

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

διδακτορική διατριβή  
του **Σόλωνος Ραπτάκη**

με τίτλο:

**Η σονάτα για πιάνο στον ύστερο ρομαντισμό (1848-1914)**

Συστηματική προσέγγιση του ρεπερτορίου, με έμφαση στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είδους και της εξελικτικής διαμόρφωσης των μορφολογικών προτύπων

υπό την επίβλεψη του Ιωάννη Φούλια,  
αναπληρωτή καθηγητή

μέλη συμβουλευτικής επιτροπής:  
Μάρκος Τσέτσος, καθηγητής  
Γιώργος Φιτσιώρης, αναπληρωτής καθηγητής

ΑΘΗΝΑ 2021



# Περιεχόμενα

Πρόλογος .....	σ. vii
Εισαγωγή .....	σ. 1
Το υπό διερεύνηση ρεπερτόριο: ιστορικά στοιχεία .....	σ. 12
Α΄ περίοδος (μέχρι το 1860) .....	σ. 13
Β΄ περίοδος (1861-1890) .....	σ. 17
Γ΄ περίοδος (1891-1905) .....	σ. 23
Δ΄ Περίοδος (1906-1914) .....	σ. 28
Προκαταρκτικές παρατηρήσεις .....	σ. 34
Αριθμός και χρονική αγωγή των μερών .....	σ. 34
Τονικές σχέσεις μεταξύ των μερών .....	σ. 45
Διεξοδική ανάλυση των μερών .....	σ. 54
Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Α΄ περίοδος .....	σ. 54
Alkan, op. 33/II – Ρουμπινστέιν, op. 12/I – Ρουμπινστέιν, op. 12/IV – Ρουμπινστέιν, op. 20/I – Ρουμπινστέιν, op. 20/III – Hiller, op. 47/III – Brahms, op. 1/I – Brahms, op. 2/I – Brahms, op. 2/IV – Brahms, op. 5/I – Liszt – Volkmann, op. 12/I – Volkmann, op. 12/IV – Ρουμπινστέιν, op. 41/I – Μπαλάκιρεφ op. 5/I – Heller, op. 88/I – Ritter, op. 20/I – Ritter, op. 21/I – Herz, op. 200/I	
Συμπεράσματα .....	σ. 101
Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Β΄ περίοδος .....	σ. 106
Τσαϊκόφσκυ, op. posth. 80/I – Τσαϊκόφσκυ, op. posth. 80/IV – Grieg, op. 7/I – Grieg, op. 7/IV – Rheinberger, op. 47/I – Rheinberger, op. 47/IV – Scharwenka, op. 6/I – Scharwenka, op. 6/IV – Bennett, op. 46/II – Rheinberger, op. 99/I – Rheinberger, op. 99/III – Martucci, op. 34/I – Martucci, op. 34/IV – Scharwenka, op. 36/I – Scharwenka, op. 36/IV – Fuchs, op. 19/I – Parry, op. 71/I – Parry, op. 71/III – Parry, op. 79/I – Ρουμπινστέιν, op. 100/I – Ρουμπινστέιν, op. 100/IV – Heller, op. 143/I – Τσαϊκόφσκυ, op. 37/I – d’Indy, op. 9/I – Strauss, op. 5/I – Strauss, op. 5/IV – Raff, op. 14/I – Hartmann, op. 80/I – Hartmann, op. 80/II – Rheinberger, op. 135/I – Reinecke, op. 179/I – Albéniz, op. 68/I – Albéniz, op. 68/III – Albéniz, op. 72/I – Albéniz, op. 82/I – Albéniz, op. 82/III	
Συμπεράσματα .....	σ. 176
Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Γ΄ περίοδος .....	σ. 180
MacDowell, op. 45/I – Σκριάμπιν, op. 6/I – d’Albert, op. 10/I – Sibelius, op. 12/I – Brüll, op. 73/I – MacDowell, op. 50/I – MacDowell, op. 50/IV – Rheinberger, op. 184/I – Rheinberger, op. 184/IV – Σκριάμπιν, op. 19/I – Σκριάμπιν, op. 23/I – MacDowell, op. 57/I – Dukas/I – Dukas/II – Dukas/IV – MacDowell, op. 59/I – Γκλαζουνόφ, op. 74/I – Γκλαζουνόφ, op. 75/I – Γκλαζουνόφ, op. 75/III – Paderewski, op. 21/I – Paderewski, op. 21/III – Σκριάμπιν, op. 30/II – Μέτνερ, op. 5/I – Μέτνερ, op. 5/III – Μέτνερ, op. 5/IV – Sauer, op. 1/I – Sauer, op. 2/I – Szymanowski, op. 8/I – Μπαλάκιρεφ, op. 2/I – Μπαλάκιρεφ, op. 2/IV – Dale, op. 1/I	
Συμπεράσματα .....	σ. 258

Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Δ΄ περίοδος .....	σ. 261
Μέτνερ, op. 11 αρ. 1 – Μέτνερ, op. 11 αρ. 2 – d'Indy, op. 63/III – Μπορτκέβιτς, op. 9/I – Ραχμάνινοφ, op. 28/I – Ραχμάνινοφ, op. 28/III – Σκριάμπιν, op. 53 – Λιαπουνόφ, op. 27 – Μέτνερ, op. 11 αρ. 3 – Λεβίδης, op. 16 – Sinding, op. 91/I – Turina, op. 3/III – Berg, op. 1 – Προκόφιεφ, op. 1 – Fuchs, op. 88/I – Fuchs, op. 88/IV – Μέτνερ, op. 25 αρ. 2/I – Μέτνερ, op. 25 αρ. 2/II – Godowsky/I – Σκριάμπιν, op. 62 – Σκριάμπιν, op. 64 – Longo, op. 32/I – Longo, op. 32/III – Longo, op. 36/I – Longo, op. 36/III – Longo, op. 63/I – Longo, op. 63/III – Longo, op. 66/I – Longo, op. 66/IV – Longo, op. 67/I – Longo, op. 67/III – Longo, op. 70/I – Longo, op. 70/IV – Longo, op. 72/I – Longo, op. 72/III – Longo, op. 72/IV – Προκόφιεφ, op. 14/I – Προκόφιεφ, op. 14/IV – Ραχμάνινοφ, op. 36/I – Ραχμάνινοφ, op. 36/III – Σκριάμπιν, op. 66 – Σκριάμπιν, op. 68 – Σκριάμπιν, op. 70 – Μέτνερ, op. 27/I – Μέτνερ, op. 30	
Συμπεράσματα .....	σ. 374
Μέρη σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία .....	σ. 378
Gade, op. 28/I – Gade, op. 28/IV – Hiller, op. 47/II – Hiller, op. 59/I – Hiller, op. 59/III – Ρουμπινστέιν, op. 41/IV – Μπαλάκιρεφ, op. 5/III – Hiller, op. 78/I – Herz, op. 200/III – Bennett, op. 46/I – Bennett, op. 46/III – Bennett, op. 46/IV – Rheinberger, op. 99/II – Scharwenka, op. 36/III – Parry, op. 79/II – d'Indy, op. 9/IV – Hartmann, op. 80/IV – Rheinberger, op. 135/IV – Sibelius, op. 12/III – Brüll, op. 73/III – Σκριάμπιν, op. 23/IV – Paderewski, op. 21/II – Sauer, αρ. 2/IV – Μπορτκέβιτς, op. 9/III – Sinding, op. 91/III – Μέτνερ, op. 25 αρ. 1/I	
Συμπεράσματα .....	σ. 416
Μέρη σε διμερή μορφή σονάτας .....	σ. 419
Heller, op. 88/III – Draeseke, op. 6/III – Albéniz, op. 82/IV – MacDowell, op. 45/IV – Μέτνερ, op. 22 – Szymanowski, op. 21/I	
Συμπεράσματα .....	σ. 432
Μέρη σε μορφή σονάτας-ρόντο .....	σ. 434
Hiller, op. 78/III – Parry, op. 71/IV – Raff, op. 14/III – Raff, op. 14/IV – Dale, op. 1/III – Μέτνερ, op. 27/III	
Συμπεράσματα .....	σ. 448
Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Α΄ περίοδος .....	σ. 450
Gade, op. 28/III – Alkan, op. 33/I – Ρουμπινστέιν, op. 12/III – Brahms, op. 1/III – Brahms, op. 2/III – Brahms, op. 5/III – Brahms, op. 5/IV – Volkmann, op. 12/II – Ρουμπινστέιν, op. 41/II – Μπαλάκιρεφ, op. 5/II – Heller, op. 88/II – Ritter, op. 21/II – Herz, op. 200/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 466
Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Β΄ περίοδος .....	σ. 469
Τσαϊκόφσκυ, op. posth. 80/III – Grieg, op. 7/III – Rheinberger, op. 47/II – Rheinberger, op. 47/III – Scharwenka, op. 6/II – Martucci, op. 34/II – Scharwenka, op. 36/II – Fuchs, op. 19/II – Parry, op. 71/II – Parry, op. 79/III – Ρουμπινστέιν, op. 100/II – Heller, op. 143/III – Τσαϊκόφσκυ, op. 37/III – d'Indy, op. 9/II – d'Indy, op. 9/III – Strauss, op. 5/III – Raff, op. 14/II – Rheinberger, op. 135/II – Reinecke, op. 179/III – Albéniz, op. 68/II – Albéniz, op. 72/II – Albéniz, op. 72/III – Albéniz, op. 82/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 496
Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Γ΄ περίοδος .....	σ. 498
Lekeu/IV – Lekeu/V – MacDowell, op. 45/II – Σκριάμπιν, op. 6/III – MacDowell, op. 50/II – Rheinberger, op. 184/III – Σκριάμπιν, op. 19/II – Σκριάμπιν, op. 23/II –	

Σκριάμπιν, op. 23/III – Dukas/III – Γκλαζουνόφ, op. 75/II – Σκριάμπιν, op. 30/I – Μέτνερ, op. 5/II – Sauer, αρ. 1/II – Sauer, αρ. 2/II – Sauer, αρ. 2/III – Szymanowski, op. 8/III – Μπαλάκιρεφ, αρ. 2/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 520
Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Δ΄ περίοδος .....	σ. 522
Fuchs, op. 88/II – Μέτνερ, op. 25 αρ. 1/II – Μέτνερ, op. 25 αρ. 1/III – Godowsky/IV – Longo, op. 66/II – Longo, op. 66/III – Longo, op. 67/II – Longo, op. 70/III – Longo, op. 72/II – Προκόφιεφ, op. 14/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 532
Μέρη σε τριμερή μορφή – Α΄ περίοδος .....	σ. 533
Gade, op. 28/II – Alkan, op. 33/III – Ρουμπινστέιν, op. 12/II – Brahms, op. 5/II – Heller, op. 88/IV – Ritter, op. 20/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 540
Μέρη σε τριμερή μορφή – Β΄ περίοδος .....	σ. 542
Grieg, op. 7/II – Draeseke, op. 6/I – Martucci, op. 34/III – Heller, op. 143/II – Heller, op. 143/IV – Τσαϊκόφσκυ, op. 37/II – Strauss, op. 5/II – Hartmann, op. 80/III – Rheinberger, op. 135/III – Reinecke, op. 179/IV – Albéniz, op. 72/IV	
Συμπεράσματα .....	σ. 555
Μέρη σε τριμερή μορφή – Γ΄ περίοδος .....	σ. 557
MacDowell, op. 45/III – Σκριάμπιν, op. 6/II – Σκριάμπιν, op. 6/IV – MacDowell, op. 50/III – MacDowell, op. 57/II – MacDowell, op. 57/III – MacDowell, op. 59/II – MacDowell, op. 59/III – Sauer, αρ. 1/III – Szymanowski, op. 8/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 568
Μέρη σε τριμερή μορφή – Δ΄ περίοδος .....	σ. 570
Μπορτκέβιτς, op. 9/II – Ραχμάνινοφ, op. 28/II – Fuchs, op. 88/III – Longo, op. 36/II – Longo, op. 63/II – Longo, op. 70/II – Ραχμάνινοφ, op. 36/II – Μέτνερ, op. 27/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 578
Μέρη σε μορφές ρόντο .....	σ. 580
Brahms, op. 1/IV – Brahms, op. 5/V – Ρουμπινστέιν, op. 41/III – Ritter, op. 21/III – Hiller, op. 78/II – Τσαϊκόφσκυ, op. rosth. 80/II – Draeseke, op. 6/II – Parry, op. 79/IV – Ρουμπινστέιν, op. 100/III – Τσαϊκόφσκυ, op. 37/IV – Sibelius, op. 12/II – Brüll, op. 73/II – d'Indy, op. 63/II – Turina, op. 3/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 607
Μέρη σε μορφή ρόντο-σονάτας .....	σ. 610
Fuchs, op. 19/IV – Brüll, op. 73/IV – Γκλαζουνόφ, op. 74/III – Godowsky/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 618
Μέρη σε μορφή θέματος και παραλλαγών .....	σ. 620
Ρουμπινστέιν, op. 20/II – Brahms, op. 1/II – Brahms, op. 2/II – Ritter, op. 20/III – Fuchs, op. 19/III – Reinecke, op. 179/II – d'Albert, op. 10/II – Rheinberger, op. 184/II – Γκλαζουνόφ, op. 74/II – Sauer, αρ. 1/IV – Dale, op. 1/II – d'Indy, op. 63/I – Sinding, op. 91/II – Turina, op. 3/I – Szymanowski, op. 21/II – Longo, op. 32/II	
Συμπεράσματα .....	σ. 655
Μέρη σε ιδιαίτερες μορφές .....	σ. 659
Μορφές εισαγωγικής λειτουργίας: Hiller, op. 47/I – Hiller, op. 59/II – Volkmann, op. 12/III – Lekeu/I	

Σπειροειδείς μορφές: Alkan, op. 33/IV – Scharwenka, op. 6/III – Μπαλάκιρεφ, αρ.  
2/III – Godowsky/III – Προκόφιεφ, op. 14/III

Αντιστικτικές μορφές: Lekeu/II – Lekeu/III – d'Albert, op. 10/III – Szymanowski, op.  
8/IV

Κυκλικές μορφές: Reubke – Godowsky/V

Καταληκτικά συμπεράσματα .....	σ. 681
Μορφολογικά πρότυπα των μερών .....	σ. 681
Ζητήματα κυκλικότητας και προγραμματικότητας .....	σ. 693
Βιβλιογραφία .....	σ. 701

## Πρόλογος

Μπορώ να δηλώσω ιδιαίτερα ευτυχής, καθ' ότι μέσω της παρούσας έρευνας, που διήρκεσε συνολικά πέντε και πλέον έτη, μου δόθηκε η δυνατότητα να ασχοληθώ συστηματικά με ορισμένα ερωτήματα που έθεσα ο ίδιος στον εαυτό μου, ήδη στο πλαίσιο των ωδειακών μου σπουδών, όταν και ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με τους συνθέτες των τελών του 19ου αιώνα και των αρχών του 20ού. Η απορία είχε, φυσικά, να κάνει με τις εσωτερικές δομικές διεργασίες από τις οποίες αναδύθηκαν τα – εντελώς ανεξήγητης ομορφιάς για την νεανική μου αντίληψη – μνημειώδη έργα για πιάνο συνθετών όπως ο Σκριάμπιν και ο Προκόφιεφ, ο Brahms και ο Μέννερ, ιδιαίτερα οι πασίγνωστες сонάτες τους για πιάνο, με τις οποίες κάθε εκκολαπτόμενος πιανίστας οφείλει να έχει κάποιον βαθμό εξοικείωσης.

Ήδη εντός των προπτυχιακών μου σπουδών, ενδιαφέρθηκα ιδιαίτερα για την αναλυτική πραγμάτευση του είδους της сонάτας για πιάνο, πρωτίστως από τις αρχές του ρομαντισμού κι έπειτα. Η αρχή έγινε, μάλιστα, με μία εργασία στο σεμιναριακό μάθημα «Οι сонάτες για πιάνο του Franz Schubert» του (κατά τη χρονική στιγμή της συγγραφής αυτού του κειμένου) αναπληρωτή καθηγητή Ιωάννη Φούλια, τον οποίο μου δόθηκε έτσι η ευκαιρία να γνωρίσω καλύτερα και να ενθουσιαστώ με τη βαθιά του γνώση πάνω στο αντικείμενο και την αναλυτική του ματιά· ως απόρροια αυτής της εμπειρίας, ακολούθησε η θερμή μου παράκληση να εκπονήσω υπό την επίβλεψή του την πτυχιακή μου εργασία, η οποία πραγματευόταν εκ νέου το είδος της сонάτας για πιάνο, εν προκειμένω κατά τον πρώιμο ρομαντισμό. Η εργασία αυτή εκδόθηκε κατόπιν ως άρθρο στο περιοδικό *Πολυφωνία* (υπό τον τίτλο “Η сонάτα για πιάνο στον πρώιμο ρομαντισμό: Συγκριτική μελέτη εναρκτήριων μερών από сонάτες για πιάνο της δεκαετίας του 1820”), ενώ εν συνεχεία καταπιάστηκε εκ νέου με το είδος της сонάτας για πιάνο, σε αυτήν την περίπτωση με ένα μεμονωμένο δείγμα αυτού του είδους (στο άρθρο “Η Πέμπτη сонάτα για πιάνο του Αλεξάντρ Σκριάμπιν: ένας διάλογος με τις μορφές сонάτας”, που δημοσιεύτηκε στην *Πολυφωνία* το φθινόπωρο του 2015).

Ακολουθώντας απαρέγκλιτα την σαφώς προδιαγεγραμμένη μουσικολογική μου πορεία, έθεσα ως στόχο την εκπόνηση μίας διδακτορικής διατριβής με αντικείμενο, στην προκειμένη περίπτωση, την сонάτα για πιάνο από το 1850 κι έπειτα. Αυτή η επιλογή βασίστηκε κυρίως στην προφανή έλλειψη ανάλογων συγκριτικών ερευνών για το εν λόγω ζήτημα, ενώ επιπλέον, όπως άλλωστε κατέστη φανερό ανωτέρω, ένας συμπληρωματικός λόγος υπήρξε η προσωπική μου προαίρεση, μιας και ο όψιμος ρομαντισμός συνιστά απλούστατα την αγαπημένη μου περίοδο της ιστορίας της δυτικής μουσικής. Είχα ακόμη τη χαρά να φέρω εις πέρας αυτήν την έρευνα υπό την επίβλεψη του Ιωάννη Φούλια, δίχως την καθοριστική συμβολή του οποίου σε όλα τα στάδια της έρευνας το τελικό αποτέλεσμα θα ήταν σαφώς φτωχότερο και, τελικά, ελλιπές· ως προς την τελευταία διαπίστωση, ως αναφερθεί εδώ η πρώτη, και εν τέλει εξαιρετικά ουσιαστική παρέμβαση του δρ. Φούλια σε αυτή τη μελέτη, η οποία είχε να κάνει με την επέκταση του υπό διερεύνηση ρεπερτορίου στο πιανιστικό έργο λιγότερο γνωστών ή και ολότελα ξεχασμένων δημιουργικών προσωπικοτήτων του ύστερου ρομαντισμού, γεγονός που οδήγησε στην σημαντική αύξηση της έκτασης, όπως εύκολα διακρίνει κανείς παρατηρώντας τον όγκο του παρόντος πονήματος.

Κατά την περίοδο εκπόνησης της διατριβής, προέβην επιπλέον στην συγγραφή τριών ακόμη άρθρων, τα οποία εμφανίστηκαν ως ανακοινώσεις σε συνέδρια. Το πρώτο χρονικά ολοκληρώθηκε σε συνεργασία με τον Ιωάννη Φούλια (“Όψεις της συνθετικής εξέλιξης του Carl Nielsen μέσα από τα τέσσερα κουαρτέτα εγχόρδων του”, εισήγηση στο 8ο

Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016), ενώ ακολούθησε ακόμη μία συνεργασία, αυτή τη φορά με τον φίλο και υποψήφιο διδάκτορα του Τμήματος, Δημήτρη Κινόπουλο (“Pianistic interpretation in classical period slow movements: the case of Beethoven’s op. 7/ii”, εισήγηση στο διεθνές μουσικολογικό συνέδριο υποψηφίων διδασκάλων “Musicology (in)action: Past Musics, Present Practices, Future Prospects”, Θεσσαλονίκη, 9-11 Φεβρουαρίου 2018). Έπειτα από αυτήν την θεματική απόκλιση από το περιεχόμενο της εν εξελίξει διατριβής, ακολούθησε μία τρίτη δημοσίευση, η οποία πραγματεύτηκε μία συγκεκριμένη, συγκριτική πτυχή μεταξύ δύο έργων που συμπεριλαμβάνονται στην παρούσα μελέτη (“A mazurka’s progress: η περίπτωση του χορευτικού δεύτερου μέρους στις δύο σονάτες για πιάνο του Μίλι Μπαλάκιρεβ”, εισήγηση στο 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, «Νεωτερισμός και Παράδοση (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)», Πανεπιστήμιο Αθηνών, 21-23 Νοεμβρίου 2019).

Θα ήθελα να ευχαριστήσω τους δύο καθηγητές που, μαζί με τον δρ. Φούλια, συγκρότησαν την τριμελή συμβουλευτική επιτροπή. Πολλές ευχαριστίες αξίζουν στον Γιώργο Φιτσιώρη και στον Μάρκο Τσέτσο, όχι μόνον για την προθυμία τους να αναλάβουν αυτό το έργο και τις καίριες επεμβάσεις τους όπου κρίθηκε απαραίτητο, αλλά κυρίως γιατί λειτούργησαν ως διαρκείς πηγές έμπνευσης για εμένα στο πλαίσιο των προπτυχιακών μου σπουδών και συνέβαλαν εν τέλει τα μέγιστα στην επιλογή μου να ακολουθήσω αυτήν την ακαδημαϊκή πορεία, διατηρώντας τις μορφές τους ως πρότυπα εμβρίθειας, κριτικής σκέψης και ήθους. Ευχαριστώ ακόμη εκ βάθρων την καθηγήτρια και Πρόεδρο του Τμήματος Αναστασία Γεωργάκη και τον αναπληρωτή καθηγητή Παύλο Σεργίου, η εκτίμηση των οποίων προς το πρόσωπό μου καταγράφηκε εν γραπτώ στις δύο συστατικές επιστολές που συνέταξαν, προκειμένου να γίνω δεκτός ως υποψήφιος διδάκτωρ. Θα ήταν ιδιαίτερα δύσκολο, από την άλλη πλευρά, να προβώ σε αυτές τις λίγες γραμμές σε μία αποτίμηση της δυσθεώρητης προσφοράς του Ιωάννη Φούλια στην συγγραφή του παρόντος έργου αλλά και στην ευρύτερη επιστημονική μου εξέλιξη. Από την πρώτη στιγμή μου χάρισε απλόχερα και ανιδιοτελώς την υποστήριξη, την γνώση και την εμπιστοσύνη του, συμβάλλοντας καθοριστικά με την προσοχή του στη λεπτομέρεια αλλά και με πολλή προσωπική εργασία στο τελικό αποτέλεσμα αυτής της μακροσκελούς ερευνητικής προσπάθειας. Ως εκ τούτου, η παρούσα διατριβή αφιερώνεται σε αυτόν. Αφιερώνεται, όμως, επιπλέον στον έτερο μεγάλο Δάσκαλο της ζωής μου, τον πιανίστα, μουσικοπαιδαγωγό και ραδιοφωνικό παραγωγό (εν ενεργεία επικεφαλής του Τρίτου Προγράμματος της ΕΡΤ) Διονύση Μαλλούχο, η συνεισφορά του οποίου στην καλλιτεχνική μου εξέλιξη συμβαδίζει με τη συμβολή του Ιωάννη Φούλια στην επιστημονική.



## Εισαγωγή

Η παρούσα διατριβή θέτει ως αντικείμενο πραγμάτευσης το είδος της σονάτας για πιάνο, όπως αυτό καλλιεργήθηκε από τους συνθέτες που έδρασαν κατά την περίοδο 1848-1914. Τούτη η χρονολογική περίοδος είναι γνωστή, κατά το μάλλον ή ήττον, ως εποχή του ύστερου – ή όψιμου – ρομαντισμού· πρόκειται, δηλαδή, για το τέλος της ευρύτερης ρομαντικής περιόδου, την οποία διαδέχεται, με όριο τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, η νεωτερική (μοντέρνα) περίοδος. Όπως είναι φυσικό, δεδομένου πως έχουμε να κάνουμε με ένα τμήμα της ευρύτερης ιστορίας της τέχνης, τα χρονικά όρια δεν μπορεί παρά να είναι ασαφή, υποκειμένα σε διαφορετικές οπτικές ανάλογα με την εκάστοτε παράμετρο που κρίνεται ως μέγιστης σημασίας για τον καθορισμό τους, και, τελικά, αυθαίρετα μέχρι ενός σημείου. Ειδικά όμως για τον ύστερο ρομαντισμό, οι ιστορικοί της τέχνης και, ιδιαίτερα, της τέχνης της μουσικής, υποβοηθούνται στον χρονολογικό του καθορισμό από δύο βαρυσήμαντα ορόσημα της ευρωπαϊκής πολιτικής ιστορίας.

Στο ένα ιστορικό άκρο τίθεται η γιγαντιαία επαναστατική έκρηξη του 1848· σε ένα σαρωτικό κύμα, ριζοσπαστικές μονάδες από την εργατική τάξη και φιλελεύθεροι αστοί συνασπίστηκαν και εξεγέρθηκαν με στόχο την κατάργηση των παλαιών (απολυταρχικών) καθεστώτων και τη δημιουργία ανεξάρτητων εθνικών κρατών βάσει του δημοκρατικού ιδεώδους. Αυτό το επαναστατικό ρεύμα, ανάλογο του οποίου δεν είχε ιδωθεί σε ευρωπαϊκό έδαφος από την Γαλλική Επανάσταση του 1789, εξαπλώθηκε σε Παρίσι, Μιλάνο, Βενετία, Νάπολη, Παλέρμο, Βιέννη, Πράγα, Βουδαπέστη, Κρακοβία και Βερολίνο, έγινε δε γνωστό με το προσωνύμιο «Άνοιξη των Εθνών». Στον χρονολογικό αντίποδα, από την άλλη πλευρά, τοποθετείται αυτονόητα το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.<sup>1</sup>

Όστόσο, το (εν τέλει αποτυχημένο) επαναστατικό κύμα του 1848 και η λαίλαπα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου δεν αποτελούν το μοναδικό κριτήριο οριοθέτησης, καθώς σημαίνουσες εξελίξεις έλαβαν παράλληλα χώρα και στον τομέα της μουσικής. Το ίδιο χρονικό σημείο συνιστά μία χρονολογία-ορόσημο λόγω του θανάτου συνθετών όπως οι Felix Mendelssohn-Bartholdy (1847), Fryderyk Chopin (1849), Gaetano Donizetti (1848), αλλά και του τέλους της δημιουργικής περιόδου των Robert Schumann και Giacomo Meyerbeer το 1853 και το 1848 αντίστοιχα, σε συνδυασμό με το πέρασμα στην περίοδο ακμής των Franz Liszt, Richard Wagner και Giuseppe Verdi. Ο πρώτος εξ αυτών είχε ήδη αποσυρθεί από τη θριαμβευτική καριέρα του ως δεξιοτέχνη πιανίστα το 1847, αναλαμβάνοντας τη θέση του Kapellmeister στη Βαϊμάρη, όπου, μεταξύ άλλων, δημιούργησε το συμφωνικό ποίημα ως ένα εντελώς νέο είδος· ο δεύτερος, ευρισκόμενος σε εξορία έπειτα από την αποτυχία της εξέγερσης της Δρέσδης (1849), ολοκλήρωσε, μέσα από τη συγγραφή του μνημειώδους έργου του *Oper und Drama* (1851) αλλά και την σύνθεση του *Das Rheingold* (1854), την μετάβαση από την όπερα στο μουσικό δράμα· για τον Verdi, εξάλλου, συντελείται κατά παρόμοιο τρόπο μία καμπή στο έργο του μέσω της ολοκλήρωσης των *Luisa Miller* (1849) και *Rigoletto* (1951), και της προσπάθειας για την δημιουργία του

---

<sup>1</sup> Βλ. Mike Rapport, *1848: Year of Revolution*, Basic Books, New York 2008, σ. ix-x. Το διάστημα 1848-1914 οριοθετείται ως περίοδος του ύστερου ρομαντισμού από τον Jim Samson, στο σχετικό βιβλίο που επιμελείται: *The Late Romantic Era: From the Mid-19th Century to World War I*, Palgrave Macmillan, New York 1991. Ο Carl Dahlhaus, εξάλλου, θεωρεί τον “μουσικό” (και όχι χρονολογικό) 19<sup>ο</sup> αιώνα ως αποτελούμενο από πέντε διακριτές υποπεριόδους, μεταξύ των ετών 1814-1830, 1830-1848, 1848-1870, 1870-1889 και 1889-1914. Εξ αυτών, οι τρεις τελευταίες αντιστοιχούν, όπως είναι εμφανές, στην υπό μελέτη περίοδο του όψιμου ρομαντισμού. Βλ. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (μτφρ. J. Bradford Robinson), University of California Press, Berkeley 1989.

dramma per musica ως μίας προσαρμογής και εξέλιξης των παραδοσιακών ιταλικών συμβάσεων της όπερας. Επιπλέον, αξιοσημείωτη είναι κατά το ίδιο διάστημα η μετάβαση στην περίοδο της δημιουργικής ωριμότητας των Johannes Brahms, Anton Bruckner και César Franck.<sup>2</sup> Επιπροσθέτως, έχει ιδιαίτερη σημασία η τελείωση, κατά τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, του βασικού “οχήματος” του είδους της σονάτας για πιάνο, αλλά και γενικά της εκμάθησης της μουσικής, της επαφής των συνθετών με τις συνθέσεις των ιδίων ή άλλων δημιουργών, αλλά και της εξοικείωσης του μέσου *amateur* με την μουσική της περιόδου· ήτοι, του ίδιου του πιάνου.<sup>3</sup> Μέχρι το 1860, η προϊούσα βελτίωση του μηχανισμού, σε συνδυασμό με την αύξηση της τάσης των χορδών και την συνεπακόλουθη ενίσχυση των αντοχών του πλαισίου, είχαν ως απόρροια την δημιουργία ενός οργάνου, το οποίο είναι πρακτικά πανομοιότυπο με τα πιάνο που συναντούμε σήμερα στους μεγάλους συναυλιακούς χώρους.<sup>4</sup> Από την άλλη πλευρά, η χρονική αυτή στιγμή αποτελεί ένα σημείο καμπής ως προς την σταδιακή αποκρυστάλλωση των προδιαγραφών της μουσικής σύνθεσης μέσα από ανάλογα εγχειρίδια, τα οποία περιγράφουν τους όρους της μουσικής δημιουργίας υπό το πρίσμα των έργων της παρελθούσας περιόδου, δηλαδή του μουσικού «κλασικισμού». Το τελευταίο μείζονος σημασίας σύγγραμμα σε αυτή τη σειρά εξέλιξης είναι η *Lehre von der musikalischen Composition* του Adolph Bernhard Marx, έργο που ολοκληρώθηκε το 1847. Ως εκ τούτου, μπορούμε να ισχυριστούμε πως η ωδειακή κανονικοποίηση της κλασικής περιόδου και των μορφολογικών προτύπων που τελειοποιήθηκαν εντός αυτής είχε ολοκληρωθεί μέχρι το 1847.<sup>5</sup>

Από την άλλη πλευρά, κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα κάνει σταδιακά την εμφάνισή της και τελικά επικρατεί μία πλειάδα νέων μουσικών – και, πιο συγκεκριμένα, τονικών – γλωσσών, οι οποίες προέκυψαν ως έκφραση εθνικιστικών τάσεων που πήγαιναν από την τάση αντίστασης στο κυρίαρχο αυστρο-γερμανικό ιδίωμα. Αυτές οι νέες γλώσσες εκπροσωπούσαν πρωτίστως από τους μείζονες συνθέτες των αρχών του 20ού αιώνα και της εποχής του μουσικού νεωτερισμού, ιδιαίτερα από τους Στραβίνσκυ, Bartók και Debussy. Στον αντίποδα τέθηκε η διαδικασία «χειραφέτησης της διαφωνίας» που εκφράστηκε μέσα από το έργο των συνθετών της «[δεύτερης] Σχολής της Βιέννης», ήτοι από τους Schönberg, Webern και Berg, στο πλαίσιο της δημιουργίας των οποίων έλαβε χώρα η πλήρης ανάπτυξη της – ελεύθερης ή οργανωμένης (δωδεκαφθογγικής) – ατονικότητας. Παρ’ όλα αυτά, κοινό χαρακτηριστικό και των δύο παραπάνω “ρευμάτων” ήταν, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, η άρνηση του παραδοσιακού ύφους σύνθεσης, του «κακού 19<sup>ου</sup> αιώνα» όπως χαρακτηριζόταν αργότερα από συνθέτες της πρωτοπορίας.<sup>6</sup>

Ένα εύλογο ερώτημα θα ήταν, βέβαια, γιατί επιλέχθηκε η συγκεκριμένη μουσικο-ιστορική περίοδος καθώς και το είδος της σονάτας για πιάνο, ειδικότερα, το οποίο σε αυτή τη χρονική συγκυρία, εν αντιθέσει με την περίοδο του κλασικισμού ή και αυτήν του

---

<sup>2</sup> Βλ. Jim Samson, “Music and Society”, στο: Samson (επιμ.), *The Late Romantic Era...*, ό.π., σ. 3 και 7, και Dahlhaus, ό.π., σ. 114.

<sup>3</sup> Σχετικά με τον κεντρικό ρόλο που αποδόθηκε στο πιάνο ως προς αυτούς τους τομείς στην διάρκεια του 19ου αιώνα, βλ. Leon Plantinga, “The Piano and the Nineteenth Century”, στο: R. Larry Todd (επιμ.), *Nineteenth-Century Piano Music*, Routledge, London 1990 (δεύτερη έκδοση: 2004), ιδιαίτερα τις σ. 9 και 12, αλλά και τις ανάλογες παρατηρήσεις του Jonathan Dunsby, “Chamber music and piano”, στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, σ. 502-503.

<sup>4</sup> Βλ. David Rowland, “The piano since c. 1825”, στο: David Rowland (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1998, σ. 40 και 46-47.

<sup>5</sup> Βλ. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music, Volume 3: Music in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010, σ. 286-287.

<sup>6</sup> Βλ. Samson, ό.π., σ. 40, και Dahlhaus, ό.π., σ. 1 και 390.

πρώιμου ρομαντισμού, δεν έτυχε ιδιαίτερης προσοχής και καλλιέργειας από τους συνθέτες, παραχωρώντας σταδιακά την μέχρι τότε περίοπτη θέση του σε κομμάτια χαρακτήρος: πράγματι, λιγοστά είναι πια τα έργα αυτού του είδους και αυτής της εποχής που έχουν διατηρηθεί στο πιανιστικό ρεπερτόριο ή στο επίκεντρο της επιστημονικής έρευνας, ενώ η παραγωγή των συνθετών ως προς αυτό το είδος εμφανίζεται εξαιρετικά μειωμένη σε σύγκριση με την εκτενή καλλιέργεια της σονάτας για πιάνο ιδιαίτερα μέχρι το 1830. Τούτη η εξασθένιση της παραγωγής φαίνεται να σχετίζεται με την γενική απόρριψη του είδους της σονάτας εκ μέρους των συνθετών, όπως άλλωστε συνέβη και στο πεδίο της ορχηστρικής σύνθεσης, όπου η συμφωνία έχασε έδαφος προς όφελος νέων, συχνά προγραμματικού χαρακτήρα μορφών.<sup>7</sup> Το μεγαλύτερο ζήτημα, ωστόσο, αφορά την συνεπακόλουθη απουσία σχετικών συγκριτικού-συστηματικού χαρακτήρα μελετών αναφορικά με το συγκεκριμένο είδος στο ιστορικό πλαίσιο του ύστερου ρομαντισμού: η πλέον γνωστή πραγματεία, *The Sonata since Beethoven* του William S. Newman, πέραν της αναφοράς της στο είδος της σονάτας εν γένει και όχι αποκλειστικά στη σονάτα για πιάνο, στηρίζεται ελάχιστα στην διεξοδική ανάλυση των μερών των σονατών που αναφέρονται, με τον συγγραφέα να επικεντρώνει την προσοχή του κυρίως στα ιστορικά στοιχεία, ενώ οι όποιες συστηματικές παρατηρήσεις αφορούν ένα πολύ μικρό τμήμα του συνολικού ρεπερτορίου, περιοριζόμενες στα ευρέως γνωστά και κατά κόρον μελετημένα έργα. Το γεγονός αυτό έρχεται σε πλήρη αντίθεση, επί παραδείγματι, με την πλειάδα μελετών για την σονάτα κατά την περίοδο του κλασικισμού αλλά και των αρχών του 19ου αιώνα. Παρατηρείται, συνεπώς, εκτός από την σαφώς μειωμένη συνθετική παραγωγή, και μία έλλειψη συστηματικής διερεύνησης του εν λόγω είδους, με τις όποιες εντοπιζόμενες αναφορές να περιορίζονται, ως επί το πλείστον, σε έργα μεμονωμένων συνθετών, πρωτίστως εντός του πλαισίου – και συνήθως γραμμένων κατά τις τελευταίες δεκαετίες – διδακτορικών διατριβών, ενώ λάμπει δια της απουσίας της μία ευρέως φάσματος αναλυτική πραγμάτευση, που θα είχε ως σκοπό να εξαγάγει συνολικότερα συμπεράσματα. Αυτό, λοιπόν, είναι το ερευνητικό κενό που προτίθεται να καλύψει η παρούσα μελέτη. Ας επιτραπεί, ως εκ τούτου, στον γράφοντα να υποστηρίξει προκαταβολικά πως πρόκειται για μία απολύτως πρωτότυπη έρευνα, τα συμπεράσματα της οποίας φιλοδοξούν να αποτελέσουν την ερευνητική βάση της σχετικής επιστημονικής διερεύνησης από τούδε και στο εξής, λειτουργώντας ως βάση και εφαλτήριο της συστηματικής (πρωτίστως) και της ιστορικής (δευτερευόντως) πραγμάτευσης του εξεταζόμενου ρεπερτορίου. Πολλώ δε μάλλον, εφόσον σε αντίθεση με έρευνες όπως του Newman ή άλλα παλαιότερα συγγράμματα, έχουν αξιοποιηθεί οι πλέον ενημερωμένες μελέτες, οι οποίες παρέχουν τα εγκυρότερα δυνατά μεθοδολογικά εργαλεία, προκειμένου να εξαχθούν όσο το δυνατόν ασφαλή συμπεράσματα υπό ένα σύγχρονο οπτικό πρίσμα. Τούτο είναι ιδιαίτερα κρίσιμο στο πεδίο των μορφών της σονάτας, όπου η έρευνα έχει εξελιχθεί σε μεγάλο βαθμό εντός των δύο τελευταίων δεκαετιών.

Στο πλαίσιο της προκαταρκτικής φάσης της ερευνητικής δραστηριότητας πραγματοποιήθηκε μια διεξοδική αναζήτηση έργων που, ανήκοντας στο είδος και την εποχή στην οποία εστιάζομαστε, κρίνεται απαραίτητο να τεθούν υπό αναλυτική διερεύνηση. Αρχικά, αναζητήθηκαν σονάτες για πιάνο στην εργογραφία όλων των μειζόνων και γνωστότερων συνθετών της περιόδου 1848-1914. Πέραν των αυτονόητων επιλογών, δηλαδή έργων που παραμένουν στο ενεργό ρεπερτόριο των περισσότερων σολίστ πιάνου,

---

<sup>7</sup> Όπως παρατηρεί ο Plantinga (ό.π., σ. 13). Χαρακτηριστική είναι, ακόμη, η θέση ενός γάλλου κριτικού το 1855, ότι «η σονάτα πέθανε μαζί με τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, που την παρήγαγε σε τόση αφθονία» (βλ. William Alexander Eddie, *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*, Ashgate, Burlington 2007, σ. 81).

όπως είναι, επί παραδείγματι, οι σονάτες του Brahms, του Liszt, του Σκριάμπιν, του Ραχμάνινοφ κ.ά., εντοπίστηκαν και εντάχθηκαν στο υπό εξέταση υλικό έργα λιγότερο γνωστά στο ευρύ κοινό, μουσικό τε και επιστημονικό. Αυτή η κατηγορία αφορά πρωτίστως τους συνθέτες για τους οποίους η σύνθεση σονατών για πιάνο αποτέλεσε μόνον μία ευκαιριακή ενασχόληση, με τα έργα αυτά να τίθενται συχνά στο περιθώριο της συνολικής τους δημιουργίας εξαιτίας της εξαιρετικής τους επιτυχίας σε άλλα είδη· τούτη είναι η περίπτωση, επί παραδείγματι, των σονατών για πιάνο των Edvard Grieg, Jean Sibelius, Paul Dukas, Μίλι Μπαλάκιρεφ και Richard Strauss. Ωστόσο, η πλέον ενδιαφέρουσα (και, από ποσοτικής πλευράς, σαφώς ισχυρότερη) όψη του επιλεγμένου ρεπερτορίου αφορά στους συνθέτες που, εν πολλοίς, έχουν ενταχθεί στην κατηγορία των ησσόνων δημιουργών στο πλαίσιο της σημερινής μουσικολογικής έρευνας και καλλιτεχνικής πρόσληψης, παρ' όλο που στην εποχή κατά την οποία έδρασαν θεωρούνταν, πολύ συχνά, εφάμιλλοι ή ακόμη και ανώτεροι δημιουργοί από τους συνθέτες που είχαν αργότερα την τύχη να διατηρηθούν στη συλλογική μνήμη κοινού και ερμηνευτών. Τέτοια ήταν η μοίρα συνθετών όπως ο Sterndale Bennett, ο Joseph Rheinberger, ο Henri Herz και ο Ferdinand Hiller. Έργα που ανήκουν στο είδος της σονάτας για πιάνο αναζητήθηκαν, επιπλέον, στην παραγωγή ιδιαίτερα επιφανών συνθετών της ίδιας περιόδου, χωρίς δυστυχώς να βρεθούν. Ως χαρακτηριστικά παραδείγματα, ας αναφερθούν οι σημαντικότεροι γάλλοι ρομαντικοί μουσουργοί, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, César Franck και Claude Debussy, οι οποίοι επέλεξαν να χρησιμοποιήσουν συνδυασμούς δύο ή περισσότερων οργάνων για τις σονάτες τους. Σονάτες για πιάνο δεν έγραψαν, προσέτι, οι Νικολάι Αντρέιεβιτς Ρίμσκυ-Κόρσακοφ, Giacomo Puccini, Gustav Mahler, Μοντέστ Πετρόβιτς Μούσοργκσκυ, Edward Elgar, Antonín Dvořák, Max Reger και Ferruccio Busoni (οι δύο τελευταίοι συνέθεσαν, αντιθέτως, σονατίνες για πιάνο, η μελέτη των οποίων, εντούτοις, υπερβαίνει τα όρια του παρόντος πονήματος). Συνολικά, με δεδομένο πως μία εξαντλητική συμπερίληψη ολόκληρου του σχετικού ρεπερτορίου εντός της εξεταζόμενης περιόδου θα καθίστατο αδύνατη, επιλέχθηκε ένας (εν μέρει συμβολικός) αριθμός 101 έργων, ο οποίος κρίθηκε ως ικανός ούτως ώστε να εξαχθούν ασφαλή συμπεράσματα έπειτα από μία ενδελεχή συγκριτική αναλυτική διαδικασία. Ακολουθεί μία συνοπτική επισκόπηση του εν λόγω ρεπερτορίου, κατά συνθέτη, σε αλφαβητική σειρά:

#### **Isaac Albéniz (1860-1909)**

*Σονάτα αρ. 3, σε Λα-ύφεση-μείζονα*, ορ. 68 (1887)

*Σονάτα αρ. 4, σε Λα-μείζονα*, ορ. 72 (1887)

*Σονάτα αρ. 5, σε Σολ-ύφεση-μείζονα*, ορ. 82 (1887)

#### **Eugen d'Albert (1864-1932)**

*Σονάτα σε φα-δίεση-ελάσσονα*, ορ. 10 (1893)

#### **Charles-Valentin Alkan (1813-1888)**

*Σονάτα "Les quatre âges"*, ορ. 33 (1847)

#### **Μίλι Αλεξέιεβιτς Μπαλάκιρεφ (1836/1837-1910)**

*Σονάτα αρ. 1, σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, ορ. 5 (1855-1856)

*Σονάτα αρ. 2, σε σι-ύφεση-ελάσσονα* (1900-1905)

#### **Sir William Sterndale Bennett (1816-1875)**

*Σονάτα σε Λα-ύφεση-μείζονα, "The Maid of Orleans"*, ορ. 46 (1869-1873)

**Alban Berg (1885-1935)**

Σονάτα, ορ. 1 (1909)

**Σεργκέι Εντουάρντοβιτς Μπορτκέβιτς (1877-1952)**

Σονάτα αρ. 1, σε Σι-μείζονα, ορ. 9 (1907)

**Johannes Brahms (1833-1897)**

Σονάτα αρ. 1, σε Ντο-μείζονα, ορ. 1 (1852-1853)

Σονάτα αρ. 2, σε φα-δίεση-ελάσσονα, ορ. 2 (1852)

Σονάτα αρ. 3, σε φα-ελάσσονα, ορ. 5 (1853)

**Ignaz Brüll (1846-1907)**

Σονάτα σε ρε-ελάσσονα, ορ. 73 (1894)

**Benjamin Dale (1885-1943)**

Σονάτα σε ρε-ελάσσονα, ορ. 1 (1902-1905)

**Felix Draeseke (1835-1913)**

*Sonata quasi Fantasia*, ορ. 6 (1862-1867)

**Paul Dukas (1865-1935)**

Σονάτα σε μι-ύφεση-ελάσσονα (1899-1900)

**Robert Fuchs (1847-1927)**

Σονάτα αρ. 1, σε Σολ-ύφεση-μείζονα / φα-δίεση-ελάσσονα, ορ. 19 (1877)

Σονάτα αρ. 2, σε σολ-ελάσσονα, ορ. 88 (1909-1910)

**Αλεξάντρ Κωνσταντίνοβιτς Γκλαζουνόφ (1865-1936)**

Σονάτα αρ. 1, σε σι-ύφεση-ελάσσονα, ορ. 74 (1900-1901)

Σονάτα αρ. 2, σε μι-ελάσσονα, ορ. 75 (1901)

**Niels Gade (1817-1890)**

Σονάτα σε μι-ελάσσονα, ορ. 28 (1854 / 1840)

**Leopold Godowsky (1870-1938)**

Σονάτα σε μι-ελάσσονα (1911)

**Edvard Grieg (1843-1907)**

Σονάτα σε μι-ελάσσονα, ορ. 7 (1865)

**Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900)**

Σονάτα αρ. 2, σε λα-ελάσσονα, ορ. 80 (1876-1883)

**Stephen Heller (1813-1888)**

Σονάτα αρ. 3, σε Ντο-μείζονα, ορ. 88 (1856)

Σονάτα αρ. 4, σε σι-ύφεση-ελάσσονα, ορ. 143 (1878)

**Henri Herz (1803-1888)**

Σονάτα σε Μι-ύφεση-μείζονα, “Grande sonate di bravura”, ορ. 200 (1860)

**Ferdinand Hiller (1811-1885)**

Σονάτα σε Ντο-μείζονα, ορ. 47 (1853)

Σονάτα σε Λα-ύφεση-μείζονα, ορ. 59 (1851-1853)

Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, ορ. 78 (1859)

**Vincent d'Indy (1851-1931)**

*Petite sonate dans la forme classique*, ορ. 9 (1880)

Σονάτα για πιάνο σε Μι-μείζονα, ορ. 63 (1907)

**Δημήτριος Λεβίδης (1886-1951)**

Σονάτα σε φα-ελάσσονα, ορ. 16 (1907-1908)

**Guillaume Lekeu (1870-1894)**

Σονάτα σε σολ-ελάσσονα (1891)

**Σεργκέι Μιχάηλοβιτς Λιαπουνόφ (1859-1924)**

Σονάτα σε φα-ελάσσονα, ορ. 27 (1906-1908)

**Franz Liszt (1811-1886)**

Σονάτα σε σι-ελάσσονα, S. 178 (1852-1853)

**Alessandro Longo (1864-1945)**

Σονάτα αρ. 1, σε ντο-ελάσσονα, ορ. 32

Σονάτα αρ. 2, σε Σι-μείζονα, ορ. 36

Σονάτα αρ. 3, σε Ντο-μείζονα, ορ. 63

Σονάτα αρ. 4, σε λα-ελάσσονα, ορ. 66

Σονάτα αρ. 5, σε Σολ-μείζονα, ορ. 67

Σονάτα αρ. 6, σε φα-ελάσσονα, ορ. 70

Σονάτα αρ. 7, σε Λα-ύφεση-μείζονα, ορ. 72 [1912]

**Edward MacDowell (1860-1908)**

Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, “Tragica”, ορ. 45 (1891-1892)

Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, “Eroica”, ορ. 50 (1894-1895)

Σονάτα σε ρε-ελάσσονα, “Norse”, ορ. 57 (1898-1899)

Σονάτα σε μι-ελάσσονα, “Keltic”, ορ. 59 (1900)

**Giuseppe Martucci (1856-1909)**

Σονάτα σε Μι-μείζονα, ορ. 34 (1876)

**Νικολάι Κάρλοβιτς Μέτνερ (1879/1880-1951)**

Σονάτα σε φα-ελάσσονα, ορ. 5 (1902-1903)

Σονάτα σε Λα-ύφεση-μείζονα, ορ. 11 αρ. 1 (1904-1906)

Σονάτα-ελεγεία σε ρε-ελάσσονα, ορ. 11 αρ. 2 (1904-1906)

Σονάτα σε Ντο-μείζονα, ορ. 11 αρ. 3 (1907-1908)

Σονάτα σε σολ-ελάσσονα, ορ. 22 (1909-1910)

Σονάτα σε ντο-ελάσσονα, ορ. 25 αρ. 1 (1910)  
Σονάτα σε μι-ελάσσονα, ορ. 25 αρ. 2 (1910-1911)  
Σονάτα-μπαλάντα σε Φα-δίεση-μείζονα, ορ. 27 (1912-1914)  
Σονάτα σε λα-ελάσσονα, ορ. 30 (1914)

**Ignacy Jan Paderewski (1860-1941)**

Σονάτα σε μι-ύφεση-ελάσσονα, ορ. 21 (1887-1903)

**Sir Charles Hubert Hastings Parry (1848-1918)**

Σονάτα αρ. 1, σε Φα-μείζονα, ορ. 71 (1877)  
Σονάτα αρ. 2, σε Λα-μείζονα, ορ. 79 (1876-1877)

**Σεργκέι Σεργκέιεβιτς Προκόφιεφ (1891-1953)**

Σονάτα αρ. 1, σε φα-ελάσσονα, ορ. 1 (1909)  
Σονάτα αρ. 2, σε ρε-ελάσσονα, ορ. 14 (1912)

**Joachim Raff (1822-1882)**

Σονάτα σε μι-ύφεση-ελάσσονα, "Grande sonate", ορ. 14 (1881, δεύτερη εκδοχή)

**Σεργκέι Βασίλιεβιτς Ραχμάνινοφ (1873-1943)**

Σονάτα αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα, ορ. 28 (1907)  
Σονάτα αρ. 2, σε σι-ύφεση-ελάσσονα, ορ. 36 (1913, πρώτη εκδοχή)

**Carl Reinecke (1824-1910)**

Σονάτα σε ντο-ελάσσονα, "Sonate für die linke Hand alleine", ορ. 179 (1884)

**Julius Reubke (1834-1858)**

Σονάτα σε σι-ύφεση-ελάσσονα (1856-1857)

**Joseph Rheinberger (1839-1901)**

Σονάτα αρ. 1, σε Ντο-μείζονα, ορ. 47 (1864-1866)  
Σονάτα αρ. 2, σε Ρε-ύφεση-μείζονα, ορ. 99 (1876)  
Σονάτα αρ. 3, σε Μι-ύφεση-μείζονα, ορ. 135 (1883)  
Σονάτα αρ. 4, σε φα-δίεση-ελάσσονα, ορ. 184 (1896)

**August Gottfried Ritter (1811-1885)**

Σονάτα αρ. 1, σε Ρε-μείζονα, ορ. 20 (1849-1858)  
Σονάτα αρ. 2, σε σι-ελάσσονα, ορ. 21 (1849-1858)

**Αντόν Γκρηγκόριεβιτς Ρουμπινστέιν (1829-1894)**

Σονάτα σε Μι-μείζονα, ορ. 12 (1848-1850)  
Σονάτα σε ντο-ελάσσονα, ορ. 20 (1848-1850)  
Σονάτα σε Φα-μείζονα, ορ. 41 (1855)  
Σονάτα σε λα-ελάσσονα, ορ. 100 (1877)

**Emil von Sauer (1862-1942)**

Σονάτα αρ. 1, σε Ρε-μείζονα (1903)  
Σονάτα αρ. 2, σε Μι-ύφεση-μείζονα (1904)

**Xaver Scharwenka (1850-1924)**

Σονάτα αρ. 1, σε ντο-δίεση-ελάσσονα, ορ. 6 (1871)

Σονάτα αρ. 2, σε Μι-ύφεση-μείζονα, ορ. 36 (1876-1877)

**Jean Sibelius (1865-1957)**

Σονάτα σε Φα-μείζονα, ορ. 12 (1893)

**Christian Sinding (1856-1941)**

Σονάτα σε σι-ελάσσονα, ορ. 91 (1909)

**Αλεξάντρ Νικολάιεβιτς Σκριάμπιν (1871-1872-1915)**

Σονάτα αρ. 1, σε φα-ελάσσονα, ορ. 6 (1892-1893)

Σονάτα αρ. 2, σε σολ-δίεση-ελάσσονα, "Sonate-Fantaisie", ορ. 19 (1892-1897)

Σονάτα αρ. 3, σε φα-δίεση-ελάσσονα, ορ. 23 (1897-1898)

Σονάτα αρ. 4, σε Φα-δίεση-μείζονα, ορ. 30 (1901-1903)

Σονάτα αρ. 5, ορ. 53 (1907)

Σονάτα αρ. 6, ορ. 62 (1911-1912)

Σονάτα αρ. 7, ορ. 64 (1911-1912)

Σονάτα αρ. 8, ορ. 66 (1913)

Σονάτα αρ. 9, ορ. 68 (1913)

Σονάτα αρ. 10, ορ. 70 (1913)

**Richard Strauss (1864-1949)**

Σονάτα σε σι-ελάσσονα, ορ. 5 (1880-1881)

**Karol Szymanowski (1882-1937)**

Σονάτα αρ. 1, σε ντο-ελάσσονα, ορ. 8 (1903-1904)

Σονάτα αρ. 2, σε Λα-μείζονα, ορ. 21 (1910-1911)

**Πιοτρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκυ (1840-1893)**

Σονάτα σε ντο-δίεση-ελάσσονα, ορ. posth. 80 (1865)

Σονάτα σε Σολ-μείζονα, ορ. 37 (1878)

**Joaquín Turina (1882-1949)**

Σονάτα σε ντο-ελάσσονα, "Sonate romantique sur un thème espagnol", ορ. 3 (1909)

**Robert Volkmann (1815-1883)**

Σονάτα σε ντο-ελάσσονα, ορ. 12 (1853)

Όπως είναι φανερό, οι συνθέτες που επελέγησαν προέρχονται από έναν όσο το δυνατόν μεγαλύτερο αριθμό διαφορετικών εθνοτήτων, καλύπτοντας ευρύτατο μέρος της ευρωπαϊκής ηπείρου αλλά και της Βόρειας Αμερικής. Επιπρόσθετο κριτήριο για την επιλογή του ρεπερτορίου απετέλεσε η ευχέρεια πρόσβασης του ενδιαφερόμενου μουσικολογικού κοινού στις παρτιτούρες των έργων, γι' αυτό και το σύνολο σχεδόν (ή, για την ακρίβεια, τουλάχιστον το συντριπτικά μεγαλύτερο μέρος) των σονατών αντλήθηκε από την πλατφόρμα International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library.<sup>8</sup> Σε

---

<sup>8</sup> Ο σχετικός σύνδεσμος είναι: <https://imslp.org>.



κάποιες περιπτώσεις, βέβαια, όπου διαπιστώθηκαν ελλείψεις μεμονωμένων σελίδων, μερών ή έργων, αναζητήθηκαν εναλλακτικές διαδικτυακές πηγές ή χρειάστηκε η παραγγελία έντυπων παρτιτουρών από εκδοτικούς οίκους του εξωτερικού. Προς περαιτέρω διευκόλυνση, πάντως, όλα τα έργα που αναλύονται στην παρούσα διατριβή περιλαμβάνονται, με επιπρόσθετη αρίθμηση μέτρων, σε ένα συμπληρωματικό ψηφιακό παράρτημα.<sup>9</sup>

Ως βασικότερος στόχος της όλης αναλυτικής διερεύνησης τίθεται η αναγνώριση και περιγραφή των μορφολογικών προτύπων (σονάτας, ρόντο, τριμερούς μορφής κ.ά.) που χρησιμοποιούν στις σονάτες τους για πιάνο οι υστερορομαντικοί συνθέτες και κατόπιν η σύγκριση με τις παραδοσιακές εκφάνσεις των μορφών αυτών, έτσι ώστε να διαφανούν κατά το μάλλον εναργέστερα η συχνότητα και ο τρόπος χρήσης τους στα διαφορετικά μέρη που συναπαρτίζουν την ευρύτερη σύνθεση στο είδος της σονάτας, καθώς και η εξέλιξή τους στο πέρασμα των δεκαετιών, με σημείο αφετηρίας τα έργα του Beethoven και κεντρικό σταθμό τις ρομαντικές υποπεριόδους που προηγήθηκαν. Από τους προαναφερόμενους μορφολογικούς τύπους, η έμφαση δίνεται αναπόφευκτα στη μορφή της σονάτας, σε όλες τις διαφορετικές εκφάνσεις της, αυτόνομες (τριμερής, διμερής, χωρίς επεξεργασία) ή προερχόμενες από αναμίξεις με άλλες μορφές (σονάτα-ρόντο κ.ά.). Επιπλέον, επιχειρείται να δοθεί μια σαφής εικόνα της εξέλιξης της σονάτας για πιάνο ως είδους· συγκεκριμένα, εξετάζονται η επιλογή του αριθμού, της διάταξης και των τονικών σχέσεων μεταξύ των μερών τους, οι όποιες εξωμουσικές, προγραμματικές ή και περιγραφικές συνδηλώσεις (όπως καταδεικνύουν, φέρ' ειπείν, ιδιαίτεροι τίτλοι, επιγράμματα ή μέρη που παραπέμπουν σε κομμάτια χαρακτήρος), χαρακτηριστικά που εμφανίζονται όλο και συχνότερα σε αυτήν την περίοδο, αλλά και οι εσωτερικές κυκλικές σχέσεις μεταξύ των επιμέρους μερών ενός έργου, στοιχείο που συνιστά εξίσου ένα βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής παραγωγής του 19ου αιώνα. Περαιτέρω, έναν συμπληρωματικό, έμμεσο στόχο της παρούσας διατριβής συνιστά η ανάδειξη αυτών των μέχρι τούδε πρακτικά άγνωστων και δη μεγάλης κλίμακος έργων για πιάνο και η αποκατάσταση πολλών εξ αυτών στο συναυλιακό ρεπερτόριο, μια θέση την οποία αξίζουν αδιαμφισβήτητα, μην υστερώντας – κατά την κρίση του γράφοντος – στο ελάχιστο έναντι άλλων, ευρύτερα γνωστών δημιουργημάτων της ίδιας εποχής. Επιπλέον, ως συγγενής αποστολή, κρίνεται αναγκαία η προσπάθεια απόσυρσης από την αφάνεια ορισμένων σπουδαίων δημιουργών, που βρίσκονται μέχρι τούδε στην σκιά των συγχρόνων τους.

Ως προς την διάρθρωση αυτής της διερεύνησης, ακολουθεί στο σημείο αυτό μία αδρομερής περιγραφή. Αρχικά, στο πλαίσιο ενός πρώτου, προπαρασκευαστικού κεφαλαίου, επιχειρείται μία τοποθέτηση όλων των εξεταζόμενων έργων στο ιστορικό συγκείμενο της δημιουργίας τους εντός της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του εκάστοτε συνθέτη, ούτως ώστε να διασφαλιστεί η μέγιστη δυνατή ακρίβεια στην χρονολόγηση των σονατών ως προς την σύνθεσή τους (πρωτίστως) αλλά, επιπλέον, και την πρώτη έκδοση και εκτέλεσή τους, όπου μπορούν φυσικά να εντοπισθούν οι σχετικές πληροφορίες. Στη συνέχεια, με τις παραπάνω πληροφορίες να έχουν διασαφηνιστεί, ακολουθεί μία πρώτη, εξωτερική συγκριτική διαδικασία, η οποία δεν διεισδύει στο εσωτερικό των έργων, αλλά θέτει ως αντικείμενο πραγμάτευσης την διάρθρωση των μερών τους, με όρους χρονικής αγωγής αλλά και τονικών σχέσεων, ούτως ώστε να εξαχθούν κάποια πρώτα συμπεράσματα αναφορικά με αυτά τα χαρακτηριστικά στην περίοδο που εξετάζουμε. Έπεται το κυρίως σώμα της έρευνας, όπου το σύνολο των εξεταζόμενων μερών των σονατών υποβάλλεται σε διεξοδική, στο μέτρο του δυνατού (και της επιτρεπόμενης έκτασης), λεπτομερέστερη

<sup>9</sup> Βλ. [https://drive.google.com/drive/folders/1McpsrZcUW3RUL6FDj2RwClK\\_LpFV9bl](https://drive.google.com/drive/folders/1McpsrZcUW3RUL6FDj2RwClK_LpFV9bl).

ανάλυση· τούτη η διεργασία λαμβάνει χώρα σε διακριτές ενότητες, που καθορίζονται από το μορφολογικό πρότυπο στο οποίο υπάγεται το εκάστοτε μέρος. Με βάση αυτές τις επιμέρους αναλύσεις εξάγονται κατόπιν συμπερασματικές παρατηρήσεις ανά μορφολογικό τύπο, αλλά και – στις περιπτώσεις όπου διατίθεται προς ανάλυση ένας ιδιαίτερα μεγάλος αριθμός μερών – ανά χρονολογική υποπερίοδο.<sup>10</sup> Προτεραιότητα, βέβαια, δίνεται στις μορφές που βασίζονται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό στις προδιαγραφές της σονάτας. Ως εκ τούτου, στην πρώτη ενότητα εξετάζονται χωριστά οι μορφές της τριμερούς σονάτας, της σονάτας χωρίς επεξεργασία, της διμερούς σονάτας αλλά και της σονάτας-ρόντο. Ακολουθεί, στην επόμενη ενότητα, μία διερεύνηση των μερών σε μορφή μενουέτου ή scherzo (με ή χωρίς συνοδευτικό trio), ενώ η αμέσως επόμενη ενότητα αφιερώνεται στις μορφές παρατακτικού τύπου, ήτοι στην τριμερή μορφή και στις μορφές ρόντο και ρόντο-σονάτας. Έπειτα από την συγκριτική αξιολόγηση των μερών σε μορφή θέματος και παραλλαγών, μία τελευταία ενότητα συμπεριλαμβάνει μέρη που δεν υπάγονται σε κάποια από τις προαναφερόμενες μορφολογικές κατηγορίες, αλλά βασίζονται σε κάποιον διαφορετικό, τυπικό (αλλά λιγότερο συνήθη), πρωτότυπο ή ακόμη και εντελώς ασαφή δομικό σχεδιασμό. Στις επιμέρους αναλύσεις, πέραν της – μεγίστης σημασίας – δομικής και τονικής οργάνωσης των μερών, θίγονται επιπλέον ζητήματα κυκλικότητας, ήτοι αναφορές των εξεταζόμενων μερών σε προηγούμενα μέρη του ίδιου έργου, αλλά και προγραμματικότητας, με τις όποιες εξωμουσικές αναφορές να σημειώνονται επί του περιθωρίου. Τέλος, σε ένα τελευταίο κεφάλαιο τίθεται ως ζήτημα η αντιστοίχιση των εφαρμοζόμενων μορφολογικών τύπων προς την τοποθέτηση των αντίστοιχων μερών εντός ενός πολυμερούς έργου, επεκτείνοντας, τρόπον τινά, την προβληματική του δεύτερου κεφαλαίου, ενώ καταληκτικά εξάγονται ορισμένα συνολικά συμπεράσματα ως προς τα κυκλικά και προγραμματικά χαρακτηριστικά του δεδομένου ρεπερτορίου.

Τα μεθοδολογικά εργαλεία που αποτέλεσαν αρωγό στην αναλυτική πραγμάτευση του μουσικού υλικού αντλήθηκαν κατά κύριο λόγο από συγγράμματα μορφολογίας, τα οποία εμπεριέχουν αναφορές στα χαρακτηριστικά και τις ιδιαιτερότητες του προς εξέταση ρεπερτορίου. Αυτή η προϋπόθεση οδήγησε στον αποκλεισμό όλης της σχετικής βιβλιογραφίας μέχρι και τα τέλη του 19ου αιώνα, πράγμα αναπόφευκτο, διότι τα μεν συγγράμματα (θεωρητικές πραγματείες και εγχειρίδια μουσικής σύνθεσης) που αναφέρονται για πρώτη φορά στις μορφές σονάτας προέρχονται από τα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου, τουτέστιν προηγούνται χρονολογικά της εποχής που μελετούμε, τα δε ελαφρώς μεταγενέστερα θεωρητικά έργα, που εμφανίστηκαν στα μέσα του ίδιου αιώνα, ασχολούνται κυρίως, λόγω και της ιστορικοιστικής τάσης της περιόδου αυτής, με τις συνθέσεις των δημιουργών του κλασικισμού και ιδιαίτερα με το μνημειώδες σύνολο των 32 σονατών για πιάνο του Beethoven. Από τους θεωρητικούς που όντως μας απασχόλησαν και οι οποίοι έδρασαν κατά τα τέλη της εποχής που εξετάζουμε αλλά και αργότερα, αξίζει να αναφερθούν εδώ κυρίως τα ονόματα των Percy Goetschius (*The Larger Forms of Musical Composition*) και Ebenezer Prout (*Musical Form*), καθώς και των ελαφρώς μεταγενέστερων Hugo Leichtentritt (*Musical Form*), Rudolf von Tobel (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*) και Arnold Schönberg (*Fundamentals of Musical Composition*).

Όπως είναι φυσικό, βέβαια, η αναζήτηση θεωρητικών προσεγγίσεων για τα συγκεκριμένα έργα και τα μορφολογικά πρότυπα με βάση τα οποία αυτά δομούνται δεν θα μπορούσε να περιοριστεί μονάχα σε παλαιότερα – και πολλές φορές παρωχημένα –

---

<sup>10</sup> Σχετικά με αυτήν την κατάτμηση της ευρύτερης περιόδου του ύστερου ρομαντισμού σε μικρότερα χρονολογικά τμήματα, βλ. παρακάτω, στο κεφάλαιο περί των ιστορικών στοιχείων των έργων.

θεωρητικά συγγράμματα, αλλά επεκτείνεται και βασίζεται σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό σε σύγχρονες πραγματείες, ιδιαίτερα όσον αφορά τις μορφές σονάτας. Συγκεκριμένα, ως εκ των ων ουκ άνευ κρίνεται η Θεωρία περί της Σονάτας (*Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*) των James Hepokoski και Warren Darcy, που αποτελεί αδιαμφισβήτητη την πλέον ενημερωμένη και πλήρη σχετική μελέτη, με την οποία εισήχθησαν πολλές νέες ιδέες και αντίστοιχη ορολογία. Βαρύνουσα σημασία έχει ακόμα η σειρά άρθρων του Ιωάννη Φούλια στο περιοδικό έντυπο *Πολυφωνία* (“Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη”), ενώ δευτερεύοντα ρόλο διαδραματίζουν πραγματείες όπως αυτές των Charles Rosen (*Sonata Forms*), Clemens Kühn (*Formenlehre der Musik*) και άλλων. Από την άλλη πλευρά, το ιδιαίτερα σημαντικό σύγγραμμα του William E. Caplin (*Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*) συνιστά την πολυτιμότερη πηγή για την άντληση πληροφοριών γύρω από τις μικροδομές (περιοδικές, προτασιακές, τριμερείς, διμερείς κ.ά.), οι οποίες ενυπάρχουν σε όλες τις μεγάλης έκτασης μουσικές μορφές, συμπεριλαμβανομένης φυσικά και της μορφής σονάτας. Για τις αρμονικές και τονικές πλευρές των έργων που εξετάζουμε, πέραν της μορφολογικής, βασιζόμαστε σε μεγάλο βαθμό στα σχετικής θεματολογίας συγγράμματα των Walter Piston (*Harmony*) και Diether de la Motte (*Harmonielehre*), σε συνδυασμό με την αρωγή της *Εισαγωγής στη θεωρία και ανάλυση της τονικής μουσικής* του Γιώργου Φιτσιώρη. Όσον αφορά, τέλος, τα ζητήματα κυκλικότητας που μας απασχολούν, πέραν των σχετικών αναφορών των Hepokoski και Darcy, καταφεύγουμε και στη πολύτιμη συμβολή της μονογραφίας *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form* του Benedict Taylor.

Φυσικά, πέραν αυτού του βιβλιογραφικού πυρήνα, αξιοποιήθηκε μία πληθώρα καθαρά ιστορικών, βιογραφικών και εργογραφικών πραγματειών, διδακτορικών και διπλωματικών διατριβών, δημοσιεύσεων σε περιοδικά, συλλογικούς τόμους και πρακτικά συνεδρίων, εγκυκλοπαίδειες αλλά και άλλες διαδικτυακές πηγές. Μολονότι οι αναφορές στο ιστορικό αλλά και στις δομικές προδιαγραφές των πλέον γνωστών και δημοφιλών από τα εξεταζόμενα έργα φτάνουν σε τέτοιο πλήθος που κατέστη, εν τέλει, δυσχερής η απομόνωση των πλέον έγκυρων και ενημερωμένων πηγών, δυστυχώς δεν ισχύει το ίδιο αναφορικά με τις λιγότερο γνωστές σονάτες και τους αντίστοιχους συνθέτες. Ακόμα και στις περιπτώσεις όπου η αναζήτηση στις βάσεις δεδομένων είχε, κατ’ αρχάς, ως αποτέλεσμα των εντοπισμό ορισμένων φαινομενικά ενδιαφερουσών διατριβών ή συγγραμμάτων, δεν κατέστη δυνατή η απόκτησή τους, καθώς πολύ συχνά επρόκειτο για παλαιότερες, εξαντλημένες εκδόσεις. Ως επιπρόσθετη πρόκληση, επομένως, παρουσιάζεται συχνά και η απόπειρα της πρώτης επιστημονικής, συστηματικής επαφής με πολλά από τα έργα του επιλεγμένου ρεπερτορίου.

## Το υπό διερεύνηση ρεπερτόριο: ιστορικά στοιχεία

Προκειμένου να εξαχθούν τα απαραίτητα στοιχεία, χρησιμοποιήθηκε ως βασική πηγή η πλέον ενημερωμένη μουσική εγκυκλοπαίδεια, ήτοι η γερμανική *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, συνεπικουρούμενη από την ηλεκτρονική έκδοση του *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, δηλαδή το *Grove Music Online*. Σε περιπτώσεις όπου διαπιστώθηκε κάποια δυσχέρεια στην εύρεση των αναζητούμενων πληροφοριών, αξιοποιήθηκαν επίσης ως δευτερεύουσες ιστοριογραφικές πηγές το *The Sonata since Beethoven* του Newman, το *Klaviermusik: Internationales chronologisches Lexikon* του Hollfelder, αλλά και άλλες βιογραφικές και εργογραφικές αναφορές σε συγγράμματα και διαδικτυακές σελίδες.

Ως πρωτεύουσας σημασίας καθορίστηκε η αναφορά στο έτος (ή ευρύτερη χρονική περίοδο) σύνθεσης του εκάστοτε έργου, ενώ επιπλέον αναγράφονται, όπου κατέστη δυνατό να εντοπισθούν, το έτος έκδοσης και η ημερομηνία της πρώτης εκτέλεσης. Μολοντούτο, η ελλιπής ενασχόληση των μελετητών με ορισμένους συνθέτες (όπως ήδη αναφέρθηκε στην εισαγωγή της παρούσας μελέτης) έχει ως αναπόφευκτο αποτέλεσμα την συχνή απουσία πολύτιμων πληροφοριών· έτσι, σε κάποιες περιπτώσεις στάθηκε δυνατό να καταγραφεί μόνον η χρονολογία έκδοσης και όχι αυτή της σύνθεσης, ενώ η ημερομηνία πρώτης παρουσίασης του έργου απουσιάζει στις περισσότερες των περιπτώσεων. Πέραν αυτών των βασικών πληροφοριών, επιχειρούμε επίσης να δώσουμε μία πιο σφαιρική εικόνα της δημιουργικής περιόδου στην οποία οι συνθέτες ολοκλήρωσαν τα υπό εξέταση έργα, με αναφορά και στις ευρύτερες καλλιτεχνικές και βιοτικές περιστάσεις στην σταδιοδρομία των δημιουργών κατά τα έτη σύνθεσης· για τον ίδιο σκοπό, παραθέτουμε επιπλέον έργα των συνθετών σε διαφορετικά είδη, τα οποία αποπερατώθηκαν κατά την ίδια περίοδο.

Χάρην ευκολίας κατά την ακόλουθη αναλυτική διερεύνηση του ρεπερτορίου, η ευρύτερη περίοδος του ύστερου ρομαντισμού καταμήθηκε σε τέσσερις υποπεριόδους: η πρώτη εκτείνεται από τα τέλη της δεκαετίας του 1840 μέχρι το 1860, περιλαμβάνοντας 19 σονάτες· η δεύτερη, οριοθετούμενη στα έτη 1861-1890, συμπεριλαμβάνει τα έργα τριών δεκαετιών, τα οποία ανέρχονται σε 24· έπονται η τρίτη (1891-1905) και η τέταρτη υποπερίοδος (1906-1914), οι οποίες εμπεριέχουν 23 και 35 σονάτες αντίστοιχα. Βασικός στόχος του εν λόγω χρονολογικού τεμαχισμού ήταν η ισορροπημένη ποσοτικά κατανομή των σονατών σε τέσσερις περιόδους, καθώς, όπως παρατηρεί κανείς, η κατανομή της παραγωγής τους είναι μάλλον ανισομερής χρονολογικά, τουλάχιστον όσον αφορά τους συνθέτες που επελέγησαν. Τούτο γίνεται εμφανές ιδιαίτερα στην τελευταία περίοδο, η οποία, παρ' όλο που εκτείνεται σε διάστημα μικρότερο της δεκαετίας, φανερώνει μία έξαρση ως προς την συνθετική παραγωγή στο είδος της σονάτας. Πέραν όμως του μεγάλου αριθμού των έργων που είδαν το φως κατά τα πρώτα έτη του 20ού αιώνα, η απόφαση της τοποθέτησης μίας τομής στο έτος 1906 λήφθηκε επιπλέον με δεδομένη την σαφή στυλιστική διαφοροποίηση (εκφραζόμενη εναργέστατα με όρους τονικής ταυτότητας) που παρατηρείται στην παραγωγή αυτής της εποχής, ιδιαίτερα σε έργα όπως η σονάτα του Berg, το δεύτερο έργο του Προκόφιεφ στο ίδιο είδος, αλλά και οι σονάτες του Σκριάμπιν που γράφτηκαν από την *Πέμπτη* και ύστερα.

## Α΄ περίοδος (μέχρι το 1860)

Η *Σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα*, op. 28, του δανού συνθέτη και βιολονίστα Niels Gade (1817-1890) έλαβε την αρχική της μορφή το 1840 και εκδόθηκε το ίδιο έτος από τον εκδοτικό οίκο Hansen. Η χρονολογία αυτή σηματοδοτεί έναν σταθμό στην συνθετική εξέλιξη του Gade, καθώς τότε κατάφερε να αποσπάσει βραβείο σε διαγωνισμό που διοργάνωσε η Μουσική Εταιρεία της Κοπεγχάγης (Copenhagen Musikforeningen) με την Εισαγωγή του για ορχήστρα *Efterklange af Ossian (Απηχήσεις του Οσσιανού)*, op. 1. Από το 1844 έως το 1848 ο Gade διέμενε στη Λειψία, αποδεχόμενος την πρόταση να διευθύνει τις συναυλίες του Gewandhaus από κοινού με τον Mendelssohn, ενώ δραστηριοποιήθηκε επιπλέον ως συνθέτης αλλά και καθηγητής στο τότε νεοϊδρυθέν Ωδείο της Λειψίας. Την περίοδο αυτή, πέραν της εξέλιξής του σε έναν από τους κορυφαίους διευθυντές ορχήστρας της εποχής του, εκτελώντας έργα του μπαρόκ (στο πλαίσιο των “Historische Konzerte”), του κλασικισμού αλλά και της εποχής του, είχε επιπλέον την ευκαιρία να προβεί σε πρώτες εκτελέσεις δικών του έργων (μεταξύ άλλων, της *Δεύτερης* και της *Τρίτης συμφωνίας*) και να αναπτύξει, περαιτέρω, στενή φιλία με τον Mendelssohn αλλά και με τον Schumann. Με την επιστροφή του στην Κοπεγχάγη, ο Gade κατέλαβε ορισμένες κεντρικές θέσεις στη μουσική ζωή της πόλης, συνεχίζοντας παράλληλα τη συνθετική του σταδιοδρομία. Εντός αυτής της περιόδου της ζωής του, ο Gade προέβη στην αναθεώρηση της πρώιμης *Σονάτας του για πιάνο*, η οποία κατόπιν επανεκδόθηκε από τον οίκο Breitkopf & Härtel στην Λειψία το 1854.<sup>11</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο “Les quatre âges”*, op. 33, του Charles-Valentin Alkan (1813-1888) ολοκληρώθηκε το 1847 και εκδόθηκε το 1848 στο Παρίσι από τον οίκο Joubert. Την ίδια περίοδο, εντός της οποίας ο συνθέτης απείχε σε μεγάλο βαθμό από τις δημόσιες εμφανίσεις του ως πιανίστας (1846-1848), ολοκληρώθηκαν κάποια από τα σημαντικότερα έργα της συνολικής του παραγωγής: πέραν της σονάτας, αξίζουν να αναφερθούν επιπλέον οι *Douze études dans tous les tons majeurs en deux suites*, op. 35 (1848), καθώς και τα *25 Préludes*, op. 31 (1847).<sup>12</sup>

Αμφότερες οι δύο πρώτες σονάτες για πιάνο του ρώσου πιανίστα και συνθέτη Αντόν Γκρηγκόριεβιτς Ρουμπινστέιν (1829-1894) συνετέθησαν κατά την περίοδο 1848-1850 και εκδόθηκαν στη Λειψία το 1855. Πρόκειται για τη *Σονάτα αρ. 1, σε Μι-μείζονα*, op. 12, και τη *Σονάτα αρ. 2, σε ντο-ελάσσονα*, op. 20. Η έναρξη της συνθετικής διαδικασίας συμπίπτει εν προκειμένω με την επιστροφή του Ρουμπινστέιν στη Ρωσία έπειτα από μία ανεπιτυχή περιοδεία στην Ουγγαρία. Απεναντίας, το έτος ολοκλήρωσης (1855) της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3, σε Φα-μείζονα*, op. 41, η οποία εκδόθηκε επίσης στη Λειψία (το 1857), αντιστοιχεί χρονικά στην έναρξη της καλλιτεχνικής επαγγελματικής σταδιοδρομίας του συνθέτη, ο

<sup>11</sup> Βλ. Niels Bo Foltmann, “Gade, Niels Wilhelm”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 7, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 379-380 και 385· Bo Marschner (με επιμέλεια του Finn Egeland Hansen), “Gade, Niels W(ilhelm)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10464>· William Stein Newman, *The Sonata since Beethoven*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1969, σ. 610· R. Larry Todd, *Mendelssohn: A life in music*, Oxford University Press, New York 2003, σ. 431, όπου αναφέρεται επιπροσθέτως πως διευθυντής του Musikforeningen διατελούσε ο J. P. E. Hartmann, με τη *Σονάτα για πιάνο* του οποίου θα ασχοληθούμε στη συνέχεια.

<sup>12</sup> Βλ. François Luguénot – Britta Schilling-Wang, “Alkan, eigentl. Morhange, 2. Charles Valentin”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 1, 1999, σ. 482 και 484· Hugh Macdonald, “Alkan [Morhange], (Charles-)Valentin”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00579>· Newman, ό.π., σ. 502.

οποίος το αμέσως προηγούμενο έτος (1854) είχε πραγματοποιήσει με ιδιαίτερη επιτυχία περιοδείες σε ευρωπαϊκές χώρες αλλά και στην πατρίδα του με την ιδιότητα του πιανίστα αλλά και του διευθυντή ορχήστρας.<sup>13</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε μι-ελάσσονα*, ορ. 47, του γερμανού συνθέτη και διευθυντή ορχήστρας Ferdinand Hiller (1811-1885) εκδόθηκε κατά πάσα πιθανότητα στο Αμβούργο το 1853. Ακολούθησαν δύο ακόμη έργα στο ίδιο είδος: η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2, σε Λα-ύφεση-μείζονα*, ορ. 59, εκδόθηκε στο Mainz το 1863, ενώ είχε προηγηθεί η έκδοση της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3, σε σολ-ελάσσονα*, ορ. 78, στο Breslau το 1859, γεγονός που σημαίνει πως η τρίτη σονάτα του συνθέτη εκδόθηκε νωρίτερα από τη δεύτερη.<sup>14</sup>

Οι τρεις σονάτες για πιάνο του Johannes Brahms (1833-1897) εντάσσονται αναμφίβολα και αντιπροσωπεύουν επάξια την πρώιμη δημιουργική περίοδο του γερμανού συνθέτη και πιανίστα. Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε Ντο-μείζονα*, ορ. 1, ολοκληρώθηκε κατά την περίοδο 1852-1853 και εκδόθηκε στη Λειψία το 1853 από τον οίκο Breitkopf & Härtel. Παρ' όλο που η *Δεύτερη σονάτα για πιάνο, σε φα-δίεση-ελάσσονα*, ορ. 2, ολοκληρώθηκε ελαφρώς νωρίτερα από την πρώτη, και σίγουρα εντός του έτους 1852, η έκδοσή της ακολούθησε αυτήν την πρώτη, με τον ίδιο εκδοτικό οίκο να την θέτει σε κυκλοφορία και πάλι στη Λειψία. Στην ίδια πόλη και την ίδια χρονιά, αλλά εν προκειμένω υπό τον οίκο Senff, έλαβε χώρα και η έκδοση της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3, σε φα-ελάσσονα*, ορ. 5, η οποία είχε αποπερατωθεί εντός του 1853.<sup>15</sup> Το έτος αυτό αντιπροσωπεύει ένα σημείο καμπής στη ζωή του μόλις εικοσάχρονου τότε Brahms, καθ' ότι στις 19 Απριλίου ξεκίνησε, υπό την αιγίδα και την συνοδεία του ούγγρου βιολονίστα Eduard Hoffmann (περισσότερο γνωστού με το επώνυμο Reményi) μία πολύμηνη περιοδεία συναυλιών, κατά τη διάρκεια της οποίας ήρθε σε επαφή με μερικές από τις σημαντικότερες μουσικές προσωπικότητες της εποχής. Ας αναφερθούν οι συναντήσεις με τον Joseph Joachim στο Ανόβερο, με τον Franz Liszt στη Βαϊμάρη και, φυσικά, η γνωριμία με τον Robert και την Clara Schumann στο Düsseldorf, η οποία έμελλε να επηρεάσει καθοριστικά την υπόλοιπη δημιουργική εξέλιξη του Brahms,

---

<sup>13</sup> Βλ. Kadja Grönke, "Rubinštejn, 1. Anton Grigor'evič", στο: *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 14, 2005, σ. 595 και 597. Πρβλ. Edward Garden, "Rubinstein [Rubinshteyn], Anton Grigor'evich", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24053>, όπου για τις δύο πρώτες σονάτες αναφέρεται ως περίοδος σύνθεσης η εξαετία 1848-1854. Από τον Garden αντλείται ο τόπος και η χρονολογία έκδοσης των έργων, αν και η χρονολογία απουσιάζει αναφορικά με την *Πρώτη σονάτα*. Ο Newman (ό.π., σ. 704), τέλος, αναφέρει πως οι δύο πρώτες σονάτες εμφανίστηκαν το 1855, υπονοώντας πιθανότατα την χρονολογία έκδοσής τους.

<sup>14</sup> Βλ. Klaus Wolfgang Niemöller, "Hiller, Ferdinand (von)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 8, 2002, σ. 1584, και Reinhold Sietz – Matthias Wiegandt, "Hiller, Ferdinand (von)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13041>. Μία ελαφρώς διαφορετική εικόνα δίνει ο Newman (ό.π., σ. 400-401), ο οποίος τοποθετεί την έκδοση της δεύτερης σονάτας στο έτος 1861, ήτοι δύο χρόνια νωρίτερα, αναφέροντας παράλληλα ως πιθανή περίοδο σύνθεσής της την τριετία 1851-1853.

<sup>15</sup> Βλ. Christian Martin Schmidt, "Brahms, Johannes", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 3, 2000, σ. 667-668, και George S. Bozarth – Walter Frisch, "Brahms, Johannes", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51879>, όπου αναφέρεται προσέτι το διάστημα κατά το οποίο έλαβε χώρα η πρώτη εκτέλεση των τριών έργων: η *Πρώτη σονάτα* παρουσιάστηκε στη Λειψία στις 17 Δεκεμβρίου 1853, η *Δεύτερη* στη Φρανκφούρτη, στις αρχές Δεκεμβρίου του 1855, και η *Τρίτη* κατ' αρχάς στη Λειψία, στις 23 Οκτωβρίου 1854 (μόνον το δεύτερο και το τρίτο μέρος) και έπειτα στο Μαγδεμβούργο, σε πλήρη μορφή, στις αρχές Δεκεμβρίου του 1854. Ας σημειωθεί περαιτέρω πως, όπως αναφέρουν οι συγγραφείς του λήμματος του *Grove Music Online*, ο Brahms παρουσίασε τόσο το δεύτερο και το τέταρτο μέρος της *Τρίτης σονάτας* όσο και τις άλλες δύο σονάτες του για πιάνο στην πληρότητά τους στο ζεύγος Schumann, στο πλαίσιο της πρώτης συνάντησής του μαζί τους στις 30 Σεπτεμβρίου 1853.

ενώ θα πρέπει να σημειωθεί και η – άξια αναφοράς στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης – γνωριμία του συνθέτη με τον Ferdinand Hiller.<sup>16</sup>

Ο ούγγρος συνθέτης και πιανίστας Franz Liszt (1811-1886) συνέθεσε τη *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα* κατά την περίοδο της ζωής του όπου υπηρέτησε ως Kapellmeister στην υπηρεσία του Μεγάλου Δούκα της Βαϊμάρης, και συγκεκριμένα κατά τη διετία 1852-1853, με την οριστική αποπεράτωση του έργου να τοποθετείται στις 2 Φεβρουαρίου 1853. Το έργο εκδόθηκε έναν χρόνο αργότερα, την άνοιξη του 1854 στη Λειψία, ενώ η πρώτη επίσημη εκτέλεσή του σε κοινό έλαβε χώρα στις 22 Ιανουαρίου 1857, με ερμηνευτή τον Hans von Bülow, έναν από τους πλέον διαπρεπείς μαθητές του Liszt από τον κύκλο της Βαϊμάρης. Στην έκδοσή της, η *Σονάτα για πιάνο* αφιερώθηκε στον Robert Schumann (με τον οποίο ο συνθέτης είχε ήδη γνωριστεί στη Λειψία το 1840). Πρόκειται για μία διόλου τυχαία κίνηση: ο Liszt ήθελε να ανταποδώσει στον Schumann την χειρονομία του τελευταίου να αφιερώσει στον Liszt την *Φαντασία σε Ντο-μείζονα*, ορ. 17 (1839).<sup>17</sup>

Ο γερμανός συνθέτης Robert Volkmann (1815-1883), έπειτα από την ευκαιριακή του παραμονή στην Πράγα αλλά και στο Szemeréd της Ουγγαρίας, όπου εργάστηκε ως καθηγητής πιάνου, εγκαταστάθηκε μόνιμα στη Βουδαπέστη το 1841, μένοντας εκεί μέχρι το τέλος της ζωής του (εξαιρουμένης μίας περιόδου τριάμισι ετών, από το 1854 έως το 1858, όταν και μετοίκησε στη Βιέννη).<sup>18</sup> Σε αυτό το περιβάλλον, ο συνθέτης συνέθεσε το *Τρίο σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, ορ. 5 (1850), το οποίο αφιερώθηκε στον Franz Liszt και εκτελέστηκε με ενθουσιασμό από τον Hans von Bülow, ο οποίος το συμπεριέλαβε σε όλες τις περιοδείες του. Το εν λόγω έργο έφερε στον Volkmann διεθνή αναγνώριση και είχε ως απόρροια την ολοκλήρωση μίας σειράς άλλων έργων, στα οποία συμπεριλαμβάνεται και η *Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, ορ. 12. Η σονάτα αυτή, που είναι και το μοναδικό έργο του συνθέτη σε αυτό το είδος, αποπερατώθηκε οριστικά το 1853, αν και το εναρκτήριο μέρος της είχε γραφτεί ήδη από το 1840, όταν ο Volkmann βρισκόταν στο Szemeréd.<sup>19</sup>

Παρ' όλο που η *Σονάτα για πιάνο (αρ. 1) σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, ορ. 5, του συνθέτη, πιανίστα και διευθυντή ορχήστρας Μίλι Αλεξέιεβιτς Μπαλάκιρεφ (1836/1837-1910) γράφτηκε κατά τη διετία 1855-1856, η έκδοσή της έλαβε χώρα μετά τον θάνατό του και σχεδόν έναν αιώνα αργότερα, το 1949, στη Μόσχα. Η περίοδος δημιουργίας του έργου

---

<sup>16</sup> Βλ. Schmidt, ό.π., σ. 629-630, Bozarth – Frisch, ό.π., αλλά και Kurt Hofmann, “Brahms, the Hamburg musician, 1833-1862”, στο: Michael Musgrave (επιμ.), *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 23-24.

<sup>17</sup> Βλ. Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years (1848-1861)*, Cornell University Press, New York – London 1988, σ. 150 και 156-157. Πρβλ. Detlef Altenburg – Axel Schröter, “Liszt, Franz, ungar. Ferenc”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 11, 2004, σ. 253, και Maria Eckhardt – Rena Charnin Mueller – Alan Walker, “Liszt, Franz [Ferenc]”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>. Ο Walker αναφέρει επιπλέον πως, όταν ένα αντίτυπο της *Σονάτας για πιάνο* έφτασε στο σπίτι των Schumann στο Düsseldorf, στις 25 Μαΐου 1854, ο Schumann βρισκόταν έγκλειστος σε άσυλο στο Eendenich. Εκείνη την περίοδο, η Clara Schumann φιλοξενούσε τον Johannes Brahms, ο οποίος ανέλαβε την εκτέλεση του έργου. Αξίζει να σημειωθεί πως, όταν ο Liszt είχε παρουσιάσει το έργο στον Brahms από το χειρόγραφο, το προηγούμενο έτος, ο νεαρός συνθέτης είχε αποκοιμηθεί! Η αντίδραση της Clara απέναντι στο έργο ήταν σαφώς αρνητική, πράγμα το οποίο ισχύει και για την αποτίμησή του από τους κριτικούς μετά την πρώτη δημόσια εκτέλεσή του το 1857 (βλ. Walker, ό.π., σ. 156-157 και ιδιαίτερα την υποσημείωση 53).

<sup>18</sup> Βλ. Lorenz Luyken, “Volkmann (Friedrich), Robert”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 17, 2007, σ. 211, και Thomas M. Brawley, “Volkmann (Friedrich), Robert”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29648>.

<sup>19</sup> Βλ. πρωτίστως Hans Volkmann, *Robert Volkmann: sein Leben und seine Werke*, Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1903, σ. 49-50 και 52, αλλά και Luyken, ό.π., σ. 211.

συμπίπτει χρονικά με την ολοκλήρωση των σπουδών του συνθέτη στο Πανεπιστήμιο του Καζάν (1853-1855), και συγκεκριμένα στο πεδίο των Μαθηματικών, αλλά και με τη σύνθεση ορισμένων ακόμη έργων του, με το πλέον σημαντικό από αυτά να είναι η πιανιστική *Φαντασία πάνω σε θέματα από την όπερα “Μια ζωή για τον Τσάρο” του Γκλίνκα* (1854-1855). Η προαναφερόμενη σονάτα έμεινε ημιτελής, αποτελούμενη από τρία μέρη (δίχως τελικό μέρος), ενώ βασίστηκε σε ένα πρώιμο έργο του συνθέτη στο ίδιο είδος, την λεγόμενη *Μεγάλη σονάτα*, ορ. 3. Ένα τμήμα του πρώτου μέρους της χρησιμοποιήθηκε αργότερα στο *Scherzo αρ. 2* (1900), ενώ η Μαζούρκα, ήτοι το δεύτερο μέρος της σονάτας, αναθεωρήθηκε και εμφανίστηκε τόσο ως αυτόνομο έργο (*Μαζούρκα αρ. 5*, 1900), όσο και ως το δεύτερο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο του συνθέτη* (1900-1905).<sup>20</sup>

Η *Τρίτη σονάτα για πιάνο, σε Ντο-μείζονα*, ορ. 88, του (ουγγρικής καταγωγής) γάλλου πιανίστα και συνθέτη Stephen Heller (1813-1888) εκδόθηκε στο Παρίσι το 1856. Η δεκαετία του 1850 σηματοδοτεί την κορύφωση της διεθνούς φήμης του συνθέτη, με τα έργα του να εκδίδονται σχεδόν ταυτόχρονα στο Παρίσι, στο Λονδίνο, αλλά και στη Γερμανία, ενώ ως σημειωθεί πως το 1855 ο Heller παραβρέθηκε σε ένα μουσικό φεστιβάλ (“Niederrheinisches Musikfest”) που διοργάνωσε στο Düsseldorf ο φίλος του Ferdinand Hiller, στον οποίο αναφερθήκαμε νωρίτερα.<sup>21</sup>

Ο γερμανός συνθέτης, πιανίστας και οργανίστας Julius Reubke (1834-1858) πρόλαβε να ολοκληρώσει μόνο έναν περιορισμένο αριθμό έργων, λόγω του εξαιρετικά πρόωρου θανάτου του από φυματίωση. Κομβικής σημασίας για τη δημιουργία των σημαντικότερων έργων του, της *Σονάτας για όργανο σε ντο-ελάσσονα, «Ο 94ος ψαλμός»*, αλλά και της *Σονάτας για πιάνο σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, υπήρξε η επιρροή του Franz Liszt και του κύκλου των μαθητών του, που έφεραν τον Reubke σε επαφή με το έργο της Νέας Γερμανικής Σχολής. Ο συνθέτης μετέβη στη Βαϊμάρη το 1856 και γρήγορα αναδείχθηκε σε έναν από τους εξέχοντες μαθητές του Liszt. Τόσο η *Σονάτα για πιάνο*, που γράφτηκε μεταξύ Δεκεμβρίου του 1856 και Μαρτίου του 1857, όσο και η *Σονάτα για όργανο*, η σύνθεση της οποίας ακολούθησε τον Μάιο του ίδιου έτους, ενθουσίασαν τον καλλιτεχνικό κύκλο του Altenburg. Δυστυχώς, όμως, ο Reubke έφυγε από τη ζωή λίγους μήνες αργότερα στη Δρέσδη, όπου βρισκόταν από το τέλος του Δεκεμβρίου του 1857. Χάρη στις προσπάθειες του αδερφού του συνθέτη, Otto, αμφότερες οι σονάτες εκδόθηκαν το 1871 στη Λειψία, από τον εκδοτικό οίκο του J. Schubert.<sup>22</sup>

Ο August Gottfried Ritter (1811-1885) υπήρξε γερμανός οργανίστας, συνθέτης και ιστορικός της μουσικής. Από το 1847 και μέχρι τον θάνατό του υπηρέτησε στην θέση του οργανίστα στον καθεδρικό ναό του Μαγδεμβούργου. Αμφότερες οι σονάτες του για πιάνο ολοκληρώθηκαν λίγα χρόνια αργότερα έπειτα από αυτήν την καθοριστική στη ζωή του

---

<sup>20</sup> Βλ. Dorothea Redepenning, “Balakirev, Milij Alekseevič”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 2, 1999, σ. 61 και 66, και Stuart Campbell, “Balakirev, Mily Alekseyevich”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40685>.

<sup>21</sup> Βλ. Jean-Jacques Eigeldinger, “Heller, Stephen, István”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 8, 2002, σ. 1247-1248, και Ronald Earl Booth (με επιμέλεια του Matthias Thiemel), “Heller, Stephen [István]”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12736> (με επικαιροποίηση το 2013). Οι δύο πρώτες σονάτες για πιάνο του συνθέτη – σε ρε-ελάσσονα, ορ. 9 (εκδ. 1829), και σε σι-ελάσσονα, ορ. 65 (εκδ. 1844) – είναι προγενέστερες της περιόδου που εξετάζεται.

<sup>22</sup> Βλ. Sara Jeffe, “Reubke, 2. (Friedrich) Julius”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 13, 2005, σ. 1851-1852· Hans Klotz – Daniel Chorzempa, “Reubke family”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23267>· Walker, ό.π., σ. 195-196· Newman, ό.π., σ. 406.



χρονολογία: η *Σονάτα για πιάνο σε Ρε-μείζονα*, ορ. 20, και η *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, ορ. 21, εκδόθηκαν στην Ερφούρτη κατά την περίοδο 1849-1858.<sup>23</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα*, “*Grande sonate di bravura*”, ορ. 200, του αυστριακού συνθέτη, πιανίστα και κατασκευαστή πιάνων Henri Herz (1806-1888) γράφτηκε κατά πάσα πιθανότητα το 1860 και εκδόθηκε από τον οίκο Schott. Από το 1851, ο Herz κατείχε πλέον δικό του εργοστάσιο πιάνων, ενώ τα όργανα που παρήγαγε κέρδισαν σταδιακά την παγκόσμια αναγνώριση: τα 13 διαφορετικά μοντέλα που συμπεριλαμβάνονταν στον κατάλογο της εταιρείας υπό την επωνυμία του έφτασαν να θεωρούνται εφάμιλλα των πιάνων των εταιρειών Érard και Pleyel, ενώ ένα από αυτά μοιράστηκε, από κοινού με τα μοντέλα των προαναφερόμενων οίκων, το “*Médaille d’honneur*” της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού του έτους 1855. Η επιτυχής πορεία της εταιρείας του Herz επιβεβαιώθηκε, εν συνεχεία, με διακρίσεις και σε άλλες διεθνείς εκθέσεις.<sup>24</sup>

### ***Β’ περίοδος (1861-1890)***

Το έτος 1865 σηματοδότησε για τον ρώσο συνθέτη Πιοτρ Ιλίτς Τσαϊκόφσκυ (1840-1893) την ολοκλήρωση των μουσικών του σπουδών. Ο (νεαρός ακόμη) συνθέτης εισήχθη στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης το φθινόπωρο του 1861, μελετώντας αρχικά Θεωρία της Μουσικής με τον Νικολάι Ζαρέμπα, ενώ οι σπουδές του συνεχίστηκαν τόσο με τον ίδιο καθηγητή, στη Μορφολογία, όσο και με τον Αντόν Ρουμπινστέιν, τον ιδρυτή του Ωδείου, στην Ενορχήστρωση αλλά και στη Σύνθεση. Ως διπλωματική εργασία, ο Ρουμπινστέιν τού ανέθεσε τη μελοποίηση της *Ωδής στην χαρά* του Schiller, η πρώτη εκτέλεση της οποίας έλαβε χώρα υπό τη διεύθυνση του ίδιου του Ρουμπινστέιν στις 29 Δεκεμβρίου 1865. Εντός του ίδιου έτους, ο Τσαϊκόφσκυ αποπεράτωσε επιπλέον την *Σονάτα για πιάνο σε ντο-δίεση-ελάσσονα*, η οποία εκδόθηκε μόνο μετά το θάνατο του συνθέτη, το 1900, στη Μόσχα, από τον εκδοτικό οίκο του Σ. Τανιέιφ, λαμβάνοντας τον “μεταθανάτιο” αριθμό ορ. 80. Η *Σονάτα για πιάνο σε Σολ-μείζονα* (“*Grande Sonate*”), ορ. 37, από την άλλη πλευρά, γράφτηκε το 1878, από τις 13 Μαρτίου μέχρι τις 7 Αυγούστου, και εκδόθηκε στη Μόσχα το 1879, με αφιέρωση στον Karl Klindworth, ο οποίος είχε υπάρξει συνάδελφος του συνθέτη στο Ωδείο της Μόσχας. Η περίοδος σύνθεσης συμπίπτει με την ολοκλήρωση κάποιων άλλων ιδιαίτερα σημαντικών έργων του Τσαϊκόφσκυ, όπως η *Τέταρτη συμφωνία*, ορ. 36, το *Κοντσέρτο για βιολί*, ορ. 35, και η όπερα *Ευγένιος Ονιέγκιν*, ορ. 24. Οστόσο, το έτος 1878 σηματοδοτεί πρωτίστως την έναρξη μίας νέας φάσης στη ζωή του συνθέτη, μετά την απόφασή του να

---

<sup>23</sup> Βλ. Kirsten Heinzmann, “Ritter, August Gottfried”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 14, 2005, σ. 202-203, απ’ όπου πληροφορούμαστε τον τόπο αλλά όχι και την χρονολογία της έκδοσης ή της σύνθεσης, ενώ δυστυχώς το σχετικό λήμμα στο *Grove Music Online* (La Wanda Blakeney, “Ritter, August Gottfried”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2261031>), το οποίο μάλιστα προστέθηκε μόλις το 2014, δεν δίνει την παραμικρή πληροφορία σχετικά με τα υπό εξέταση έργα. Αντιθέτως, η ευρύτερη περίοδος κατά την οποία αυτά εκδόθηκαν αναγράφεται στη μελέτη του Newman (ό.π., σ. 398).

<sup>24</sup> Ως προς την εξεταζόμενη σονάτα, βλ. πρωτίστως Newman, ό.π., σ. 507-508, και Franz Pazdírek, *Manuel universel de la littérature musicale*, Βιέννη 1904-1910, σ. 461, όπου εντοπίζονται οι όποιες – λιγοστές και ασαφείς – πληροφορίες για το έργο. Τα σχετικά λήμματα στην *MGG* (Christoph Kammertöns, “Herz, Henri, Heinrich”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 8, 2002, σ. 1447-1449) και στο *Grove* (Stephan D. Lindeman, “Herz, Henri [Heinrich]”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12915>) δεν περιλαμβάνουν αναλυτική εργογραφία του συνθέτη.

παραιτηθεί από τη θέση του καθηγητή στο Ωδείο της Μόσχας και να δραστηριοποιηθεί αποκλειστικά ως επαγγελματίας συνθέτης.<sup>25</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα*, op. 7, του νορβηγού συνθέτη και πιανίστα Edvard Grieg (1843-1907) γράφτηκε το 1865 και εκδόθηκε το επόμενο έτος στη Λειψία, όπου αργότερα επανεκδόθηκε, έπειτα από αναθεώρηση στην οποία προέβη ο συνθέτης (το 1877). Πρόκειται για το μοναδικό έργο του Grieg σε αυτό το είδος. Η διετία 1864-1865 αποτέλεσε κομβικό σημείο στην καλλιτεχνική ζωή του συνθέτη, σηματοδοτώντας την υιοθέτηση μιας κατεύθυνσης ρομαντικού εθνικισμού στο έργο του, με την στροφή προς ένα περισσότερο νορβηγικού χαρακτήρα ιδίωμα. Η αλλαγή αυτή είχε τις ρίζες της στις στενές επαφές του Grieg με τον Ole Bull αλλά και στη γνωριμία του με τον νεαρό νορβηγό εθνικιστή συνθέτη Rikard Nordraak. Η επιρροή του τελευταίου διαφαίνεται στις *Humoresker*, op. 6, ένα έργο για πιάνο που ο Grieg ολοκλήρωσε το ίδιο έτος με τη σονάτα του.<sup>26</sup>

Ο συνθέτης και οργανίστας Josef Gabriel Rheinberger (1839-1901) γεννήθηκε στην Vaduz του Λιχτενστάιν, πέρασε εντούτοις το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του στο Μόναχο. Από το 1859 εργαζόταν στο Ωδείο του Μονάχου ως καθηγητής πιάνου, ενώ σταδιακά ανέλαβε επιπλέον τη διδασκαλία της Αρμονίας και της Αντίστιξης. Από το 1864 και για μία τριετία εργάστηκε επιπλέον ως μουσικός εκγυμναστής (Solorepetitor / répétiteur) στην Αυλική Όπερα του Μονάχου (Münchener Hofoper), ιδιότητα με την οποία συνέβαλε στην οργάνωση του πρώτου ανεβάσματος του μουσικού δράματος *Τριστάνος και Ιζόλδη* του Richard Wagner. Σε αυτό το χρονικό πλαίσιο, και συγκεκριμένα εντός της περιόδου 1864-1866, έλαβε χώρα η σύνθεση της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1, σε Ντο-μείζονα*, op. 47. Χρειάστηκε μία δεκαετία για να εμφανιστεί το επόμενο έργο του συνθέτη στο ίδιο είδος: η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2, σε Ρε-ύφεση-μείζονα*, op. 99, γράφτηκε το 1876. Τον ίδιο χρόνο, ο Rheinberger ανέλαβε τη θέση του καθηγητή σύνθεσης και οργάνου στη Βασιλική Μουσική Σχολή της Βαυαρίας, η οποία είχε διαδεχθεί εν τω μεταξύ το Ωδείο του Μονάχου, ενώ μία ακόμη πιο σημαίνουσα εξέλιξη σημειώθηκε κατά το επόμενο έτος, όταν ο συνθέτης διορίστηκε ως Hofkapellmeister στην αυλική εκκλησία των Αγίων Πάντων του Μονάχου. Όσο βρισκόταν ακόμη σε αυτή τη θέση, ο συνθέτης ολοκλήρωσε και την *Τρίτη σονάτα του για πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, op. 135 (1883).<sup>27</sup>

Ο γερμανός συνθέτης Felix Draeseke (1835-1913) εισήχθη σε νεαρή ηλικία στον κύκλο των μαθητών του Liszt στη Βαϊμάρη, έχοντας νωρίτερα συγγράψει έναν αριθμό άρθρων προς υπεράσπιση των συμφωνικών ποιημάτων του συνθέτη (1857-1859). Αργότερα, όμως, η εκτέλεση του εμβατηρίου του *Germania* στο πλαίσιο του Δεύτερου Φεστιβάλ της Tonskünstler-Versammlung στη Βαϊμάρη, υπό τη διεύθυνση του Hans von Bülow, οδήγησε σε ένα σκάνδαλο, το οποίο ακολούθησε η αποχώρηση του Liszt από την πόλη και η διάλυση του φιλικού του κύκλου. Ο ίδιος ο Draeseke αυτοεξορίστηκε στην Ελβετία, όπου παρέμεινε μέχρι το 1876, δραστηριοποιούμενος κυρίως ως καθηγητής πιάνου. Η σύνθεση της

<sup>25</sup> Βλ. Thomas Kohlhase, "Čajkovskij, Pëtr Il'ič", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 3, 2000, σ. 1597-1598 και 1629-1630, και Roland John Wiley, "Tchaikovsky, Pyotr Il'yich", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51766>.

<sup>26</sup> Βλ. John Horton – Nils Grinde, "Grieg, Edvard (Hagerup)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11757>, και Finn Benestad – Harald Herresthal – Heinrich W. Schwab, "Grieg, Edvard Hagerup", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 8, 2002, σ. 3 και 13.

<sup>27</sup> Βλ. Wolfgang Hochstein, "Rheinberger, Josef Gabriel", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 13, 2005, σ. 1615-1616 και 1619, και Anton Würz (με επιμέλεια του Siegfried Gmeinwieser), "Rheinberger, Joseph (Gabriel)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23317>.

μοναδικής στην εργογραφία του Σονάτας για πιάνο σε ντο-δίεση-ελάσσονα, “*Sonata quasi fantasia*”, op. 6, έλαβε χώρα στην αρχή αυτής της φάσης της ζωής του συνθέτη, και συγκεκριμένα εντός της περιόδου 1862-1867, με μία πρώτη εκδοχή της σονάτας (1862) να είναι μονομερής και την προσθήκη του Intermezzo και του τελικού μέρους να ακολουθεί αργότερα. Το έργο εκδόθηκε το 1869 από τις εκδόσεις Rozsánölgyi, με αφιέρωση στον Hans von Bülow. Ο Liszt θεωρούσε το έργο αυτό ως το καλύτερο στο είδος του, έπειτα από τη Δεύτερη σονάτα για πιάνο, σε σολ-ελάσσονα, op. 22, του Schumann.<sup>28</sup>

Η Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε ντο-δίεση-ελάσσονα, op. 6, του γερμανοπολωνού συνθέτη και πιανίστα Xavier Scharwenka (1850-1924) γράφτηκε το 1871 και εκδόθηκε στη Λειψία το ίδιο έτος. Πρόκειται για ένα νεανικό έργο, της σύνθεσης του οποίου είχε προηγηθεί το τριπλό ντεμπούτο του δημιουργού του (ως συνθέτη, πιανίστα και διευθυντή ορχήστρας) στη Sing-Akademie του Βερολίνου, το οποίο έλαβε χώρα το 1869. Ακολούθως, ο Scharwenka γνωρίστηκε με τον Liszt, ο οποίος αναδείχθηκε σε φίλο και μέντορά του, ενώ διατηρούσε επιπλέον επαφές με τον Brahms αλλά και τον Hiller. Η σύνθεση της Δεύτερης σονάτας του για πιάνο, σε Μι-ύφεση-μείζονα, op. 36, έλαβε χώρα σε διάστημα ενός έτους μεταξύ του 1876 και του 1877, ενώ ακολούθησε η έκδοσή της, στη Λειψία το 1878. Την ίδια περίοδο, και συγκεκριμένα το 1877, ο συνθέτης ερμήνευσε για πρώτη φορά το Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 1, σε σι-ύφεση-ελάσσονα, op. 32, το οποίο απετέλεσε μία από τις πλέον επιτυχημένες και δημοφιλείς δημιουργίες του.<sup>29</sup>

Ο άγγλος συνθέτης και πιανίστας Sir William Sterndale Bennett (1816-1875) διητέλεσε κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του (από το 1866) διευθυντής της Royal Academy of Music, ενώ επιπλέον χρίστηκε Ιππότης το 1871. Σε αυτήν την όψιμη περίοδο τοποθετείται η σύνθεση της προγραμματικής του Σονάτας για πιάνο σε Λα-ύφεση-μείζονα, “*The Maid of Orleans*”, op. 46, η οποία συνετέθη κατά τα έτη 1869-1873 και εκδόθηκε στο Λονδίνο αμέσως μετά την ολοκλήρωσή της, ενώ ακολούθησε η έκδοσή της στη Λειψία το 1876. Πρόκειται για ένα από τα τελευταία έργα του συνθέτη και πιθανότατα το τελευταίο του για πιάνο.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Βλ. Helmut Loos, “Draeseke, Felix (August Bernhard)”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 5, 2001, σ. 1365 και 1368· Alan H. Krueck, “Draeseke, Felix (August Bernhard)”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08118>· Walker, ό.π., σ. 487 και 548. Ο τελευταίος αναφέρει πως το κοινό της συναυλίας όπου ακούστηκε το *Εμβατήριο Germania*, στο οποίο βρίσκονταν σημαίνοντα μέλη του κύκλου της Βαϊμάρης, θεώρησε ομόφωνα πως επρόκειτο για μία χαμηλού επιπέδου σύνθεση, με τον Richard Wagner να το αποκαλεί χαρακτηριστικά “καρικατούρα”. Ο Liszt αντέδρασε έντονα στις αρνητικές εκδηλώσεις του ακροατηρίου, καθιστώντας ακόμη πιο σαφείς αλλά και δυσχεραίνοντας περαιτέρω τις σχέσεις του με το μουσικόφιλο κοινό της πόλης. Σχετικά με την έκδοση της σονάτας για πιάνο, διασταυρώθηκαν πληροφορίες από τον κατάλογο του Friedrich Hofmeister (*Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1870*, Λειψία, σ. 120) και από το σχετικό άρθρο στην ιστοσελίδα της International Draeseke Society (προσβάσιμο στην διεύθυνση [https://www.draeseke.org/essays/sonata\\_op6.htm](https://www.draeseke.org/essays/sonata_op6.htm)).

<sup>29</sup> Βλ. Matthias Schneider-Dominco, *Xaver Scharwenka (1850-1924): Werkverzeichnis (ScharWV)*, Hainholz (Musikwissenschaft, Bd. 6), Göttingen 2003, σ. 37-38· Matthias Schneider-Dominco, “Scharwenka, 2. (Theophil Franz) Xaver”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 14, 2005, σ. 1187-1188, και Charles Suttoni, “Scharwenka, (Franz) Xaver”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24761>.

<sup>30</sup> Βλ. Rosemary Williamson – Nicholas Temperley, “Bennett, Sir William Sterndale”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42930> (με επικαιροποίηση το 2013), και Rosemary Williamson, “Bennett, William Sterndale”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 2, 1999, σ. 1129 και 1131.

Η *Σονάτα για πιάνο σε Μι-μείζονα*, ορ. 34, του ιταλού συνθέτη Giuseppe Martucci (1856-1909), γράφτηκε το 1876 και εκδόθηκε στο Μιλάνο το 1877. Τα έτη 1876-1878 αποτελούν κομβικό σημείο στην καλλιτεχνική πορεία του συνθέτη, καθώς τότε ολοκλήρωσε επιπλέον το πρώτο από τα σημαίνοντα έργα του, το *Κουιντέτο με πιάνο σε Ντο-μείζονα*, ορ. 45 (1877), σε συνδυασμό με το *Πρώτο κοντσέρτο για πιάνο, σε ρε-ελάσσονα*, ορ. 40 (1878). Επιπλέον, το 1877 ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως διευθυντής ορχήστρας στη Νάπολη, όπου ανέλαβε το ορχηστρικό σύνολο που δημιούργησε γι' αυτόν ο πρίγκηπας Francesco d'Ardore.<sup>31</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε Σολ-ύφεση-μείζονα / φα-δίεση-ελάσσονα*, ορ. 19, του αυστριακού συνθέτη Robert Fuchs (1847-1927) εκδόθηκε στη Λειψία το 1877. Ενώ η *Συμφωνία σε σολ-ελάσσονα* (1872) του συνθέτη είχε αντιμετωπιστεί με αδιαφορία, δύο χρόνια αργότερα, το 1874, ο Fuchs γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία με την εκτέλεση του έργου του *Σερενάτα για ορχήστρα*, ορ. 9, από τη Φιλαρμονική της Βιέννης. Το επόμενο έτος διορίστηκε διευθυντής του Orchesterverein της Gesellschaft der Musikfreunde, καθώς και καθηγητής Αρμονίας στο Ωδείο της ίδιας Εταιρείας, όπου αργότερα δίδαξε επιπλέον αντίστιξη και σύνθεση.<sup>32</sup>

Οι δύο σονάτες για πιάνο του άγγλου συνθέτη Hubert Parry (1848-1918) γράφτηκαν εντός της ίδιας περιόδου: η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε Φα-μείζονα*, ορ. 71, ολοκληρώθηκε το 1877 και εκδόθηκε το ίδιο έτος, ενώ η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2, σε Λα-μείζονα*, ορ. 79, συνετέθη εντός της διετίας 1876-1877 και εκδόθηκε το 1878, με τον τόπο έκδοσης να είναι σε κάθε περίπτωση το Λονδίνο. Αυτή την εποχή, ο Parry έρχεται σε στενή επαφή με το έργο του Wagner, μεταβαίνοντας μάλιστα στο Bayreuth για να παρακολουθήσει την πρώτη εκτέλεση του *Δακτυλιδιού του Νίμπελουγκ*, ενώ το επόμενο έτος υποβοηθά τον δάσκαλό του, Edward Dannreuther, όταν ο τελευταίος φιλοξενεί τον ίδιο τον Wagner στο Λονδίνο. Ο θαυμασμός του για το βαγκνερικό έργο διαφαίνεται σε έργα που αποπερατώνονται κατά την ίδια περίοδο, όπως επί παραδείγματι στην ορχηστρική Εισαγωγή *Guillem de Cabestanh* του 1878.<sup>33</sup>

Η *Τέταρτη σονάτα για πιάνο, σε λα-ελάσσονα*, ορ. 100, του Αντόν Ρουμπινιστέιν γράφτηκε το 1877 και εκδόθηκε στη Λειψία το ίδιο έτος. Κατά την ίδια δεκαετία, ο συνθέτης πραγματοποίησε μία περιοδεία στις Η.Π.Α. μαζί με τον βιολονίστα Henryk Wieniawski (1872-1873), ενώ επιπλέον αποπεράτωσε την όπερα *Ο Δαίμων* (1871), η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο κοινό τον Ιανουάριο του 1875.<sup>34</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 4, σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, ορ. 143, του Stephen Heller εκδόθηκε στο Παρίσι το 1878. Εκείνη την περίοδο, ο συνθέτης είχε επιστρέψει στο Παρίσι, έπειτα από την προσωρινή φυγή του στην Ελβετία ως απόρροια του Γαλλοπρωσικού

---

<sup>31</sup> Βλ. Folco Perrino, "Martucci, Giuseppe", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 11, 2004, σ. 1228-1229, και John C. G. Waterhouse – Folco Perrino, "Martucci, Giuseppe", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17947>.

<sup>32</sup> Βλ. Andrea Harrantdt, "Fuchs, 2. Robert", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 7, 2002, σ. 223-224, και Robert Pascall, "Fuchs, Robert", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10342>.

<sup>33</sup> Βλ. Jürgen Schaarwächter, "Parry Sir (Charles) Hubert (Hastings)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 13, 2005, σ. 139 και 141· Jeremy Dibble, "Parry, Sir (Charles) Hubert (Hastings)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20949>· Newman, ό.π., σ. 581.

<sup>34</sup> Βλ. Grönke, ό.π., σ. 595 και 597, και Garden, ό.π.

Πολέμου των ετών 1870-1871. Αψηφώντας την τύφλωση που τον απειλούσε, συνέχιζε να συνθέτει και να εκδίδει τα έργα του.<sup>35</sup>

Η *Petite sonate dans la forme classique*, op. 9, του γάλλου συνθέτη Vincent d'Indy (1851-1931) γράφτηκε το 1880. Στο πλαίσιο ενός μεγάλου ταξιδιού που έλαβε χώρα το 1873, ο συνθέτης γνώρισε τον Liszt (λαμβάνοντας μέρος στα masterclasses του), τον Brahms, αλλά και την Cosima Wagner, με την πρώτη επαφή με τον σύζυγό της να ακολουθεί το 1882, στην πρεμιέρα του *Parsifal*. Το ίδιο έτος, ο d'Indy κέντρισε το ενδιαφέρον του μουσικού κοινού με την οπέρα comique του *Attendez-moi sur l'orme*, op. 14, ενώ μία ακόμη μεγαλύτερη επιτυχία του καταγράφηκε λίγο αργότερα, το 1885, όταν ο συνθέτης απέσπασε το υψηλό κύρος "Grand Prix de la Ville de Paris" με την καντάτα του *Le chant de la cloche*, op. 18 (1879-1883).<sup>36</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, op. 5, του γερμανού συνθέτη Richard Strauss (1864-1949) γράφτηκε εντός της διετίας 1880-1881: μία πρώτη, τριμερής εκδοχή του έργου είχε ολοκληρωθεί μέχρι τον Ιανουάριο του 1881, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης αναθεώρησε τα δύο πρώτα μέρη, συνέθεσε ένα εντελώς νέο τρίτο μέρος και προσέθεσε, επιπλέον, ένα τέταρτο. Τελικά, η σονάτα εκδόθηκε στο Μόναχο το 1882 από τον οίκο Aibl. Πρόκειται για ένα έργο της πρώιμης δημιουργικής περιόδου του Strauss, από την οποία προέρχονται επίσης συνθέσεις όπως οι δύο συμφωνίες του, σε ρε- και σε φα-ελάσσονα (του 1880 και του 1884 αντίστοιχα), καθώς και τα κοντσέρτα του για βιολί (1880-1882) και για κόρνο (αρ. 1, 1882-1883). Ας σημειωθεί επιπλέον πως το 1882 ο συνθέτης αποφοίτησε από το Ludwigs-Gymnasium και μετέβη στο Bayreuth μαζί με τον πατέρα του, τον κορνίστα Franz Strauss, ο οποίος συμμετείχε στην πρώτη εκτέλεση του βαγκνερικού *Parsifal*.<sup>37</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε μι-ύφεση-ελάσσονα*, op. 14, του γερμανού συνθέτη Joachim Raff (1822-1882) γράφτηκε σε μία πρώτη εκδοχή το 1844 και εκδόθηκε το 1845 υπό τον τίτλο *Sonate avec fugue*, από τον οίκο Breitkopf & Härtel. Πολύ αργότερα, κοντά πλέον στο τέλος της ζωής του, ο συνθέτης προέβη στην αναθεώρηση και στην επανέκδοσή της με τίτλο *Grande Sonate*, ενώ την έκδοση ανέλαβε εν προκειμένω η Edition Nordstern (1881). Αυτή είναι η εκδοχή που θα εξετάσουμε στην παρούσα μελέτη. Αξίζει να αναφερθεί η γνωριμία του Raff με τον Franz Liszt στη Βασιλεία, τον Ιούνιο του 1845. Αργότερα, όταν ο Liszt διατελούσε πλέον Kapellmeister στη Βαϊμάρη, πήρε τον Raff υπό την προστασία του. Ο νεαρός συνθέτης τον υπηρέτησε επιπλέον ως βοηθός στην θέση του, στην ενορχήστρωση καθώς και στην αντιγραφή και ετοιμασία των χειρογράφων. Επιπροσθέτως, ο Raff είχε την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με τον κύκλο των φίλων και μαθητών του Liszt, όπου συγκαταλέγονταν (καθώς προαναφέραμε) συνθέτες όπως οι Felix Draeseke και Julius Reubke. Μάλιστα, συμμετείχε μαζί με άλλες μουσικές προσωπικότητες από τον κύκλο της Βαϊμάρης στην ίδρυση του Neu-Weimar-Verein, ενός συλλόγου υπό τον Liszt που είχε ως σκοπό την υποστήριξη και τη διάδοση της μουσικής της Νέας Γερμανικής Σχολής. Παρ' όλα αυτά, οι σχέσεις του Raff με τον Liszt διέρχονταν περιόδους εντάσεων (όπως, επί

<sup>35</sup> Βλ. Eigeldinger, ό.π., σ. 1248, και Booth, ό.π.

<sup>36</sup> Βλ. Manuela Schwarz, "Indy (Paul Marie Théodore) Vincent d'", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 9, 2003, σ. 632 και 636, και Robert Orledge – Andrew Thomson, "Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d'", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13787>. Η πρωτόλεια *Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, op. 1 (1869), του συνθέτη δεν κατέστη δυνατόν να βρεθεί και έτσι δεν περιλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη.

<sup>37</sup> Βλ. Walter Werbeck, "Strauss, Richard (Georg)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 16, 2006, σ. 56 και 86, και Bryan Gilliam – Charles Youmans, "Strauss, Richard (Georg)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117> (με επικαιροποίηση το 2010).

παραδείγματι, συνέβη με την έκδοση του βιβλίου του πρώτου *Die Wagnerfrage* το 1854), σε αντίθεση με την διαρκή φιλία του Raff με τον Hans von Bülow.<sup>38</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2, σε λα-ελάσσονα*, ορ. 80, του Johan Peter Emilius Hartmann (1805-1900) γράφτηκε εντός της περιόδου 1876-1883 και εκδόθηκε στην Κοπεγχάγη το 1885 από τον οίκο Hansen, προς τιμήν των ογδοηκοστών γενεθλίων του συνθέτη. Πρόκειται, σαφέστατα, για ένα ιδιαίτερα όψιμο έργο, αποτελώντας μάλιστα την τελευταία συνεισφορά του Hartmann στην πιανιστική φιλολογία του 19<sup>ου</sup> αιώνα.<sup>39</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα, "Sonate für die linke Hand alleine"* (για το αριστερό μόνο χέρι), ορ. 179, του γερμανού συνθέτη, πιανίστα και διευθυντή ορχήστρας Carl Reinecke (1824-1910) αποπερατώθηκε το 1884 και εκδόθηκε το ίδιο έτος στη Λειψία από τον οίκο Peters. Ο συνθέτης κατείχε τη θέση του Kapellmeister στο Gewandhaus της Λειψίας για 35 ολόκληρα χρόνια από το 1860 μέχρι το 1895, όντας έτσι ο μακροβιότερος διευθυντής της εν λόγω ορχήστρας. Η χρονολογία σύνθεσης του προαναφερόμενου έργου συμπίπτει με την εγκαινίαση ενός νέου κτηρίου για τη στέγαση του Gewandhaus, γεγονός που διευκόλυε σημαντικά την τέλεση των καθηκόντων του Reinecke. Επιπλέον, το 1884 ο συνθέτης αναγορεύτηκε επίτιμος διδάκτωρ της Ακαδημίας του Βερολίνου, όπου δραστηριοποιήθηκε έπειτα ως καθηγητής από το 1885 μέχρι το 1902. Περαιτέρω, στην ίδια περίοδο με την προαναφερόμενη σονάτα τοποθετείται η σύνθεση ενός εκ των δημοφιλέστερων έργων του, της *Σονάτας για φλάουτο για πιάνο σε μι-ελάσσονα, "Undine"*, ορ. 167 (1882).<sup>40</sup>

Από το πιανιστικό έργο του ισπανού συνθέτη και πιανίστα Isaac Albéniz (1860-1909) διασώζονται σε πλήρη μορφή τρεις σονάτες για πιάνο: πρόκειται για τη *Σονάτα αρ. 3, σε Λα-ύφεση-μείζονα*, ορ. 68, τη *Σονάτα αρ. 4, σε Λα-μείζονα*, ορ. 72, και τη *Σονάτα αρ. 5, σε Σολ-ύφεση-μείζονα*, ορ. 82. Και τα τρία έργα γράφτηκαν εντός του 1887 και εκδόθηκαν στη Μαδρίτη το ίδιο έτος από τον οίκο Romero, ενώ ως σημειωθεί περαιτέρω πως το τρίτο μέρος της *Τέταρτης σονάτας* αλλά και το δεύτερο μέρος της *Πέμπτης σονάτας* εκδόθηκαν επιπροσθέτως ως ανεξάρτητα κομμάτια για πιάνο (υπό τους τίτλους *Célèbre minuet* και

<sup>38</sup> Βλ. Rainer Bayreuther, "Raff, (Joseph) Joachim", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 13, 2005, σ. 1192-1193 και 1194· James Deaville, "Raff, (Joseph) Joachim", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22816>· Walker, ό.π., σ. 11 και 252· Newman, ό.π., σ. 388· Peter Hollfelder, *Klaviermusik: Internationales chronologisches Lexikon*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven 1989 (επανέκδοση: 1999), σ. 105. Όπως διαπιστώνει κανείς συμβουλευόμενος τις σχετικές πηγές (βλ. ιδιαίτερα [http://www.raff.org/music/detail/piano/p\\_sonata.htm](http://www.raff.org/music/detail/piano/p_sonata.htm)), η αναθεώρηση της σονάτας είναι τόσο εκτεταμένη που συνιστά επί της ουσίας νέα σύνθεση, εξ ου και η τοποθέτησή της σε αυτήν την χρονική περίοδο της έρευνας.

<sup>39</sup> Βλ. Inger Sørensen, "Hartmann, 2. Johan Peter Emilius", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 8, 2002, σ. 739, και John Bergsagel, "Hartmann family", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12476>. Η πρώτη σονάτα για πιάνο του ιδίου συνθέτη (ορ. 34) γράφτηκε το 1843 και επομένως δεν συμπεριλαμβάνεται στην παρούσα μελέτη.

<sup>40</sup> Τα σχετικά λήμματα στο *Grove* (Reinhold Sietz, "Reinecke, Carl (Heinrich Carsten)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23128>) και στην *MGG* (Katrin Seidel – Ludwig Finscher, "Reinecke, Carl Heinrich Carsten, Pseud. Heinrich Carsten sowie W. te Grove", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 13, 2005, σ. 1513-1515) αξιοποιήθηκαν πρωτίστως ως βιογραφικές πηγές, καθώς δεν περιέχουν αναλυτικές πληροφορίες για την χρονολογία σύνθεσης και έκδοσης της προς εξέταση *Σονάτας για πιάνο*. Αντιθέτως, πολύτιμη αποδείχθηκε η διαδικτυακή πύλη που είναι αφιερωμένη στον συνθέτη (βλ. <http://www.carl-reinecke.de/opus/opus171-180.html>) σε συνδυασμό με το *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1884*, σ. 269, του Friedrich Hofmeister (διαθέσιμο διαδικτυακά στον σύνδεσμο <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001884&teil=0203&seite=00000269&zoom=1>).

*Minuetto del Gallo* αντίστοιχα). Την εποχή αυτή, συγκεκριμένα από το 1886 έως το 1889, ο συνθέτης ζει και εργάζεται στη Μαδρίτη, δραστηριοποιούμενος ως πιανίστας, καθηγητής πιάνου και συνθέτης. Επηρεαζόμενος από τον Liszt αλλά και από τον Felipe Pedrell, με τον οποίον είχε μελετήσει σύνθεση στη Βαρκελώνη μερικά χρόνια νωρίτερα, συνθέτει έργα για πιάνο με σαφείς αναφορές στη λαϊκή μουσική της Ισπανίας, όπως επί παραδείγματι την *Suite Española αρ. 1*, ορ. 47 (1886), και τις *Recuerdos de viaje*, ορ. 71 (1886-1887), ενώ την ίδια χρονική περίοδο ολοκληρώνεται και το *Πρώτο κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*, ορ. 78 (1887).<sup>41</sup>

### **Γ' περίοδος (1891-1905)**

Ο βέλγος συνθέτης Guillaume Lekeu (1870-1894) ταξίδεψε στο Bayreuth το 1889 για να παρακολουθήσει εκτελέσεις των μουσικών δραμάτων του Wagner, αποφασίζοντας έπειτα, με αφορμή αυτήν την εμπειρία, να αφιερωθεί αποκλειστικά στη σύνθεση. Ακολούθησαν μουσικές σπουδές με τον César Franck (μέχρι τον θάνατο του συνθέτη το 1890) και τον Vincent d'Indy. Το 1891, η καντάτα του *Andromède* απέσπασε το δεύτερο βραβείο στο βέλγικο "Prix de Rome". Το ίδιο έτος έλαβε χώρα και η σύνθεση της *Σονάτας για πιάνο σε σολ-ελάσσονα*, η οποία εκδόθηκε από τον οίκο Baudouin & Cie στο Παρίσι το 1899, δηλαδή πέντε χρόνια μετά τον εξαιρετικά πρόωρο θάνατο του συνθέτη.<sup>42</sup>

Οι τέσσερις σονάτες για πιάνο του αμερικανού συνθέτη και πιανίστα Edward MacDowell (1860-1908) γράφτηκαν εντός μίας δεκαετίας και συγκεκριμένα κατά την περίοδο 1891-1900. Η *Σονάτα αρ. 1, σε σολ-ελάσσονα, "Tragica"*, ορ. 45, ολοκληρώθηκε κατά τη διετία 1891-1892 και εκδόθηκε το 1893 στη Νέα Υόρκη και στη Λειψία. Ακολούθησε η *Σονάτα αρ. 2, σε σολ-ελάσσονα, "Eroica"*, ορ. 50, την αποπεράτωση της οποίας κατά την περίοδο των ετών 1894-1895 διαδέχθηκε η έκδοσή της, στη Νέα Υόρκη και στη Λειψία το 1895. Σε αντίθεση με την *Πρώτη σονάτα*, που έφερε μόνο έναν επιπρόσθετο τίτλο, εν προκειμένω ο συνθέτης παραθέτει επιπλέον μία επιγραφή, κάνοντας αναφορά στην – εμπνευσμένη από τον θρύλο του βασιλιά Αρθούρου – συλλογή αφηγηματικών ποιημάτων *Idylls of the King* του Tennyson. Το ίδιο ισχύει και για τα δύο επόμενα έργα του ίδιου είδους. Στη *Σονάτα αρ. 3, σε ρε-ελάσσονα, "Norse"*, ορ. 57, που γράφτηκε τη διετία 1898-1899 και εκδόθηκε σε Βοστώνη, Λειψία και Νέα Υόρκη το 1900, ο MacDowell αξιοποιεί ως πηγή έμπνευσης τον γερμανικό θρύλο του Sigurd και της Gudrun, τον οποίο είχε χρησιμοποιήσει επίσης ο Wagner στον *Siegfried* αλλά και στο *Λυκόφως των θεών*. Στην *Τέταρτη σονάτα, σε μι-ελάσσονα, "Keltic"*, ορ. 59, εξάλλου, που γράφτηκε το 1900 και εκδόθηκε σε Βοστώνη, Λειψία και Νέα Υόρκη το επόμενο έτος, ο συνθέτης κάνει αναφορά στους θρύλους της Deirdre και του Cuchullin από τον Κύκλο του Ulster της ιρλανδικής μυθολογίας. Ας σημειωθεί πως οι δύο τελευταίες σονάτες ήταν αφιερωμένες στον Grieg, με τον οποίον ο συνθέτης διατηρούσε προσωπική επικοινωνία. Από την ίδια περίοδο με τις σονάτες προέρχονται, περαιτέρω, τέσσερις δημοφιλείς κύκλοι κομματιών για πιάνο του

<sup>41</sup> Βλ. Walter A. Clark – Jacinto Torres Mulas, "Albéniz (y Pascual), Isaac Manuel Francisco", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 1, 1999, σ. 318 και 322-324· Frances Barulich, "Albéniz, Isaac (Manuel Francisco)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00421>· Pola Baytelman, *Isaac Albeniz: Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works*, Harmonie Park Press, Michigan 1993, σ. 51-52, 56-57 και 63-64.

<sup>42</sup> Βλ. Heinz-Jürgen Winkler, "Lekeu, Guillaume (Jean-Joseph-Nicolas)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 10, 2003, σ. 1540-1541, και Christopher Palmer (με αναθεώρηση του Luc Verdebout), "Lekeu, Guillaume (Jean Joseph Nicolas)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16366> (με επικαιροποίηση το 2013).

MacDowell: πρόκειται για τα *Woodland Sketches*, op. 51 (1896), τα *Sea Pieces*, op. 55 (1896-1898), τις *Fireside Tales*, op. 61 (1901-1902), και τα *New England Idyls*, op. 62 (1901-1902). Αυτή την εποχή, ο MacDowell είναι αφοσιωμένος στην – εκ του μηδενός – οργάνωση του νεοϊδρυθέντος μουσικού τμήματος του Columbia University της Νέας Υόρκης, στο οποίο εργάζεται ως καθηγητής, ενώ παράλληλα αναλαμβάνει τη διοίκηση του Mendelssohn Glee Club (1896-1898) και διατελεί πρόεδρος της Society of American Musicians and Composers (1899-1900).<sup>43</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε φα-ελάσσονα*, op. 6, του ρώσου συνθέτη και πιανίστα Αλεξάντρ Σκριάμπιν (1872-1915) γράφτηκε κατά τη διετία 1892-1893 και εκδόθηκε το 1895, ενώ η πρώτη της εκτέλεση έλαβε χώρα στις 23 Φεβρουαρίου του 1894 στην Αγία Πετρούπολη, με εκτελεστή τον ίδιο τον συνθέτη. Ως πηγή έμπνευσης για το εν λόγω έργο, ιδιαίτερα για το πένθιμο εμβατήριο, μπορεί να θεωρηθεί ο σοβαρός τραυματισμός του δεξιού χεριού του συνθέτη, λόγω υπερκόπωσης. Ακολούθησε η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2 ("Sonate-fantaisie")*, σε σολ-δίεση-ελάσσονα, op. 19, η σύνθεση της οποίας διήρκεσε από το 1892 έως το 1897, ενώ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά από τον συνθέτη στις 5 Μαΐου του 1896, στην Salle Erard του Παρισιού. Το έργο εκδόθηκε το 1898, οπότε και έλαβε επιπλέον χώρα η πρώτη εκτέλεση του *Κοντσέρτου για πιάνο*, op. 20 (1896-1897). Το ίδιο έτος εκδόθηκε επίσης η *Τρίτη σονάτα για πιάνο, σε φα-δίεση-ελάσσονα*, op. 23, η οποία αποπερατώθηκε εντός της περιόδου 1897-1898, και εκτελέστηκε για πρώτη φορά από τον Βσέβολοντ Μπουγιούκλι στις 6 Μαρτίου του 1900 στη Μόσχα. Από το 1898 μέχρι και το 1903, ο συνθέτης διητέλεσε καθηγητής πιάνου στο Ωδείο της Μόσχας· σε αυτήν την περίοδο τοποθετείται η σύνθεση της *Πρώτης*, της *Δεύτερης* και της *Τρίτης συμφωνίας* του (op. 26, 29 και 43), αλλά και της *Σονάτας για πιάνο αρ. 4, σε Φα-δίεση-μείζονα*, op. 30 (1901-1903), η έκδοση της οποίας ακολούθησε το 1904, ενώ με το έργο αυτό ο Σκριάμπιν απέσπασε το ίδιο έτος και το Βραβείο Γκλίνκα. Το σύνολο των ανωτέρω σονατών εκδόθηκε στην Αγία Πετρούπολη και στη Λειψία από τον εκδοτικό οίκο του Μ. Π. Μπελιάιεφ, τον οποίον ο Σκριάμπιν είχε γνωρίσει προσωπικά το 1894. Ο εκδότης αυτός αναδείχθηκε σε μαικήνα για τον νεαρό συνθέτη, υποστηρίζοντάς τον οικονομικά αλλά και με κάθε άλλο δυνατό τρόπο, μέχρι τον θάνατό του το 1903.<sup>44</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε φα-δίεση-ελάσσονα*, op. 10, του γερμανού συνθέτη και πιανίστα Eugen d'Albert (1864-1932), η σύνθεση και η έκδοση της οποίας τοποθετούνται εντός του 1893, όταν ο συνθέτης βρισκόταν στη Βιέννη, αποτελεί το μοναδικό δείγμα γραφής του d'Albert στο εν λόγω είδος. Το ίδιο έτος με τη σονάτα, ο συνθέτης ολοκλήρωσε επιπλέον την πρώτη του όπερα, *Der Rubin*, το πρώτο ανέβασμα της οποίας έλαβε χώρα επίσης εντός του 1893, αλλά και το *Δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο, σε Μι-μείζονα*, op. 12.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Βλ. Dolores Pesce – Margery Morgan Lowens, "MacDowell [McDowell], Edward (Alexander)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2250077>, και Marianne Betz, "MacDowell, Edward Alexander", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 11, 2004, σ. 700-703.

<sup>44</sup> Βλ. Marina Lobanova, "Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 15, 2006, σ. 884 και 887-888, Jonathan Powell, "Skrjabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25946>, και Lincoln Ballard – Matthew Bengtson (με τον John Bell Young), *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Rowman & Littlefield, Lanham – Boulder 2017, σ. 38-42.

<sup>45</sup> Josef-Horst Lederer, "Albert, Eugen d'", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 1, 1999, σ. 336-337· John Williamson, "Albert, Eugen [Eugène] (Francis Charles) d'", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00434>· Newman, ό.π., σ. 418.



Η *Σονάτα για πιάνο σε Φα-μείζονα*, op. 12, του φινλανδού συνθέτη Jean Sibelius (1865-1957) αποπερατώθηκε το 1893 (αν και η πρώτη της δημοσίευση πραγματοποιήθηκε μόλις το 1906). Το ίδιο έτος, ο συνθέτης ολοκλήρωσε επίσης την σουίτα *Karelia*, op. 11, ενώ είχε προηγηθεί, το 1892, η πρώτη εκτέλεση του συμφωνικού του έργου *Kullervo*, op. 7. Αυτή την περίοδο της ζωής του, ο συνθέτης υφίσταται την επιρροή της φινλανδικής μουσικής παράδοσης και του μυθολογικού έπους της *Kalevala*, στοχεύοντας στη δημιουργία μίας εθνικής μουσικής ταυτότητας· από την άλλη πλευρά, επηρεάζεται επιπλέον από τον Liszt αλλά και τον Wagner, με τα μουσικά δράματα του οποίου έρχεται σε επαφή τόσο στο Bayreuth όσο και σε άλλες γερμανικές πόλεις.<sup>46</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε ρε-ελάσσονα*, op. 73, του αυστριακού συνθέτη και πιανίστα Ignaz Brüll (1846-1907) εκδόθηκε στη Βοστώνη και στη Λειψία το 1894 από τον οίκο του Arthur Schmidt, όντας το μοναδικό έργο του συνθέτη σε αυτό το είδος. Ο Brüll διητέλεσε καθηγητής στη Horáksche Klavierschule της Βιέννης κατά την περίοδο 1872-1878, ενώ ακολούθησε η προαγωγή του σε συνδιευθυντή της Σχολής το 1881. Από το 1882 έζησε κυρίως στη Βιέννη, διατηρώντας επαφές με τον φιλικό κύκλο του Brahms.<sup>47</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 4, σε φα-δίεση-ελάσσονα*, op. 184, αποτέλεσε την τελευταία συνεισφορά του Josef Rheinberger σε αυτό το είδος. Η σύνθεσή της τοποθετείται στο 1896, ήτοι σε απόσταση ευρύτερη της δεκαετίας από την προηγούμενη, *Τρίτη σονάτα για πιάνο*. Είχαν μεσολαβήσει ο θάνατος της συζύγου του – προχωρημένης πλέον ηλικίας – συνθέτη το 1892 αλλά και η παραίτησή του από τη θέση του Kapellmeister το 1894.<sup>48</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε μι-ύφεση-ελάσσονα* του γάλλου συνθέτη Paul Dukas (1865-1935) γράφτηκε εντός της περιόδου 1899-1900 και εκδόθηκε στο Παρίσι το 1900, ενώ η πρώτη της εκτέλεση έλαβε χώρα στη Salle Pleyel στις 10 Μαΐου 1901, με ερμηνευτή τον Eduard Risler. Αυτή την περίοδο της ζωής του, ο Dukas απομακρύνεται σταδιακά από τη δραστηριότητά του ως μουσικοκριτικού, προκειμένου να αφιερωθεί στην σύνθεση του μελοδράματος *Ariane et Barbe-bleue* (1899-1906), το λιμπρέτο του οποίου είχε γράψει ο Maurice Maeterlinck, αλλά και έργων για πιάνο, με την προαναφερόμενη σονάτα να ακολουθείται από το έργο *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* (1900-1903).<sup>49</sup>

Οι δύο σονάτες για πιάνο του ρώσου συνθέτη Αλεξάντρ Κωνσταντίνοβιτς Γκλαζουνόφ (1865-1936) γράφτηκαν σε στενή χρονική εγγύτητα μεταξύ τους, όπως μαρτυρούν άλλωστε και οι αριθμοί opus: η *Πρώτη σονάτα, σε μι-ύφεση-ελάσσονα*, op. 74, συνετέθη τη διετία 1900-1901 και εκδόθηκε το 1901, ενώ το ίδιο έτος ολοκληρώθηκε και η *Δεύτερη σονάτα, σε μι-ελάσσονα*, op. 75, η οποία εκδόθηκε το 1902. Σε αμφότερες τις περιπτώσεις, η έκδοση έλαβε χώρα στη Λειψία, από τον οίκο του Μπελιάιεφ. Αυτή την εποχή, και συγκεκριμένα από το 1899, ξεκινά η πολυετής σχέση του συνθέτη με το Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης,

---

<sup>46</sup> Βλ. Tomi Mäkelä, "Sibelius, Jean, Johan (Christian Julius)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 15, 2006, σ. 715 και 727, και Fabian Dahlström – James Hepokoski, "Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43725>.

<sup>47</sup> Βλ. Thomas Schipperges, "Brüll, Ignaz", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 3, 2000, σ. 1115-1116· Robert Pascall, "Brüll, Ignaz", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04149>· Newman, ό.π., σ. 351· Hollfelder, ό.π., σ. 120.

<sup>48</sup> Βλ. Hochstein, ό.π., σ. 1616 και 1619, και Würz (με επιμέλεια του Gmeinwieser), ό.π.

<sup>49</sup> Βλ. Manuela Schwartz, "Dukas, Paul (Abraham)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 5, 2001, σ. 1599-1560, και Manuela Schwartz – G. W. Hopkins, "Dukas, Paul (Abraham)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08282>.

στο οποίο αρχικά διορίστηκε ως καθηγητής ενορχήστρωσης και στη συνέχεια ανέλαβε τη διεύθυνσή του (από το 1905 μέχρι και το 1930). Επιπλέον, κοντινή χρονικά με τις δύο προαναφερόμενες σονάτες για πιάνο είναι η σύνθεση της *Έβδομης συμφωνίας, σε Φαμίζονα*, ορ. 77, του Γκλαζουνόφ (1902).<sup>50</sup>

Για τον πολωνό πιανίστα, συνθέτη και πολιτικό Ignacy Jan Paderewski, το δεύτερο ήμισυ της δεκαετίας του 1880 αποτέλεσε μία κομβική στιγμή στην καλλιτεχνική του εξέλιξη, καθώς τότε ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την πιανιστική σχολή του περίφημου δασκάλου Theodor Leschetizky, στη Βιέννη, κατά τα έτη 1884-1885 και 1887-1888. Ο συνθέτης εξελίχθηκε στον πλέον διαπρεπή μαθητή του Leschetizky και στον πιο δημοφιλή πιανίστα μετά τον Liszt. Η εν λόγω γνωριμία ήταν, επιπλέον, το εφάλτήριο για την ανάληψη μίας θέσης καθηγητή αρχικά στο Ωδείο του Στρασβούργου (1885-1886) και έπειτα στο Παρίσι (από το 1888), ενώ σε αυτή τη χρονική στιγμή ξεκινά πρακτικά και η παγκόσμια σταδιοδρομία του Paderewski ως εκτελεστή πιάνου, με ρεσιτάλ στο Παρίσι, στο Λονδίνο και στη Νέα Υόρκη (τα έτη 1888, 1890 και 1891 αντίστοιχα). Κατά την ίδια περίοδο, και συγκεκριμένα το 1887, ξεκινά επιπλέον η σύνθεση της *Σονάτας για πιάνο σε μι-ύφεση-ελάσσονα*, ορ. 21, η οποία εντούτοις θα αποπερατωθεί πολύ αργότερα, το 1903. Είχαν προηγηθεί, κατά τα έτη 1901-1902, οι ιδιαίτερα επιτυχημένες παραστάσεις της όπερας *Manru* (1893-1901), σε ολόκληρη την Ευρώπη αλλά και τις Η.Π.Α.<sup>51</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε φα-ελάσσονα*, ορ. 5, αποτελεί το πρώτο έργο του ρώσου συνθέτη και πιανίστα Νικολάι Κάρλοβιτς Μέτνερ (1879/1880-1951) σε αυτό το είδος, με τη σύνθεση του έργου κατά τη διετία 1902-1903 να ακολουθείται από την έκδοσή του στη Λειψία το 1904, από τον εκδοτικό οίκο του Μπελιάιεφ. Αυτή την εποχή, ο νεαρός ακόμη Μέτνερ έχει μόλις ολοκληρώσει τις σπουδές του στο πιάνο στο Ωδείο της Μόσχας με καθηγητή τον Βασίλι Σαφόνοφ, αποσπώντας επιπλέον το Χρυσό Μετάλλιο (1900). Παρ' όλο που η ακόλουθη επιτυχής συμμετοχή του στον Διαγωνισμό Ρουμπινστίν (1900) φαίνεται αρχικά να συνιστά για τον Μέτνερ το σημείο έναρξης μίας σταδιοδρομίας ως πιανίστα, η επιρροή του Σεργκέι Τανιέιφ, με τον οποίο παρακολούθησε ορισμένα ιδιαίτερα μαθήματα, τον οδηγεί, απεναντίας, να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στη σύνθεση. Η προς εξέταση σονάτα προκάλεσε το ενδιαφέρον του δεξιότεχνη πιανίστα Josef Hofmann και – μέσω αυτού – του Ραχμάνινοφ, ο οποίος αργότερα θα γινόταν στενός φίλος κι ευεργέτης του Μέτνερ.<sup>52</sup>

Ο γερμανός πιανίστας και συνθέτης Emil von Sauer (1862-1942) ενσωματώθηκε στον κύκλο των μαθητών του Liszt τη διετία 1884-1885, και ήδη από το ντεμπούτο του στο Βερολίνο το 1885 θεωρείτο ένας από τους δημοφιλέστερους πιανίστες της Γερμανίας. Κατάφερε, έπειτα, να αποκτήσει διεθνή φήμη με σειρά συναυλιών στη Ρωσία (1892) αλλά και στην Αγγλία (1894), ενώ παράλληλα απολάμβανε της υποστήριξης του Hans von Bülow. Όντας επιπλέον περιζήτητος μουσικοπαιδαγωγός, δίδαξε έπειτα σε masterclasses στη

<sup>50</sup> Stuart Campbell – Dorothea Redepenning, “Glazunov, Aleksandr Konstantinovič”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 7, 2002, σ. 1058 και 1061-1062, και Boris Schwartz, “Glazunov, Aleksandr Konstantinovich”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11266>.

<sup>51</sup> Małgorzata Perkowska-Waszek, “Paderewski, Ignacy Jan”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 12, 2004, σ. 1531-1532, και Jim Samson, “Paderewski, Ignacy Jan”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20672>. Βλ. περαιτέρω Harold C. Schonberg, *The Great Pianists: From Mozart to the Present* (αναθεωρημένη και επικαιροποιημένη έκδοση), Simon & Schuster, New York 1987 (πρώτη έκδοση: 1965), σ. 301-309.

<sup>52</sup> Βλ. Christoph Flamm, “Metner, Medtner, 3. Nikolaj Karlovič”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 12, 2004, σ. 103-104, και Barrie Martyn, “Medtner, Nicolas [Metner, Nikolay Karlovich]”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18517>.

Meisterschule für Klavierspiel του Ωδείου της Βιέννης, από το 1901 μέχρι το 1907. Από την ίδια περίοδο της ζωής του προέρχονται και οι δύο σονάτες του για πιάνο: η *Πρώτη σονάτα, σε Ρε-μείζονα*, γράφτηκε το 1903 και ακολούθησε η *Δεύτερη σονάτα, σε Μι-ύφεση-μείζονα*, το 1904. Είχε προηγηθεί, τη διετία 1901-1902, η σύνθεση των δύο του *Κοντσέρτων για πιάνο* (σε μι- και σε ντο-ελάσσονα).<sup>53</sup>

Η *Πρώτη σονάτα για πιάνο, σε ντο-ελάσσονα*, ορ. 8, του πολωνού συνθέτη Karol Szymanowski (1882-1937) γράφτηκε κατά τα έτη 1903-1904 και εκδόθηκε στην Κρακοβία το 1910, ενώ είχε μεσολαβήσει η πρώτη της δημόσια εκτέλεση, στις 19 Απριλίου 1907 στη Βαρσοβία. Το 1901, έπειτα από τις απολυτήριες εξετάσεις πιάνου που έδωσε στη μουσική σχολή του Neuhaus στο Γιελισαβετγκράντ, ο συνθέτης μετακόμισε στη Βαρσοβία, όπου παρακολούθησε μαθήματα αρμονίας (με τον Marek Zawirski), αντίστιξης και σύνθεσης (με τον Zygmunt Noskowski). Το 1905, συνεργαζόμενος με τους συνθέτες Grzegorz Fitelberg, Ludomir Różycki και Arolinary Szeluto, προχώρησε στην ίδρυση της Εκδοτικής Ένωσης των Νέων Πολωνών Συνθετών, με σκοπό την έκδοση των έργων τους αλλά και τη διοργάνωση συναυλιών με έργα σύγχρονης πολωνικής μουσικής. Το 1910, η προς εξέταση σονάτα απέσπασε το πρώτο βραβείο σε έναν διαγωνισμό σύνθεσης που διοργανώθηκε στο Λβόν με αφορμή τη συμπλήρωση ενός αιώνα από τη γέννηση του Chopin.<sup>54</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο (αρ. 2) σε σι-ύφεση-ελάσσονα* του Μίλι Μπαλάκιρεφ γράφτηκε εντός της περιόδου 1900-1905. Σε αντίθεση με το πρώτο έργο του συνθέτη σε αυτό το είδος, η παρούσα σονάτα εκδόθηκε κατά τη διάρκεια της ζωής του Μπαλάκιρεφ, και συγκεκριμένα το 1905 στη Λειψία. Πέραν της τονικότητας, το δεύτερο αυτό έργο μοιράζεται με την *Σονάτα για πιάνο*, ορ. 5, όπως άλλωστε αναφέραμε παραπάνω, και το δεύτερο χορευτικό μέρος, το οποίο ανακατασκευάστηκε προσέτι προκειμένου να εκδοθεί ως αυτόνομο έργο. Κατά την ίδια, όψιμη περίοδο της ζωής του τοποθετείται και η σύνθεση της *Δεύτερης συμφωνίας, σε ρε-ελάσσονα* (1900-1908).<sup>55</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε ρε-ελάσσονα*, ορ. 1, του άγγλου συνθέτη Benjamin Dale (1885-1943) γράφτηκε κατά την περίοδο 1902-1905, όταν ο Dale φοιτούσε στην Royal Academy of Music του Λονδίνου, και εκδόθηκε το επόμενο έτος από τον οίκο του Charles Avison, ο οποίος δημιουργήθηκε πρακτικά για αυτόν τον σκοπό υπό την αιγίδα του Breitkopf & Härtel. Την πρώτη εκτέλεση της σονάτας ανέλαβε ο πιανίστας και συνθέτης York Bowen, συμφοιτητής του Dale στην Ακαδημία, στον οποίο είναι αφιερωμένο το έργο· συγκεκριμένα, ο Bowen παρουσίασε αρχικά μόνο το πρώτο μέρος της σονάτας του Dale στην Ακαδημία, τον Φεβρουάριο του 1905, προβαίνοντας έπειτα, τον Νοέμβριο του ίδιου έτους, στην εκτέλεση του – εν τω μεταξύ αποπερατωμένου – πλήρους έργου. Από την ίδια, μαθητική φάση της σταδιοδρομίας του Dale προέρχονται ακόμη έργα όπως η *Εισαγωγή στην Τρικυμία του Shakespeare* (1902) και το *Concertstück για όργανο και ορχήστρα* (1904), αλλά και η *Σουίτα για βιόλα και πιάνο σε ρε-ελάσσονα*, ορ. 2 (1906), έργο πρωτοποριακό και μεγάλης κλίμακας.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Βλ. Hartmut Hein, "Sauer, Emil (Georg Conrad) von", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 14, 2005, σ. 1015-1016, και James Methuen-Campbell, "Sauer, Emil", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24632>.

<sup>54</sup> Βλ. Zofia Helman, "Szymanowski, Karol (Maciej)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 16, 2006, σ. 403 και 407· Jim Samson, "Szymanowski, Karol (Maciej)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27328>· Teresa Chylńska, *Karol Szymanowski: His life and works*, University of South California, Los Angeles 1993, σ. 51.

<sup>55</sup> Βλ. Redepenning, "Balakirev, Milij Alekseevič", ό.π., σ. 64 και 65-66, και Campbell, ό.π.

<sup>56</sup> Βλ. Lewis Foreman, "Dale, Benjamin (James)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07066>· John Caldwell, *The Oxford history of English music*,

### Δ΄ Περίοδος (1906-1914)

Η *Sonaten-Triade*, op. 11, του Νικολάι Κάρλοβιτς Μέτνερ συνιστά μία ιδιαίτερη περίπτωση τριών μονομερών σονατών για πιάνο που εκδόθηκαν υπό έναν ενιαίο αριθμό opus. Τα δύο πρώτα έργα αυτής της συλλογής, η *Σονάτα αρ. 1, σε Λα-ύφεση-μείζονα*, και η *Σονάτα αρ. 2 ("Elegie")*, σε ρε-ελάσσονα, γράφτηκαν εντός της περιόδου 1904-1906, ενώ ακολούθησε η *Σονάτα αρ. 3, σε Ντο-μείζονα*, τη διετία 1907-1908. Οι τρεις σονάτες εκδόθηκαν διαδοχικά τα έτη 1906, 1907 και 1908 αντίστοιχα, από τον εκδοτικό οίκο Γιούργκενσον στην Μόσχα. Ακολούθησαν, μέχρι και το 1914, άλλα πέντε έργα του Μέτνερ στο είδος της σονάτας για πιάνο. Η *Σονάτα σε σολ-ελάσσονα*, op. 22, γράφτηκε την περίοδο 1909-1910 και εκδόθηκε το 1910. Από τις δύο σονάτες του op. 25, η *Πρώτη σονάτα (Sonata-Skazka, "Märchen-Sonate")*, σε ντο-ελάσσονα, αποπερατώθηκε το 1910 και εκδόθηκε το επόμενο έτος, ενώ η *Δεύτερη σονάτα, σε μι-ελάσσονα*, ολοκληρώθηκε τη διετία 1910-1911 και εκδόθηκε το 1912. Ακολούθησαν, τέλος, η *Σονάτα-μπαλάντα σε Φα-δίεση-μείζονα*, op. 27, η οποία ολοκληρώθηκε την τριετία 1912-1914 και εκδόθηκε διαδοχικά το 1913 (μόνον το πρώτο μέρος) και το 1914 (σε πλήρη μορφή), και η *Σονάτα σε λα-ελάσσονα*, op. 30, που συνετέθη το 1914 και βρήκε τον δρόμο προς την έκδοση τρία χρόνια αργότερα, το 1917. Την έκδοση όλων των παραπάνω σονατών ανέλαβε η Édition Russe de Musique (Μόσχα – Βερολίνο). Αυτή την εποχή, ο συνθέτης κερδίζει σταδιακά την αποδοχή του μουσικού κοινού της Μόσχας, γεγονός που καταδεικνύεται μέσω της απονομής σε αυτόν του βραβείου Γκλίνκα το 1909 (για ορισμένες μελοποιήσεις ποιημάτων του Goethe), της κλήσης του στη συμβουλευτική επιτροπή της Édition Russe de Musique, του διορισμού του ως καθηγητή στο Ωδείο της Μόσχας, αλλά και μέσω της νέας βράβειυσής του το 1916, εν προκειμένω για δύο από τις προαναφερόμενες σονάτες: την op. 25 αρ. 1 και την op. 27.<sup>57</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε Μι-μείζονα*, op. 63, του Vincent d'Indy αποπερατώθηκε το 1907. Κατά την ίδια αυτή περίοδο της ζωής του, παράλληλα με τη διδακτική του δραστηριότητα στη Schola Cantorum του Παρισιού (που είχε ιδρύσει ο ίδιος με τους Charles Bordes and Alexandre Guilmant το 1894 και της οποίας ηγείτο από το 1904) και τις εμφανίσεις του ως διευθυντή ορχήστρας σε ολόκληρη την Ευρώπη, ο d'Indy συνθέτει, μέχρι και την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, κάποια από τα σημαντικότερα έργα του: σε αυτά συγκαταλέγονται συνθέσεις όπως η προαναφερόμενη σονάτα, το *Δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 45 (1897), η *Δεύτερη συμφωνία*, op. 57 (1902-1903), η όπερα ("action musicale") *L'Étranger* (1896-1901) και το συμφωνικό τρίπτυχο *Jour d'été à la montagne*, op. 61 (1905). Ας αναφερθεί επιπλέον το – αφιερωμένο στη μνήμη της συζύγου του – συμφωνικό ποίημα *Souvenirs*, op. 62, του 1906.<sup>58</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε Σι-μείζονα*, op. 9, του ρώσου συνθέτη Σεργκέι Εντουάρντοβιτς Μπορτκέβιτς (1877-1952) γράφτηκε το 1907 και εκδόθηκε στη Λειψία το 1909. Ο συνθέτης από το 1900 μέχρι το 1902 φοίτησε στο Ωδείο της Λειψίας, όπου μελέτησε πιάνο με τον (μαθητή του Liszt) Alfred Reisenauer και θεωρία της μουσικής με τους Salomon Jadassohn και Karl Piutti. Από το 1904 και μέχρι το ξέσπασμα του Α΄

---

*Volume II: From c. 1715 to the present day*, Oxford University Press, Oxford 1999, σ. 304-305· συνοδευτικό κείμενο του Francis Pott στον δίσκο ακτίνας *Benjamin Dale – Piano Sonata, York Bowen – Miniature Suite*, Danny Driver, Hyperion, CDA67827.

<sup>57</sup> Βλ. Flamm, ό.π., σ. 103-104, Martyn, ό.π., και Newman, ό.π., σ. 723. Οι σονάτες που ο Μέτνερ συνέθεσε μετά το 1914 (*Sonata-Reminiscenza*, op. 38 αρ. 1, *Sonata tragica*, op. 39 αρ. 5, *Sonata romantica*, op. 53 αρ. 1, *Sonata minacciosa*, op. 53 αρ. 2, *Sonate-Idylle*, op. 56) τίθενται πέραν των χρονικών ορίων της παρούσας μελέτης.

<sup>58</sup> Βλ. Schwarz, ό.π., σ. 632-633 και 636, και Orledge – Thomson, ό.π.

Παγκοσμίου Πολέμου ο Μπορτκέβιτς έζησε στη Βιέννη, όπου έδωσε συναυλίες, δίδαξε για ένα έτος στο Ωδείο Klindworth-Scharwenka και αφοσιώθηκε, επιπλέον, στη σύνθεση. Από τα έργα αυτής της περιόδου, ως πλέον επιτυχημένο θεωρείται το *Κοντσέρτο για πιάνο*, ορ. 16 (1912).<sup>59</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 1, σε ρε-ελάσσονα*, ορ. 28, του ρώσου συνθέτη και πιανίστα Σεργκέι Βασίλιεβιτς Ραχμάνινοφ (1873-1943) ολοκληρώθηκε εντός του 1907, υφιστάμενη τρεις αναθεωρήσεις εκ μέρους του συνθέτη, και εκδόθηκε το 1908 στη Μόσχα από τον οίκο Gutheil. Έπειτα από τη μεγάλη επιτυχία που γνώρισε το *Δεύτερο κοντσέρτο για πιάνο*, ορ. 18 (1900-1901), ο Ραχμάνινοφ κατέστη πλέον διεθνώς γνωστός. Ακολούθησαν τρεις απονομές του βραβείου Γκλίνκα, μεταξύ άλλων για την *Δεύτερη συμφωνία*, ορ. 27 (1907), και ο τιμητικός διορισμός του στη θέση του αντιπροέδρου της Μουσικής Εταιρείας της Ρωσίας (το 1909). Η προαναφερόμενη συμφωνία, μαζί με την *Πρώτη σονάτα* αλλά και το *Νησί των Νεκρών*, ορ. 29 (1909), γράφτηκαν στη Δρέσδη, όπου ο συνθέτης έζησε με την οικογένειά του από το 1906 μέχρι το 1909. Τον χειμώνα του 1909 ακολούθησε η πρώτη περιοδεία στις Η.Π.Α., όπου ο συνθέτης συμπεριέλαβε μάλιστα το *Τρίτο κοντσέρτο για πιάνο*, ορ. 30 (1909), το οποίο ερμήνευσε υπό τη διεύθυνση του Walter Damrosch αλλά και του Gustav Mahler. Περνώντας τα καλοκαίρια από το 1910 έως το 1913 στο κτήμα Ιβάνκοβα, στο Ταμπόφ της Ρωσίας, ο Ραχμάνινοφ βρήκε την απαραίτητη ηρεμία για να ολοκληρώσει έργα όπως τα *13 Πρελούδια για πιάνο*, ορ. 32 (1910), τις *Etudes-tableaux*, ορ. 33, αλλά και τη *Δεύτερη σονάτα για πιάνο, σε σι-ύφεση-ελάσσονα*, ορ. 36. Το τελευταίο αυτό έργο συνετέθη το 1913 και, έπειτα από δύο αναθεωρήσεις, εκδόθηκε το επόμενο έτος στη Μόσχα από τον οίκο Gutheil. Ωστόσο, το 1931 ο συνθέτης προέβη σε μία δραστική αναθεώρηση της παρτιτούρας της εν λόγω σονάτας, η οποία εκδόθηκε κατόπιν εκ νέου, στο Παρίσι το ίδιο έτος, από τον εκδοτικό οίκο TAIR, τον οποίο είχε ιδρύσει ο ίδιος ο Ραχμάνινοφ. Το έργο εκτελέστηκε στο Μοντρεάλ, στις 12 Οκτωβρίου 1931, μαζί με το τελευταίο έργο του συνθέτη για σόλο πιάνο, τις *Παραλλαγές σε ένα θέμα του Corelli*, ορ. 42, οι οποίες είχαν αποπερατωθεί την ίδια περίοδο (1931).<sup>60</sup>

Από το 1904 μέχρι και την επιστροφή του στη Μόσχα τον Ιανουάριο του 1910, ο Αλεξάντρ Σκριάμπιν έζησε στο εξωτερικό. Η *Πέμπτη σονάτα για πιάνο*, ορ. 53, γράφτηκε το 1907, όταν ο συνθέτης διέμενε στη Λοζάνη, και εκδόθηκε το 1911 στη Μόσχα από την Édition Russe de Musique, ενώ η πρώτη της δημόσια εκτέλεση έλαβε χώρα στη Μόσχα, την 1<sup>η</sup> Δεκεμβρίου του 1908, με ερμηνευτή τον Μαρκ Μέιτσικ. Η προσπάθεια του συνθέτη το 1907 να εκδώσει ο ίδιος την παραπάνω σονάτα του καθώς και τα *Τρία κομμάτια για πιάνο*, ορ. 52 (1905-1907), τον οδήγησε όμως σε οικονομική καταστροφή. Ακολούθως, ο Σκριάμπιν αφιερώθηκε στη σύνθεση του μεγαλεπήβολου ορχηστρικού του έργου *Προμηθέας, ή Το ποίημα της φωτιάς*, ορ. 60 (1908-1910), το οποίο εκτελέστηκε για πρώτη φορά στη Μόσχα τον Μάρτιο του 1911, με εντυπωσιακή επιτυχία. Έπειτα, εντός της διετίας 1911-1912, ο συνθέτης προέβη στη σύνθεση δύο ακόμη έργων του στο είδος της σονάτας για πιάνο: πρόκειται για την *Έκτη σονάτα*, ορ. 62, και την *Έβδομη σονάτα*, ορ. 64, οι οποίες εκδόθηκαν

<sup>59</sup> Βλ. Christoph Flamm, "Bortkevič, Bortkiewicz, Sergej Eduardovič, Sergei, Serge (von)", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 3, 2000, σ. 452-453, και Boris Schwarz (με αναθεώρηση του Sigrid Wiesmann), "Bortkiewicz [Bortkievich], Sergei [Sergey] Eduardovich", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03637>. Η *Δεύτερη σονάτα για πιάνο*, ορ. 60, του Μπορτκέβιτς είναι πολύ όψιμη (1941-1942).

<sup>60</sup> Βλ. Christoph Flamm, "Rachmaninov, Sergej Vasil'evič", στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 13, 2005, σ. 1158-1159 και 1162, και Geoffrey Norris, "Rachmaninoff [Rakhmaninov, Rachmaninov], Serge [Sergey] (Vasil'evich)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50146>.

στη Μόσχα το 1912 και το 1913 αντίστοιχα, και πάλι από την Édition Russe de Musique. Η πρώτη εξ αυτών παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στη Μόσχα, στις 19 Μαρτίου του 1912, και η δεύτερη επίσης στη Μόσχα, στις 5 Μαρτίου του ίδιου έτους, με ερμηνευτές την Γιελένα Μπέκμαν-Σερμπίνα και τον συνθέτη αντίστοιχα. Το 1913, έπειτα από μία σειρά επιτυχών συναυλιών του Σκριάμπιν στο Λονδίνο, αποπερατώθηκαν και εκδόθηκαν επίσης οι τρεις τελευταίες σονάτες του, ήτοι η *Όγδοη*, ορ. 66, η *Ένατη*, ορ. 68, και η *Δέκατη*, ορ. 70, τις οποίες ο συνθέτης συνέθεσε το καλοκαίρι του ίδιου έτους, όσο διέμενε στην επαρχία Καλούζσκυ. Σε αυτήν την περίπτωση, την έκδοση ανέλαβε στη Μόσχα ο οίκος του Μπορίς Πετρόβιτς Γιούργκενσον, με τον οποίο ο συνθέτης βρισκόταν σε συμφωνία από τον Οκτώβριο του 1911. Αναφορικά με την πρώτη τους εκτέλεση, η *Όγδοη σονάτα* παρουσιάστηκε στις 18 Νοεμβρίου του 1915 στην Αγία Πετρούπολη, και πάλι με ερμηνεύτρια την Μπέκμαν-Σερμπίνα, ενώ είχε προηγηθεί η πρεμιέρα τόσο της *Ένατης* όσο και της *Δέκατης σονάτας* με εκτελεστή εν προκειμένω τον συνθέτη, στη Μόσχα, στις 25 Οκτωβρίου του 1913 και στις 25 Δεκεμβρίου του ίδιου έτους αντίστοιχα.<sup>61</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε φα-ελάσσονα*, ορ. 27, του ρώσου συνθέτη, πιανίστα και διευθυντή ορχήστρας Σεργκέι Μιχάιλοβιτς Λιαπουνόφ (1859-1924) ολοκληρώθηκε κατά την τριετία 1906-1908 και εκδόθηκε στη Λειψία το 1908 από τις εκδόσεις Zimmermann. Έπειτα από την ολοκλήρωση των σπουδών του στο Ωδείο της Μόσχας, ο συνθέτης μετακόμισε στην Αγία Πετρούπολη (το 1885), προκειμένου να ενταχθεί στον κύκλο των φίλων και μαθητών του Μπαλάκιρεφ. Από το 1905 ανέλαβε σταδιακά τη διεύθυνση της Ελεύθερης Μουσικής Σχολής, την οποία είχε ιδρύσει ο Μπαλάκιρεφ (το 1862, από κοινού με τον Γκαβριήλ Λομάκιν), το *Κοντσέρτο για πιάνο σε Μι-ύφεση-μείζονα* του οποίου ανέλαβε να ολοκληρώσει το 1911, έπειτα από τον θάνατο του συνθέτη το προηγούμενο έτος. Από την ίδια περίοδο προέρχονται επίσης έργα του Λιαπουνόφ όπως το συμφωνικό ποίημα *Żelazowa Wola*, ορ. 37 (1909), και το *Κοντσέρτο για πιάνο αρ. 2, σε Μι-μείζονα*, ορ. 38 (1910).<sup>62</sup>

Ο έλληνας συνθέτης Δημήτριος Λεβίδης (1885/1886-1951), έπειτα από σπουδές στο Ωδείο Αθηνών (1898-1905) και στο Ωδείο της Λοζάνης (1906-1907), φοίτησε επιπλέον στη Musikhochschule του Μονάχου, κατά τη διετία 1907-1908, παρακολουθώντας μαθήματα με τον Friedrich Klose (φούγκα), τον Felix Mottl (ενορχήστρωση) και πιθανότατα με τον Richard Strauss (σύνθεση). Από την περίοδο του Μονάχου προέρχεται η *Σονάτα για πιάνο σε φα-ελάσσονα*, η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στις απολυτήριες εξετάσεις της Musikhochschule και απέσπασε, μάλιστα, το πρώτο βραβείο σύνθεσης “Franz Liszt”. Δίχως να μπορούμε να τοποθετήσουμε μετά βεβαιότητας τη σύνθεση του έργου στο 1907 ή στο 1908, γνωρίζουμε πως η έκδοσή του έλαβε χώρα το 1911 στο Παρίσι, από τον εκδοτικό οίκο F. Durdilly – Ch. Hayet, Successeur, υπό τον τίτλο *Πρώτη ελληνική ρομαντική σονάτα, σε ένα μέρος*, ορ. 16, και με αφιέρωση στον F. Mottl.<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Βλ. Lobanova, ό.π., σ. 885-886 και 887-888, Powell, ό.π., και Ballard – Bengtson, ό.π., σ. 43-50.

<sup>62</sup> Βλ. Albrecht Gaub, “Ljapunov, Sergej Michajlovič”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 11, 2004, σ. 331-333, και Edward Garden, “Ljapunov [Ljapunov], Sergey Mikhaylovich”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17241>.

<sup>63</sup> Βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2011, σ. 23· Olympia Psychopedis-Frangou, “Levidēs, Levidis, Dēmētrios, Dimitrios”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 11, 2004, σ. 16-17· George Leotsakos, “Levidis, Dimitrios”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16518> (με αναθεώρηση το 2013).

Η *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, op. 91, του νορβηγού βιολονίστα και συνθέτη Christian Sinding (1856-1941) γράφτηκε και εκδόθηκε το 1909 στην Κοπεγχάγη από τον οίκο Wilhelm Hansen. Ο συνθέτης αυτή την εποχή διέμενε στη Γερμανία, όπου πέρασε σαράντα ολόκληρα χρόνια, ξεκινώντας από τις σπουδές του στη Λειψία το 1874. Από την ίδια περίοδο προέρχονται ακόμη η *Ρομάντσα για βιολί και ορχήστρα σε Ρε-μείζονα*, op. 100 (1910), το *Τρίο με πιάνο σε Ντο-μείζονα*, op. 87 (1908), τα *5 κομμάτια για πιάνο*, op. 97 (1909), και άλλα έργα.<sup>64</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο σε ντο-ελάσσονα*, “*Sonate romantique sur un thème espagnol*”, op. 3, του (ιταλικής καταγωγής) ισπανού συνθέτη Joaquín Turina (1882-1949) αποπερατώθηκε το 1909 και εκδόθηκε στο Παρίσι το 1910 από τον οίκο E. Demets. Το 1905, ο συνθέτης μετεγκαταστάθηκε στο Παρίσι, προκειμένου αρχικά να μελετήσει πιάνο με τον Moritz Moszkowski, ενώ από το 1906 μέχρι το 1913 ήταν μαθητής στην τάξη σύνθεσης του Vincent d’Indy στην Schola Cantorum. Το 1907 έκανε το ντεμπούτο του στο Παρίσι, ερμηνεύοντας το *Κουιντέτο του με πιάνο*, op. 1, ενώ από εκεί και ύστερα ο συνθέτης ακολούθησε τη συμβουλή του φίλου του, Manuel de Falla, αλλά και του Isaac Albéniz, να αναζητήσει το μουσικό του υλικό στη δημοφιλή μουσική της Ισπανίας. Ένα από τα πρώτα αποτελέσματα αυτής της επιδίωξης φαίνεται να είναι και η προαναφερόμενη σονάτα.<sup>65</sup>

Ο αυστριακός συνθέτης Alban Berg (1885-1935) υπήρξε μαθητής του Arnold Schönberg από το 1904 μέχρι το 1911. Τα μαθήματα αρμονίας, αντίστιξης και θεωρίας της μουσικής έδωσαν από το 1907 τη θέση τους στη σύνθεση. Στο επίκεντρο της διδασκαλίας τέθηκε αρχικά η τεχνική της ανάπτυξης και της παραλλαγής σε συσχετισμό με το μοτιβικό υλικό (η λεγόμενη “αναπτυξιακή παραλλαγή”). Ωστόσο, ο τελευταίος στόχος της εκπαιδευτικής διαδικασίας ήταν η ενασχόληση με την μορφή της σονάτας· σώζονται κάμποσα προσχέδια σονατών του Berg, τα οποία φαίνεται πως αποτέλεσαν το προοίμιο της *Σονάτας για πιάνο σε σι-ελάσσονα*, op. 1, του πρώτου “επίσημου” έργου του νεαρού ακόμη συνθέτη. Η σονάτα συνετέθη εντός του 1909 και εκδόθηκε το 1910 στο Βερολίνο και στη Βιέννη με έξοδα του ίδιου του Berg, ενώ η πρώτη της εκτέλεση έλαβε χώρα στη Βιέννη, στις 11 Απριλίου 1911. Από την ίδια, πρώιμη περίοδο προέρχονται ακόμη τα *Τέσσερα τραγούδια*, op. 2 (1909-1910) και το *Κουαρτέτο εγχόρδων*, op. 3 (1910).<sup>66</sup>

Ο ρώσος συνθέτης και πιανίστας Σεργκέι Σεργκέιεβιτς Προκόφιεφ (1891-1953) εισήχθη στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης το 1904, σε ηλικία δεκατριών ετών, μελετώντας, μεταξύ άλλων, θεωρία της μουσικής με τον Ανατόλυ Λιάντοφ και ενορχήστρωση με τον Νικολάι Ρίμσκυ-Κόρσακοφ. Ο Προκόφιεφ ολοκλήρωσε, σε πρώτη φάση, τις σπουδές του στη σύνθεση το 1909, λαμβάνοντας, έπειτα από απολυτήριες εξετάσεις, δίπλωμα “ελεύθερου καλλιτέχνη”. Σε αυτή την πρώιμη περίοδο, αλλά και ακόμη νωρίτερα, ο συνθέτης παράγει αρχικά έναν σημαντικό αριθμό σονατών (αλλά και άλλων έργων) για πιάνο, οι οποίες εντούτοις δεν εκδίδονται, αλλά γίνονται η βάση για την ολοκλήρωση των μεταγενέστερων, ώριμων έργων του. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, ο Προκόφιεφ ανακατασκεύασε το πρώτο μέρος

<sup>64</sup> Βλ. Harald Herresthal, “Sinding, Christian (August)”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 15, 2006, σ. 840-841, και Kari Michelsen, “Sinding, Christian (August)”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25855>.

<sup>65</sup> Βλ. Christiane Heine, “Turina, 1. Joaquín Turina Pérez”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 16, 2006, σ. 1129-1130· Carlos Gómez Amat, “Turina (Pérez), Joaquín”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28603>· Newman, ό.π., σ. 654.

<sup>66</sup> Βλ. Thomas Ertelt, “Berg, Alban (Albano Maria Johannes)”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 2, 1999, σ. 1199-1200 και 1210, και Douglas Jarman, “Berg, Alban (Maria Johannes)”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02767>.

της τριμερούς νεανικής του *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του 1907, ούτως ώστε να αποπερατώσει την *Πρώτη σονάτα για πιάνο, σε φα-ελάσσονα*, ορ. 1, το πρώτο “επίσημο” έργο του. Η σονάτα αυτή ολοκληρώθηκε το 1909 και εκδόθηκε το 1911 από τον οίκο του Γιούργκενσον, ο οποίος ανέλαβε προσέτι την έκδοση ορισμένων κομματιών για πιάνο του Προκόφιεφ που γράφτηκαν την διετία 1907-1908 (πρόκειται για τα ορ. 2-4). Η πρώτη εκτέλεση του έργου έλαβε χώρα στις 6 Μαρτίου 1910, από κοινού με τις 4 *Σπουδές*, ορ. 2 (1909), στο πλαίσιο της πρώτης εμφάνισης του Προκόφιεφ στη Μόσχα. Ο συνθέτης παρέμεινε κατόπιν στο Ωδείο για πέντε ακόμη έτη, προκειμένου να τελειοποιήσει τις ερμηνευτικές του ικανότητες στο πιάνο, ως μαθητής της Άννα Γέισιποβα, ενώ μελέτησε επιπλέον διεύθυνση ορχήστρας με τον Νικολάι Τσερεπνίν. Αυτή την περίοδο γράφτηκαν το *Πρώτο κοντσέρτο για πιάνο, σε Ρε-ύφεση-μείζονα*, ορ. 10 (1911-1912) – με το οποίο μάλιστα ο συνθέτης κέρδισε το βραβείο «Αντόν Ρουμπινστέιν» κατά το τελευταίο έτος των σπουδών του – αλλά και η *Δεύτερη σονάτα για πιάνο, σε ρε-ελάσσονα*, ορ. 14. Το έργο αυτό συνετέθη εντός του 1912 και εκδόθηκε το 1913 από τον Γιούργκενσον, ενώ ακολούθησε η πρώτη του εκτέλεση, στις 5 Φεβρουαρίου 1914 στη Μόσχα.<sup>67</sup>

Η *Σονάτα για πιάνο αρ. 2, σε σολ-ελάσσονα*, ορ. 88, του Robert Fuchs γράφτηκε τη διετία 1909-1910 και εκδόθηκε στη Βιέννη το 1910, δηλαδή τριάντα και πλέον χρόνια αργότερα από την *Πρώτη σονάτα για πιάνο* του ιδίου, στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα. Την ίδια περίοδο της ζωής του συνθέτη γράφονται ακόμη έργα όπως η *Τρίτη συμφωνία*, ορ. 79 (1907), και η *Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο σε μι-ύφεση-ελάσσονα*, ορ. 83 (1909).<sup>68</sup>

Η σύνθεση της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2, σε Λα-μείζονα*, ορ. 21, του Karol Szymanowski διήρκεσε από την άνοιξη του 1910 μέχρι και το καλοκαίρι του 1911. Το έργο εκδόθηκε, κατόπιν, στη Βιέννη το 1912 από τον οίκο Universal Edition, με αφιέρωση στον πιανίστα Arthur Rubinstein, ο οποίος άλλωστε ανέλαβε και την πρώτη του εκτέλεση. Από την ίδια περίοδο προέρχονται ακόμη έργα όπως η *Δεύτερη συμφωνία, σε Σι-ύφεση-μείζονα*, ορ. 19 (1909-1910), ή τα *Bunte Lieder*, ορ. 22 (1910).<sup>69</sup>

Ο αμερικανός (με πολωνική καταγωγή) πιανίστας και συνθέτης Leopold Godowsky (1870-1938) διετέλεσε διευθυντής της Klaviermeisterschule στην Ακαδημία Τεχνών της Βιέννης, διαδεχόμενος, σε αυτή τη θέση, τους Emil von Sauer και Ferruccio Busoni. Εντός αυτής της περιόδου, και συγκεκριμένα το 1911, ολοκληρώθηκε και η μόνη του *Σονάτα για πιάνο σε μι-ελάσσονα*. Είχαν προηγηθεί το περίφημο ντεμπούτο του συνθέτη στο Βερολίνο (το 1900), το οποίο τον ανέδειξε σε έναν από τους πλέον ικανούς εκτελεστές αλλά και συνθέτες του πιάνου της εποχής του, αλλά και μία περίοδος διαμονής και καλλιτεχνικής και διδακτικής δραστηριότητας στην ίδια αυτή γερμανική πόλη (1900-1909), όπου ο Godowsky αναδείχθηκε στον σημαντικότερο αντίζηλο του Busoni, με τους δύο δεξιότητες του πιάνου να αναπτύσσουν μια έντονα ανταγωνιστική συναυλιακή δραστηριότητα.<sup>70</sup>

<sup>67</sup> Βλ. Thomas Schipperges, “Prokof’ev, Sergej Sergeevič”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 13, 2005, σ. 962-963 και 973· Dorothea Redepenning, “Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402>· Boris Berman, *Prokofiev’s Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*, Yale University Press, New Haven – London 2008, σ. 48-49 και 57. Οι υπόλοιπες οκτώ σονάτες για πιάνο του Προκόφιεφ (ορ. 28, 29, 38/135, 82, 83, 84, 103 και 137) είναι μεταγενέστερες και ως εκ τούτου δεν εξετάζονται στην παρούσα μελέτη.

<sup>68</sup> Βλ. Harrandt, ό.π., και Pascall, “Fuchs, Robert”, ό.π. Η *Τρίτη σονάτα για πιάνο, σε Ρε-ύφεση-μείζονα*, ορ. 109 (1918), του συνθέτη, εκφεύγει του χρονικού πλαισίου πραγμάτευσης της παρούσας διατριβής.

<sup>69</sup> Βλ. Helman, ό.π., σ. 407· Samson, “Szymanowski, Karol (Maciej)”, ό.π.· Chylínska, ό.π., σ. 52 και 61.

<sup>70</sup> Βλ. Igor Kipnis – Marc-André Roberge, “Godowsky, Leopold”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 7, 2002, σ. 1183-1184· Charles Hopkins, “Godowsky, Leopold



Οι επτά σονάτες του ιταλού συνθέτη και πιανίστα Alessandro Longo (1864-1945) εκδόθηκαν σε ένα συνολικό τόμο αλλά και ξεχωριστά από τον οίκο Kistner, στη Λειψία το 1912, ενώ είχε προηγηθεί η σταδιακή εμφάνισή τους από άλλους εκδοτικούς οίκους, κατά προσέγγιση τα επτά προηγούμενα έτη (ήτοι περίπου από το 1905 κι έπειτα). Πρόκειται για τα εξής έργα: *Σονάτα αρ. 1, σε ντο-ελάσσονα*, ορ. 32· *Σονάτα αρ. 2, σε Σι-μείζονα*, ορ. 36· *Σονάτα αρ. 3, σε Ντο-μείζονα*, ορ. 63· *Σονάτα αρ. 4, σε λα-ελάσσονα*, ορ. 66· *Σονάτα αρ. 5, σε Σολ-μείζονα*, ορ. 67· *Σονάτα αρ. 6, σε φα-ελάσσονα*, ορ. 70· *Σονάτα αρ. 7, σε Λα-ύφεση-μείζονα*, ορ. 72 (ελλείπει ακριβέστερης χρονολόγησης, τοποθετούνται όλες μαζί προς το τέλος της παρούσας χρονικής περιόδου κατανομής του συνολικού ρεπερτορίου). Εντός της ίδιας αυτής ευρύτερης περιόδου, ο Longo ολοκλήρωσε επίσης και εξέδωσε την πλέον σημαντική συνεισφορά του στην πιανιστική και μουσικολογική φιλολογία, ήτοι την πλήρη έκδοση των σονατών του Scarlatti (*Domenico Scarlatti: Opere complete per clavicembalo*, Μιλάνο, 1906-1910), ενώ ακολούθησε, το 1913, η μονογραφία του *Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica*.<sup>71</sup>

---

[Leonid]”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11344>· Schonberg, ό.π., σ. 339-340.

<sup>71</sup> Όλες οι πληροφορίες για τα ανωτέρω έργα προέρχονται από τον Newman (ό.π., σ. 650), καθώς τα σχετικά λήμματα στο *Grove* (Carolyn Gianturco, “Longo, Alessandro”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16953>) και στην *MGG* (Annunziato Pugliese, “Longo, 1. Alessandro”, στο: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, ό.π., Personenteil, Bd. 11, 2004, σ. 442-443) δεν περιλαμβάνουν αναλυτική εργογραφία του συνθέτη.

## Προκαταρκτικές παρατηρήσεις

Σε αυτό το κεφάλαιο, λαμβάνει χώρα μία πρώτη, εξωτερική διερεύνηση των χαρακτηριστικών των υπό εξέταση έργων. Σε πρώτη φάση, εξετάζονται οι προδιαγραφές των σονατών ως προς τον αριθμό και την χρονική αγωγή των μερών τους, ενώ στη συνέχεια αντικείμενο πραγμάτευσης και σύγκρισης αποτελούν οι τονικές σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των μερών αυτών. Κατ' αυτόν τον τρόπο μπορούν να εξαχθούν κάποια – στο μέτρο του δυνατού δεσμευτικά – συμπεράσματα σχετικά με τα χαρακτηριστικά αυτά στο πλαίσιο του είδους και της εποχής που εξετάζουμε.

### Αριθμός και χρονική αγωγή των μερών

Πρώτη περίοδος – τετραμερή έργα				
Gade, op. 28	Allegro con fuoco	Andante	Allegretto	Molto allegro e appassionato
Alkan, op. 33	20 Ans: Très vite	30 Ans – Quasi-Faust: Assez vite	40 Ans – Un heureux ménage: Lentement	50 Ans – Prométhée enchaîné: Extrêmement lent
Ρουμπινστέιν, op. 12	Allegro appassionato	Andante largamente	Moderato	Moderato (con fuoco)
Brahms, op. 1	Allegro	Andante	Scherzo: Allegro molto e con fuoco	Finale: Allegro con fuoco
Brahms, op. 2	Allegro non troppo ma energico	Andante con espressione	Scherzo: Allegro	Finale: Sostenuto – Allegro non troppo e rubato
Volkmann, op. 12	Moderato cantabile	Prestissimo	Andante pesante	Allegro molto
Ρουμπινστέιν, op. 41	Allegro risoluto e con fuoco	Allegretto con moto	Andante	Allegro vivace
Heller, op. 88	Allegro	Scherzo – Capriccio: Allegro molto vivo	Semplice: Andante quasi Allegretto	Finale: Allegro umoristico e molto vivace
Μπαλάκιρεφ, op. 5 [αρ. 1]	Andante – Allegro assai feroce	Mazur: Tempo di Mazurka	Andante	[τελικό μέρος]

Πρώτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Brahms, op. 5	Allegro maestoso	Andante: Andante espressivo	Scherzo: Allegro energico	Intermezzo (Rückblick): Andante molto	Finale: Allegro moderato ma rubato

Πρώτη περίοδος – τριμερή έργα			
Ρουμπινστέιν, op. 20	Allegro con moto	Andante	Vivace
Hiller, op. 47	Andante	Allegro con fuoco	Molto presto
Hiller, op. 59	Allegretto grazioso	Allegro con fuoco	Molto vivace
A. Ritter, op. 20	Rasch	Mit Humor	Sehr ruhig
A. Ritter, op. 21	Rasch und feurig	Mässig rasch	Mässige Bewegung
Hiller, op. 78	Andante agitato	Vivace	Allegro energico e con fuoco
Herz, op. 200	Allegro con spirito	Adagio assai	Finale: Allegro molto con spirito

Πρώτη περίοδος – μονομερή έργα
Liszt, S. 178
Reubke

Από τα 19 έργα που απαρτίζουν την πρώτη περίοδο που εξετάζουμε, η οποία αφορά χρονολογικά το τέλος της δεκαετίας του 1840 και ολόκληρη τη δεκαετία του 1850, παρατηρούμε πως 10 αποτελούνται από τέσσερα (τουλάχιστον) μέρη, ενώ 7 σονάτες ακολουθούν την τριμερή διαδοχή. Στην πρώτη ομάδα εντάσσουμε επιπλέον την πρώτη σονάτα του Μπαλάκιρεφ αλλά και την τρίτη σονάτα του Brahms. Το πρώτο εκ των δύο αυτών έργων έμεινε ανολοκλήρωτο, με αποτέλεσμα να σώζονται μόνο τα τρία πρώτα από τα τέσσερα μέρη. Στην περίπτωση της πενταμερούς τρίτης σονάτας του Brahms, από την άλλη πλευρά, έχουμε να κάνουμε με μια διεύρυνση του τετραμερούς προτύπου μέσω της εισχώρησης ενός *Intermezzo* – με διάθεση αναπόλησης (“*Rückblick*”) – ανάμεσα στο *scherzo* και στο *finale*.<sup>72</sup> Δεν φαίνεται, ως εκ τούτου, να προκύπτει σαφής επικράτηση του ενός ή του άλλου προτύπου όσον αφορά αυτήν την πρώτη περίοδο, με την πλάστιγγα εντούτοις να γέρνει ελαφρώς προς το μέρος της τετραμέρειας. Μία άλλη τάση που, όπως θα δούμε κατά την εξέταση των επόμενων περιόδων, θα αναδειχθεί σε μια σημαντική στατιστικά επιλογή, είναι αυτή της μονομερούς σονάτας, η οποία όμως εδώ εκπροσωπείται μόνον από τα έργα των Liszt και Reubke. Αξίζει, φυσικά, να σημειωθεί πως την επιλογή

<sup>72</sup> Πρβλ. τις παρατηρήσεις του Prout αναφορικά με πενταμερή έργα, όπου τονίζεται πως τόσο η πενταμέρεια, όσο και η τετραμέρεια αποτελούν επεκτάσεις της κατ’ αυτόν τυπικής τριμερούς κυκλικής μορφής. Η τροποποίηση αυτή επιτυγχάνεται με την εισαγωγή ενός ή περισσότερων *ενδιάμεσων* μερών. Η εν λόγω επισήμανση έχει ξεχωριστή σημασία, καθώς αφήνει να υπαινιχθεί πως τα εξωτερικά μέρη μένουν σταθερά σε κάθε περίπτωση. Η εντύπωση αυτή ενισχύεται από τον ισχυρισμό πως τα διμερή έργα, από την άλλη πλευρά, προκύπτουν από την απαλοιφή του μεσαίου μέρους (Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to “Musical Form”*, Augener, London 1895, σ. 242). Πρβλ. Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, Dritter Theil*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1857, σ. 330. Στην πραγματικότητα, βέβαια, κάτι τέτοιο δεν ισχύει απολύτως, ιδιαίτερα για τις σονάτες σε δύο μέρη, εκ των οποίων κάμποσες εντοπίζονται με σημαίνουσα συχνότητα στο έργο των συνθετών του κλασικισμού, ιδιαίτερα στον Haydn (πρωτίστως) και στον Beethoven (δευτερευόντως). Για μία αναλυτική απαρίθμηση αυτών των περιπτώσεων, βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Αργά μέρη σε μορφές σονάτας στην κλασική περίοδο. Συμβολή στην εξέλιξη των ειδών και των δομικών τύπων μέσα από τα έργα των Haydn, Mozart και Beethoven (με εκτενή επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18ο έως τον 20ό αιώνα)*, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 2005, σ. 65-66 και 69.

αυτή από μέρους του δεύτερου παρακίνησε η γενικότερη τάση εφαρμογής των μορφολογικών καινοτομιών του Liszt στο δικό του έργο.

Εν συνεχεία, και πραγματευόμενοι πλέον τη διαδοχή των επιμέρους διαφορετικής χρονικής αγωγής και χαρακτήρα μερών στο εσωτερικό του κάθε πολυμερούς κύκλου, βλέπουμε πως, όσον αφορά καταρχάς τα τετραμερή και πενταμερή έργα, επικρατεί και πάλι ισορροπία: σε 5 σονάτες το αργό μέρος προηγείται του scherzo, ενώ σε άλλα 4 έργα συμβαίνει το αντίθετο.<sup>73</sup> Στην πρώτη ομάδα προσθέτουμε την τρίτη σονάτα του Brahms ενώ στη δεύτερη, και πάλι, την σονάτα του Μπαλάκιρεφ, όπου του αργού μέρους προηγείται μία μαζούρκα. Σε κάθε περίπτωση, το εναρκτήριο και το τελικό μέρος ακολουθούν γοργή χρονική αγωγή. Εξαιρέση αποτελεί η σονάτα του Alkan, όπου η εξαιρετικά σπάνια και ιδιόμορφη ακολουθία scherzo – γρήγορου – αργού – (πολύ) αργού μέρους εξυπηρετεί την προγραμματική στόχευση του έργου: στην αυξανόμενη ανθρώπινη ηλικία (στην εξωτερική και εσωτερική-συναισθηματική της έκφραση) αντιστοιχεί ένα προοδευτικά μειούμενο tempo. Παρ' όλα αυτά, ακόμη και εδώ μπορούμε επιπλέον να διαπιστώσουμε μία αντιμετάθεση των συνηθισμένων δύο πρώτων μερών, με την ακολουθία scherzo – γρήγορου μέρους να αντικαθιστά την τυπική διαδοχή γρήγορου μέρους – scherzo.

Όσον αφορά τα τριμερή έργα, κάνει την εμφάνισή της μεγαλύτερη πολυμορφία στην διαδοχή των μερών. Το “τυπικό” πρότυπο γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους<sup>74</sup> ακολουθείται μόλις σε δύο έργα (Ρουμπινστέιν, op. 20, και Herz, op. 200), ενώ στα υπόλοιπα το αργό μέρος αλλάζει θέση είτε με το εναρκτήριο (Hiller, op. 47 και op. 78)<sup>75</sup> είτε

---

<sup>73</sup> Ως προς την χρονική προτεραιότητα του αργού ή του γοργού εσωτερικού μέρους εντός μίας τετραμερούς σονάτας, οι απόψεις διίστανται. Σύμφωνα με τους Herokoski και Darcy, στην κλασική περίοδο η δεύτερη και η τρίτη θέση ανήκουν κανονιστικά στο αργό μέρος και στο μενουέτο / scherzo αντιστοίχως. Βλ. James Herokoski – Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 329. Ανάλογη διαπίστωση κάνει και ο Berry, δίχως μάλιστα να αναφέρεται εμφανώς στον κλασικισμό, αλλά ως μία γενική οργανωτική αρχή, ενώ η αντιμετάθεση των δύο εσωτερικών μερών συνιστά γι' αυτόν μία παρέκκλιση από τον κανόνα (Wallace Berry, *Form in Music*, Prentice-Hall, New Jersey 1966, σ. 148-149). Στο ίδιο μήκος κύματος κινούνται περαιτέρω οι παρατηρήσεις των Hugo Leichtentritt (*Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951, σ. 121) και Percy Goetschius (*The Larger Forms of Musical Composition*, Schirmer, New York 1915, σ. 227), με τον τελευταίο να αναφέρεται, προσέτι, ρητά στον τετραμερή τύπο ως μία διευρυμένη εκδοχή του παλαιότερου τριμερούς. Παρουσιάζονται, εντούτοις και διαφορετικές απόψεις: ο Prout (ό.π., σ. 250) θεωρεί απολύτως ισάξιες τις δύο διαρθρωτικές επιλογές, λαμβάνοντας πιθανότατα υπ' όψιν του έργα όχι μόνο του κλασικισμού αλλά και επόμενων δεκαετιών που μεσολάβησαν μέχρι τη συγγραφή της μελέτης του, ενώ ανάλογη είναι και η θέση του Newman (ό.π., σ. 135), ο οποίος αναφέρεται, φυσικά, ρητά σε σονάτες του ρομαντισμού, αλλά και του Marx, ο οποίος, στο σύγγραμμά του που είναι σύγχρονο με την εξεταζόμενη εποχή, διατείνεται πως «η θέση [του μενουέτου] ήταν παλαιότερα [...] πάντα μετά το αργό μέρος [...]. Από τον Beethoven κι έπειτα (αλλά και νωρίτερα, επί παραδείγματι στον Dussek), αυτό το μέρος εμφανίζεται ορισμένες φορές πριν το αργό μέρος» (βλ. Marx, ό.π., σ. 330). Ιδιαίτερα για το (πιανιστικό) έργο του Beethoven, το οποίο, όπως είδαμε, ο Marx θεωρεί ως σημείο καμπής ως προς την ανεξαρτητοποίηση της θέσης του μενουέτου / scherzo, μία εναργέστερη και λεπτομερή εικόνα μάς δίνει ο Φούλιας: «Για τον Beethoven λοιπόν, βασικό πρότυπο τετραμερούς σονάτας κατέστη κατ' αρχάς ο “συμφωνικός” τύπος με αργό δεύτερο μέρος, ο οποίος εφαρμόστηκε σε 8 “Grande Sonates” για πιάνο (opus 2 αρ. 1-3, opus 7, opus 10 αρ. 3, opus 22, opus 28 και opus 31 αρ. 3). [...] ενώ έπειτα από ένα σχετικώς μακρύ χρονικό διάστημα ο Beethoven επανήλθε στην δημιουργία σονατών με τέσσερα μέρη στο ύστερο έργο του (opera 101, 106 και 110), τοποθετώντας όμως σταθερά πλέον το αργό μέρος στην τρίτη θέση» (Φούλιας, *Αργά μέρη...*, ό.π., σ. 74).

<sup>74</sup> Βλ. Prout, ό.π., σ. 244, Berry, ό.π., σ. 149, Leichtentritt, ό.π., σ. 121, και Marx, ό.π., σ. 321.

<sup>75</sup> Κάτι παρόμοιο παρατηρείται σε ορισμένες σονάτες για πιάνο του Haydn, όπου το αργό πρώτο μέρος ακολουθείται από ένα μενουέτο ή γοργό μέρος και από ένα γρήγορο τελικό μέρος. Βλ. Φούλιας, *Αργά μέρη...*, ό.π., σ. 65-66.

με το τελικό μέρος (Ritter, op. 20). Τέλος, σε δύο περιπτώσεις (Ritter, op. 21, και Hiller, op. 59) το αργό μέρος απουσιάζει εντελώς, με όλα τα μέρη να κινούνται σε – σχετικά έως πολύ – γοργό tempo.<sup>76</sup> Ωστόσο, ειδικά η сонάτα op. 21 του Ritter συνιστά, στην πραγματικότητα, μία σχετικά τυπική περίπτωση διάρθρωσης, καθώς η διαδοχή γρήγορου – μενουέτου / scherzo – γρήγορου μέρους, στην οποία βασίζεται, απαντά συχνότατα και στον κλασικισμό.<sup>77</sup>

Τα μονομερή έργα επιφυλάσσουν μερικές νέες δυσκολίες που προκύπτουν, όπως θα δούμε κατά την διεξοδική εξέτασή τους, από την πολυμερή διάρθρωση που υποκρύπτει η – μόνο φαινομενική – εξωτερική τους μονομέρεια. Σε συνάφεια με το φαινόμενο αυτό μπορούμε να αναφέρουμε τις απόπειρες στενότερης σύνδεσης μεταξύ των μερών, που καλύπτουν ένα εύρος περιπτώσεων, από την απλή αναγραφή της οδηγίας “attacca” μέχρι τον συνδυασμό αυτής με την αποφυγή της κατάληξης ενός μέρους στην τονική και, αντ’ αυτής, την αρμονική προετοιμασία της τονικότητας του επόμενου μέρους, συνήθως με τη χρήση της δεσπόζουσας. Στην δεύτερη сонάτα του Brahms, για παράδειγμα, η καταληκτική τονική του αργού μέρους μετατρέπεται, στο τελευταίο μέτρο, σε δεσπόζουσα της σιελάσσονος, στην οποία είναι γραμμένο του scherzo που ακολουθεί.<sup>78</sup>

Δεύτερη περίοδος – τετραμερή έργα				
Τσαϊκόφσκυ, op. 80	Allegro con fuoco	Andante	Scherzo: Allegro vivo	Allegro vivo
Grieg, op. 7	Allegro moderato	Andante molto	Alla Menuetto, ma poco più lento	Finale: Molto allegro
Rheinberger, op. 47	Allegro	Menuetto: Allegro	Intermezzo: Largo molto	Finale alla Tarantella: Vivo
Scharwenka, op. 6	Allegro passionato	Scherzo: Vivacissimo	Adagio	Allegro molto agitato
Bennett, op. 46	In the Fields: Andante pastorale	In the Field: Allegro marziale	In Prison: Adagio patetico	The End: Motto di passione
Martucci, op. 34	Allegro giusto	Scherzo: Allegro	Andante	Allegro
Scharwenka, op. 36	Allegro maestoso	Allegro non troppo ma passionato	Adagio	Allegro non tanto, ma con brio
Fuchs, op. 19	Moderato	Scherzo: Allegro	Andante mosso	Finale: Allegro molto, quasi presto

<sup>76</sup> Βλ. την αναφορά του Prout στην πιθανότητα τοποθέτησης ενός γρήγορου μέρους στο κέντρο ενός τριμερούς κύκλου: ό.π., σ. 247· παραδείγματα παρέχονται από το έργο των Haydn και Beethoven.

<sup>77</sup> Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 329-330. Πρβλ. τις αναφορές του Φούλια στις сонάτες για πιάνο των Haydn, Mozart και Beethoven που βασίζονται σε αυτήν την διαδοχή (Αργά μέρη..., ό.π., σ. 64-65 και 67-68).

<sup>78</sup> Η σύνδεση των δύο αυτών εσωτερικών μερών, μάλιστα, είναι ακόμη πιο στενή απ’ ό,τι διαφαίνεται αρχικά· βλ. παρακάτω.

Parry, op. 71	Non troppo allegro	Allegro molto scherzando	Andante	Andante – Allegretto
Parry, op. 79	Maestoso – Allegro grazioso	Adagio con sentimento	Scherzo	Allegretto (cantabile)
Ρουμπινιστέιν, op. 100	Moderato con moto	Allegro vivace	Andante	Allegro assai
Heller, op. 143	Allegro risoluto	Legende: Andante	Scherzo: Allegretto placido	Finale: Vivace
Τσαϊκόφσκι, op. 37	Moderato e risoluto	Andante non troppo quasi moderato	Scherzo: Allegro giocoso	Finale: Allegro vivace
d'Indy, op. 9	Allegro energico	Andante espressivo	Scherzo: Allegretto non troppo	Finale: Allegro vivo, ma non troppo
R. Strauss, op. 5	Allegro molto appassionato	Adagio cantabile	Scherzo: Presto	Finale: Allegretto vivo
Raff, op. 14	Allegro	Allegro molto	Larghetto	Allegro
Hartmann, op. 80	Andante con moto – Moderato con passione	Poco Andante	Allegretto pastorale	Allegro marcato ma non troppo
Rheinberger, op. 135	Moderato e con espressione	Scherzo: Vivo	Poco Adagio	Finale: Allegro
Reinecke, op. 179	Allegro moderato	Andante lento	Menuetto: Moderato	Finale: Allegro molto
Albéniz, op. 72	Allegro	Scherzino: Allegro	Minuetto: Andantino	Rondó: Allegro
Albéniz, op. 82	Allegro non troppo	Minuetto del Gallo: Allegro assai	Rêverie et Allegro: Andante –	Allegro

Δεύτερη περίοδος – τριμερή έργα			
Draeseke, op. 6	Introduzione e Marcia funebre: Allegro con brio – Largo grave	Intermezzo (Valse – Scherzo): Presto	Finale: Allegro con brio
Rheinberger, op. 99	Non troppo mosso	Romanze: Andante espressivo	Finale: Con fuoco ed espressione
Albéniz, op. 68	Allegretto	Andante	Allegro assai

Σε αντίθεση με την πρώτη περίοδο που εξετάσαμε, στη δεύτερη διαπιστώνεται η απόλυτη κατίσχυση του τετραμερούς προτύπου διάρθρωσης σε βάρος του τριμερούς! Από τα

συνολικά 24 έργα που ολοκληρώθηκαν εντός της τριακονταετίας 1861-1890, μόλις 3 περιλαμβάνουν τρία μέρη, ενώ όλα τα υπόλοιπα ακολουθούν ανεξαιρέτως την τετραμερή διαδοχή. Στα δύο από τα τρία έργα της πρώτης κατηγορίας, δύο γρήγορα μέρη περικλείουν ένα αργό, ενώ στη σονάτα του Draeseke το εναρκτήριο μέρος, που κατά παράδοξο τρόπο αποτελείται από μία γοργή εισαγωγή και ένα αργό κυρίως σώμα, ακολουθείται από scherzo και γοργό μέρος, παραπέμποντας άμεσα στην *Σονάτα σε ντο-δίεση-ελάσσονα*, ορ. 27 αρ. 2, του Beethoven, με την οποία μοιράζεται μέχρι ενός σημείου και την ίδια τονικότητα,<sup>79</sup> αν και στην περίπτωση του Draeseke φαίνεται τελικώς να επικρατεί η (σχετική) Μι-μείζων, βάσει της οποίας θα ήταν καλύτερο να θεωρηθούν και οι υπόλοιπες τονικές περιοχές που εμφανίζονται.

Τα υπόλοιπα έργα κατατάσσονται σε δύο ευρείες κατηγορίες που ορίζονται βάσει της θέσης των δύο εσωτερικών μερών, ήτοι του αργού και του μενουέτου / scherzo. Συγκεκριμένα, σε 9 σονάτες το αργό μέρος τοποθετείται στη δεύτερη θέση, ενώ σε άλλες 11 στην τρίτη. Μια ιδιαίτερη περίπτωση ανάμεσα στις τελευταίες αποτελεί η σονάτα ορ. 72 του Albéniz, όπου, ενώ το scherzo καταλαμβάνει την δεύτερη θέση, ως τρίτο μέρος εμφανίζεται ένα “Minuetto”! Ουσιαστικά, εντούτοις, το μέρος αυτό αντικαθιστά, αν λάβουμε υπ’ όψιν την ένδειξη “Andantino”, το κατά τα άλλα μη εμφανιζόμενο αργό μέρος. Εντελώς *sui generis*, αφετέρου, μπορεί να χαρακτηριστεί η σονάτα του Bennett, όπου η ακολουθία αργού – γρήγορου – αργού – γρήγορου μέρους εξυπηρετεί, όπως και στην σονάτα ορ. 33 του Alkan στην οποία αναφερθήκαμε προηγουμένως, στην υπογράμμιση των προγραμματικών συνδηλώσεων του έργου.

Τρίτη περίοδος – τετραμερή έργα				
MacDowell, ορ. 45	Largo maestoso – Allegro risoluto	Molto allegro, vivace	Largo con maestà	Allegro eroico
Σκριάμπιν, ορ. 6	Allegro con fuoco	♩ = 40	Presto	Funebre
Brüll, ορ. 73	Moderato	Scherzo: Allegro	Andante	Allegro moderato
MacDowell, ορ. 50	Slow, with nobility – Fast, passionately	Elf-like, as light and swift as possible	Tenderly, longingly, yet with passion	Fiercely, very fast
Rheinberger, ορ. 184	Moderato	Romanze: Andante molto	Intermezzo: Largo – Allegro	Finale: Presto agitato
Σκριάμπιν, ορ. 23	Drammatico	Allegretto	Andante	Presto con fuoco
Dukas	Modérément vite – expressif et marqué	Calme – un peu lent – très soutenu	Vivement, avec légèreté	Très lent – Animé

<sup>79</sup> Ο Prout (ό.π., σ. 248) αναφέρει το έργο αυτό, χρησιμοποιώντας μάλιστα τον λανθασμένο αριθμό καταλόγου ορ. 27 αρ. 1, ως εξαιρετική περίπτωση απαλοιφής του πρώτου μέρους μιας συνήθους τετραμερούς ακολουθίας. Πρβλ. Goetschius, ό.π., σ. 228, όπου αναφέρονται και οι δύο σονάτες του ορ. 27, οι οποίες, σύμφωνα με τον Goetschius, ακολουθούν αυτόν τον σχεδιασμό στην πραγματικότητα, ωστόσο, παρ’ όλο που και τα δύο έργα ξεκινούν με ένα αργό μέρος, η υπ’ αρ. 1 είναι τετραμερής, περιλαμβάνοντας και δεύτερο αργό μέρος, ενώ το γοργό εναρκτήριο μέρος δεν παραλείπεται, αλλά αντικαθίσταται από ένα επιπλέον αργό.

Μέτνερ, op. 5	Allegro	Intermezzo: Allegro	Largo divoto	Finale: Allegro risoluto
Sauer, op. 1	Moderato assai	Molto vivace	Intermezzo: Andante con moto	Tempo giusto
Sauer, op. 2	Allegro moderato	Nocturno: Lento	Scherzo: Molto vivace	Rondo: Allegro
Szymanowski, op. 8	Allegro moderato	Adagio	Tempo di Minuetto	Finale: Adagio – Allegro energico
Μπαλάκιρεφ, op. 2	Andantino	Mazurka: Moderato	Intermezzo: Larghetto	Finale: Allegro non troppo, ma con fuoco

Τρίτη περίοδος – τριμερή έργα			
d'Albert, op. 10	Mässig, aber leidenschaftlich bewegt	Langsam	Einleitung und Fuge: Sehr breit – Ziemlich langsam, mit Ausdruck
Sibelius, op. 12	Allegro molto	Andantino	Vivacissimo
MacDowell, op. 57	Impressively; at times with impetuous vigor / Mesto, ma con passione	Mournfully, yet with great tenderness / Tristamente, ma con tenerezza	With much character and fire / Allegro con fuoco
MacDowell, op. 59	With great power and dignity / Maestoso	With naive tenderness / Semplice, teneramente	Very swift and fierce / Molto Allegro con fuoco
Γκλαζουνόφ, op. 74	Allegro moderato	Andante	Finale: Allegro scherzando
Γκλαζουνόφ, op. 75	Moderato	Scherzo: Allegretto	Finale: Allegro moderato
Paderewski, op. 21	Allegro con fuoco	Andante ma non troppo	Allegro vivace
Dale, op. 1	Allegro deciso	Slow Movement, Scherzo and Finale (Variations): Molto adagio	Finale: Molto allegro

Τρίτη περίοδος – διμερή έργα		
Σκριάμπιν, op. 19	Andante	Presto
Σκριάμπιν, op. 30	Andante	Prestissimo volando



Τρίτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Lekeu	Très modéré	[Très modéré]	[Très modéré]	Dans un mouvement plus lent	♩ = ♩ du Prélude

Στην τρίτη περίοδο παρατηρείται μια τάση εξισορρόπησης των δύο κυρίαρχων πρακτικών πολυμερούς διάρθρωσης της σονάτας, καθώς απέναντι σε 12 έργα με τέσσερα μέρη τοποθετούνται 8 με τρία, με την τετραμερή διαδοχή, ωστόσο, και πάλι να προηγείται στις προτιμήσεις των συνθετών. Ανάμεσα στα εναπομείναντα έργα βρίσκουμε τόσο πενταμερείς (Lekeu) όσο και – για πρώτη φορά – διμερείς σονάτες (Σκριάμπιν). Στην περίπτωση του τελευταίου, η διμερής ακολουθία της *Σονάτας αρ. 2*, ορ. 19, δικαιολογείται σε κάποιο βαθμό από τον χαρακτήρα του έργου, όπως αυτός δηλώνεται στον υπότιτλο: “Sonate-Fantaisie”, με τον όρο “φαντασία” να δύναται να εκληφθεί εδώ ως ροπή απομάκρυνσης από τις τυπικές επιλογές. Στην επίσης διμερή *Σονάτα αρ. 4*, ορ. 30, ωστόσο, δεν παρέχεται αντίστοιχος υπότιτλος. Και στα δύο έργα, το δεύτερο μέρος είναι ιδιαίτερα γρήγορο, με ένα πιο αργά κινούμενο Andante να προηγείται σε κάθε περίπτωση.<sup>80</sup> Η πενταμερής σονάτα του Lekeu, σε αντίθεση με την ορ. 5 του Brahms στην οποία αναφερθήκαμε νωρίτερα, δεν φαίνεται να προκύπτει από την διεύρυνση κάποιου προϋπάρχοντος προτύπου, παρουσιάζοντας μια ασυνήθιστη διαδοχή χρονικών αγωγών και, όπως θα δούμε στη συνέχεια, μορφολογικών τύπων.

Όσον αφορά τα τετραμερή έργα, στα 7 εκ των συνολικά 12 το αργό μέρος εμφανίζεται ως τρίτο, τοποθετούμενο έτσι μετά το scherzo, ενώ στις υπόλοιπες σονάτες η σχέση αυτή αντιστρέφεται, χωρίς κατ’ αυτόν τον τρόπο να επικρατεί σημαντικά η μία από τις δύο κυρίαρχες τάσεις, που έχουμε ήδη εντοπίσει και στις περιόδους που προηγήθηκαν. Η *Πρώτη σονάτα*, ορ. 6, του Σκριάμπιν φαίνεται με μια πρώτη ματιά να ανήκει στην δεύτερη κατηγορία, ωστόσο το τρίτο στην σειρά scherzo δεν ακολουθείται από ένα τυπικό γοργό finale, αλλά από ένα αργό πένθιμο εμβατήριο. Στα τριμερή έργα, απεναντίας, τηρείται η συμβατική τοποθέτηση ενός αργού μέρους ανάμεσα σε δύο γρηγορότερα, με μοναδική εξαίρεση την δεύτερη σονάτα του Γκλαζουνόφ, όπου ανάμεσα στα δύο γοργά μέρη παρουσιάζεται, αντί κάποιου αντιθετικού αργού μέρους, ένα εξίσου γοργό scherzo. Σε αυτήν την κατηγορία, εντούτοις, μία ιδιόζουσα περίπτωση συνιστά η σονάτα του Dale, όπου εντός των παραλλαγών που αποτελούν το δεύτερο μέρος, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως εγκιβωτίζεται (ως ένα υποσύνολο των επιμέρους παραλλαγών) και το scherzo του έργου, με την συνολική διαδοχή να διαμορφώνεται κατ’ αυτόν τον τρόπο ως γρήγορο – αργό (– scherzo) – γρήγορο μέρος, ήτοι ως μία συγκεκαλυμμένη τετραμερής διάρθρωση.

Τέταρτη περίοδος – τετραμερή έργα				
Fuchs, op. 88	Allegro moderato ma passionato	Allegro risoluto	Andante sostenuto	Finale: Allegro vivace
Longo, op. 66	Moderato	Scherzo: Vivace	Lento	Presto

<sup>80</sup> Μολονότι τα έργα αυτά φαίνεται να συνιστούν μία πρωτότυπη, καινοφανή επιλογή εντός της εργογραφίας του όψιμου 19ου αιώνα, οφείλουμε να υπενθυμίσουμε πως οι διμερείς σονάτες ήταν ιδιαίτερα συνήθεις κατά τον κλασικισμό, όπως παρατηρεί εξάλλου και ο Leichtentritt (ό.π., σ. 161). Το ίδιο υποστηρίζει εν πολλοίς και ο Prout (ό.π., σ. 248), ο οποίος εντούτοις θεωρεί τον διμερή τύπο ως μία σμίκρυνση του τριμερούς, που επιτυγχάνεται μέσω της παράλειψης του μεσαίου μέρους. Πρβλ. και την υποσημείωση 72 παραπάνω.

Longo, op. 70	Lento	Andante – Fugato con moto	Scherzo: Vivacissimo	Allegro appassionato
Longo, op. 72	Allegro moderato – Allegro	Scherzo: Vivace	Adagio	Allegro
Προκόφιεφ, op. 14	Allegro, ma non troppo	Scherzo: Allegro marcato	Andante	Vivace

Τέταρτη περίοδος – τριμερή έργα			
d'Indy, op. 63	Modéré	Très animé	Modéré
Μπορτκέβιτς, op. 9	Allegro ma non troppo	Andante mesto e molto espressivo	Presto
Ραχμάνινοφ, op. 28	Allegro moderato	Lento	Allegro molto
Sinding, op. 91	Allegro non troppo	Andante	Vivace
Turina, op. 3	Thème et Variations: Allegro	Scherzo: Vif et Gai	Final: Lent – Allegro
Μέτνερ, op. 25 αρ. 1	Allegro abbandonamente	Andantino con moto	Allegro con spirito
Longo, op. 32	Adagio – Allegro con fuoco	Andante con variazioni	Lento – Fugato: Allegro deciso
Longo, op. 36	Allegro	Andante	Allegro molto
Longo, op. 63	Allegro	Romanza: Andante	Allegro molto
Longo, op. 67	Andante – Allegro	Allegretto	Vivace
Ραχμάνινοφ, op. 36	Allegro agitato	Non allegro – Lento	L'istesso tempo – Allegro molto
Μέτνερ, op. 27	Allegretto	Introduzione e finale: Mesto –	Finale: Allegro sempre al rigore di Tempo

Τέταρτη περίοδος – μονομερή έργα	
Μέτνερ, op. 11 αρ. 1	Allegro non troppo
Μέτνερ, op. 11 αρ. 2	Elegie: Andante molto espressivo
Σκριάμπιν, op. 53	Allegro. Impetuoso. Con stravaganza
Λιαπουνόφ, op. 27	Allegro appassionato
Μέτνερ, op. 11 αρ. 3	Moderato, con passione innocente
Λεβίδης, op. 16	Moderato patetico
Berg, op. 1	Mäßig bewegt
Προκόφιεφ, op. 1	Allegro
Μέτνερ, op. 22	Tenebroso, sempre affrettando – Allegro assai
Σκριάμπιν, op. 62	Modéré

Σκριάμπιν, op. 64	Allegro
Σκριάμπιν, op. 66	Lento
Σκριάμπιν, op. 68	Moderato quasi andante
Σκριάμπιν, op. 70	Moderato
Μέτνερ, op. 30	Allegro risoluto

Τέταρτη περίοδος – διμερή έργα		
Μέτνερ, op. 25 αρ. 2	Introduzione: Andante – Allegro	Allegro molto sfrenatamente
Szymanowski, op. 21	Allegro assai (molto appassionato)	Allegretto tranquillo

Τέταρτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Godowsky	Allegro non troppo, ma appassionato	Andante cantabile	Allegretto vivace e scherzando	Allegretto grazioso e dolce	Retrospect: Lento, mesto

Από τα συνολικά 35 έργα που απαρτίζουν την τελευταία προς εξέταση περίοδο, μόλις 5 αποτελούνται από τέσσερα μέρη! Βλέπουμε λοιπόν πως η μέχρι τούδε δημοφιλέστερη τάση υποχωρεί προς όφελος άλλων, γνωστών ή και (σχεδόν) πρωτοεμφανιζόμενων επιλογών. Μεταξύ των πρώτων συγκαταλέγονται η τριμερής, η πενταμερής και η διμερής ακολουθία, που εκπροσωπούνται από 12, 1 και 2 έργα αντιστοίχως. Στα 4 εκ του συνόλου των τετραμερών έργων, το scherzo καταλαμβάνει την δεύτερη θέση, ενώ στην εναπομείνασα σονάτα (πρόκειται για την σονάτα op. 70 του Longo) την θέση του παίρνει το αργό μέρος. Όσον αφορά τις τριμερείς σονάτες, από την άλλη, μόλις σε 3 έργα το μεσαίο μέρος δεν έχει αργή χρονική αγωγή, καθώς αντικαθίσταται από ένα γρήγορο μέρος στην περίπτωση του d'Indy, και από ένα scherzo σε αυτή των Turina και Longo (op. 67). Στην μοναδική πενταμερή σονάτα (του Godowsky), η διάρθρωση φαίνεται να ομοιάζει μέχρι ενός σημείου σε μία τυπική τετραμερή ακολουθία γρήγορου – αργού – μενουέτου / scherzo – γρήγορου μέρους· τούτο ισχύει, όμως μέχρι και το τρίτο μέρος, καθώς στη συνέχεια ο συνθέτης εισάγει ένα δεύτερο χορευτικό μέρος πριν από το αργό τελικό. Όσον αφορά δε τα διμερή έργα, τούτα αποτελούνται αποκλειστικά από μέρη σε γοργό tempo, κατά τρόπον που δεν επιτρέπει την δημιουργία αντιθέσεων ως προς αυτόν τον παράγοντα, σε αντίθεση με ό,τι διαπιστώσαμε στις προηγούμενες περιόδους.

Η εν πολλοίς νέα τάση, που διεκδικεί την μερίδα του λέοντος, είναι αυτή της μονομερούς σονάτας, η οποία ακολουθείται σε 15 έργα. Αξίζει να παρατηρηθεί πως, σε αντίθεση με τις σονάτες των Liszt και Reubke που συναντήσαμε νωρίτερα, εν προκειμένω – και με μοναδική εξαίρεση την σονάτα του Λιαπουνόφ – δεν έχουμε να κάνουμε με την ενσωμάτωση ενός πολυμερούς κύκλου σε μια ενιαία μονομερή μορφή αλλά, αντιθέτως, με έργα που αποτελούνται πραγματικά από ένα και μόνο μέρος· δίνεται, δηλαδή, η εντύπωση πως από τον τυπικό τριμερή ή τετραμερή κύκλο διατηρήθηκε μόνο το εναρκτήριο μέρος, με πλήρη απαλοιφή των υπολοίπων. Η θέση αυτή θα ενισχυθεί περαιτέρω κατά την μορφολογική ανάλυση των έργων αυτών και τη διαπίστωση της πρωτοκαθεδρίας της τριμερούς μορφής σονάτας, η οποία, ως γνωστόν, συνδέεται πρωτίστως με το πρώτο μέρος ενός πολυμερούς κυκλικού έργου.

Επιχειρώντας μια γενική επισκόπηση ολόκληρης της μακράς ιστορικής περιόδου που εξετάζουμε, βλέπουμε πως ο τετραμερής και ο τριμερής τύπος σονάτας κυριαρχούν, με τον πρώτο να έχει ένα σημαντικό προβάδισμα. Από τα συνολικά 101 έργα που συμπεριλήφθηκαν στην παρούσα μελέτη, τα 47 είναι τετραμερή, ενώ τα 30 τριμερή. Το πρώτο εκ των δύο σχημάτων έχει σταθερή παρουσία στις τρεις πρώτες περιόδους, επικρατώντας μάλιστα πλήρως στην δεύτερη, αλλά χάνοντας κατόπιν σημαντικό έδαφος στην τέταρτη περίοδο. Το δεύτερο, αντιθέτως, κερδίζει έδαφος ακριβώς σε αυτήν την τελευταία περίοδο. Η παρουσία του πενταμερούς (3 δείγματα) και του διμερούς τύπου (4 δείγματα) είναι ισχνή καθ' όλη τη διάρκεια του ύστερου ρομαντισμού, με αμφότερες τις ακολουθίες αυτές να αντιπροσωπεύουν μία τάση ρήξης με την – παραδεδομένη από τις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα που προηγήθηκαν – κατεστημένη πρωτοκαθεδρία του τριμερούς και του τετραμερούς τύπου διάρθρωσης. Το αυτό ισχύει και για τις μονομερείς σονάτες που, όπως αναφέρθηκε, προκύπτουν σε δύο διαφορετικές εκδοχές (και εκπροσωπούνται, συνολικά, από 17 δείγματα): εμφανίζονται μεν ήδη από την πέμπτη δεκαετία του 19ου αιώνα, γίνονται εντούτοις δημοφιλής και ευρέως διαδεδομένη επιλογή μόλις κατά την πρώτη και την δεύτερη δεκαετία του 20ού!<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Με αυτό το δεδομένο, φαντάζει μάλλον ανακριβής η διαπίστωση του Berry πως «[...] αν εξαιρέσουμε τα συμφωνικά ποιήματα και τις Εισαγωγές, οι μονομερείς σονάτες είναι σχετικά σπάνιες, ακόμα και στον 20ό αιώνα» (ό.π., σ. 151).

### Τονικές σχέσεις μεταξύ των μερών

Πρώτη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Gade, op. 28	μι-ελάσσων	III	v → V	i
Ρουμπινστέιν, op. 12	μι-ελάσσων	VI	iv → IV	i → I
Brahms, op. 1	Ντο-μείζων	i → I	iii	I
Brahms, op. 2	φα-δίεση-ελάσσων	iv → IV	iv	i → I
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
Volkmann, op. 12	ντο-ελάσσων	VI	i	i
Ρουμπινστέιν, op. 41	Φα-μείζων	iii	V	i (→ I)
Μπαλάκιρεφ, op. 5 [αρ. 1]	σι-ύφεση-ελάσσων → I	III/I (Ρε-μείζων)	VI	[:]
Heller, op. 88	Ντο-μείζων	iii	V	I
Τετραμερή έργα (υπόλοιπες περιπτώσεις)				
Alkan, op. 33	σι-ελάσσων → I	ρε-δίεση-ελάσσων (vi/V) / Φα-δίεση-μείζων (V)	VI	σολ-δίεση-ελάσσων (vi/I)

Πρώτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Brahms, op. 5	φα-ελάσσων	III → VI	i	iv	i → I

Πρώτη περίοδος – τριμερή έργα			
Ρουμπινστέιν, op. 20	ντο-ελάσσων	VI	i → I
Hiller, op. 47	μι-ελάσσων [iii της Ντο-μείζωνος]	vi της Ντο-μείζωνος	Ντο-μείζων
Hiller, op. 59	Λα-ύφεση-μείζων	vi	I
A. Ritter, op. 20	Ρε-μείζων	vi	I
A. Ritter, op. 21	σι-ελάσσων	i	i
Hiller, op. 78	σολ-ελάσσων	VI	i
Herz, op. 200	Μι-ύφεση-μείζων	IV/IV (Ρε-ύφεση-μείζων)	I

Όσον αφορά τις τονικές επιλογές των επιμέρους μερών, στην πρώτη περίοδο παρατηρείται σημαντική πολυμορφία. Στα τετραμερή έργα, αρχικά, στις σονάτες που είναι γραμμένες σε μείζονα τρόπο, τα εσωτερικά μέρη δύνανται να μεταβούν στη δεσπόζουσα και στην iii ή να παραμείνουν στην αρχική τονικότητα (έστω με αλλαγή τρόπου), ενώ αντιθέτως στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο δύνανται να χρησιμοποιηθούν η III, η VI, η ελάσσων δεσπόζουσα και η υποδεσπόζουσα, πέραν της αρχικής τονικότητας. Την μεγαλύτερη απομάκρυνση παρουσιάζει το δεύτερο μέρος της (γραμμένης σε ελάσσονα τρόπο) *Πρώτης σονάτας* του Μπαλάκιρεφ, το οποίο τοποθετείται στην ομώνυμη της αντιθετικής της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας. Παρ' όλο, λοιπόν, που στα περισσότερα τετραμερή έργα αμφότερα τα εσωτερικά μέρη τοποθετούνται σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής, ενώ η παλαιότερη πρακτική της διατήρησης της τονικότητας αναφοράς στο αργό μέρος είναι πολύ πιο

σπάνια,<sup>82</sup> παρουσιάζεται ακόμη το εξής παράδοξο: στη σονάτα του Alkan υφίσταται τονική διαφοροποίηση ακόμη και στο τελικό μέρος, συνεπώς το έργο ολοκληρώνεται σε διαφορετική τονικότητα από εκείνη στην οποία ξεκίνησε, και μάλιστα όχι στην ομώνυμη μείζονα, αλλά σε μια πιο απομεμακρυσμένη περιοχή – για την ακρίβεια, στην σχετική ελάσσονα εκείνης! Τούτη η εξέλιξη αντικατοπτρίζει, δίχως άλλο, την προγραμματική στόχευση του έργου, με την αισιόδοξη (και συνεπώς αντιπροσωπευόμενη από τον μείζονα τρόπο) ηλικία των 20 ετών να καταλήγει στην απαισιόδοξη ηλικία των 50 ετών. Άξια αναφοράς σε αυτήν την περίπτωση είναι, προσέτι, η τονική διαδοχή των τριών τελευταίων μερών με ημιτονιακή άνοδο (από την καταληκτική Φα-δίεση-μείζονα του δεύτερου μέρους στην σολ-δίεση-ελάσσονα του τέταρτου), ενώ η επιλογή των τονικοτήτων αντικατοπτρίζει, όπως και η αλλαγή του τρόπου, την εξωμουσική συνδήλωση του εκάστοτε μέρους. Έτσι εξηγείται η επιλογή “απλούστερων” τονικοτήτων για το πρώτο και το τρίτο μέρος, που αντιπροσωπεύουν τον ενθουσιασμό της νιότης και την ικανοποίηση της οικογενειακής ζωής αντίστοιχα, σε αντίθεση με τον προβληματισμό, την οργή και την δυσθυμία που εκφράζονται στο δεύτερο και στο τελικό μέρος. Περαιτέρω, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι η τονική εξέλιξη συμβολίζει την ανάλογη εξέλιξη της ζωής του ανθρώπου.

Ένα διαφορετικό φαινόμενο παρουσιάζεται στην *Σονάτα σε Φα-μείζονα*, ορ. 41, του Ρουμπινιστέιν (η οποία, σημειωτέον, βασίζεται κατά τα λοιπά στην ίδια τονική διάρθρωση με την ορ. 88 του Heller), όπου, καίτοι το τελικό μέρος ξεκινά στην ομώνυμη ελάσσονα, μεταφέρεται και καταλήγει εν τέλει στον μείζονα τρόπο.<sup>83</sup> Αυτή η διαδικασία δεν περιορίζεται μόνο στο συγκεκριμένο έργο, ως εξαιρετικό συμβάν στο γενικό πλαίσιο μιας σονάτας σε μείζονα τρόπο, αλλά εμφανίζεται πολύ συχνά και σε έργα όπου τόσο το αρχικό όσο και το τελικό μέρος έχουν ελάσσονα αφετηρία. Σε έργα όπως η σονάτα ορ. 2 του Brahms, φέρ' ευτείν, το finale μπορεί να ξεκινά στην φα-δίεση-ελάσσονα, όπως εξάλλου και το εναρκτήριο μέρος, ολοκληρώνεται εντούτοις στην Φα-δίεση-μείζονα. Από την τάση αυτή δεν εξαιρούνται και οι μονομερείς σονάτες των Liszt και Reubke, αλλά και η πενταμερής τρίτη σονάτα του Brahms, οι οποίες κατά παρόμοιο τρόπο καταλήγουν στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας. Ας αναφερθεί ακόμη πως το πέρασμα στον μείζονα τρόπο για την ολοκλήρωση ενός μέρους δεν αφορά μόνο τελικά μέρη, αλλά επεκτείνεται ενίοτε και στα υπόλοιπα τεμάχια ενός κυκλικού έργου, όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στο τρίτο

---

<sup>82</sup> Σχετικά με την παλαιότερη τάση, δηλαδή της τονικής απόκλισης μόνον του αργού μέρους κατά τον κλασικισμό, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 337 και 329-330, ενώ για την επικράτηση της τοποθέτησης αμφοτέρων των εσωτερικών μερών σε τονικότητα διαφορετική της αρχικής ως χαρακτηριστικό του 19ου αιώνα βλ. στο ίδιο, σ. 339-340. Χαρακτηριστική για την (επιφαινόμενη) κυριαρχία του πρώτου τονικού σχεδιασμού είναι, ακόμη, η παρατήρηση του Goetschius: «Ως κανόνας, μόνο το αργό μέρος τοποθετείται σε κάποια άλλη (συνήθως συγγενική) τονικότητα». Παρ' όλα αυτά, ο συγγραφέας αναφέρει ακολούθως ορισμένες εξαιρέσεις σε αυτόν τον κανόνα (ό.π., σ. 228). Πρβλ. επίσης την ανάλογη θέση των Prout (ό.π., σ. 246) και Marx (ό.π., σ. 322). Ο Newman (ό.π., σ. 139), που βασίζει τα δεδομένα του σε μία στατιστική έρευνα στο ιστορικό πλαίσιο των σονατών του ρομαντισμού, και συγκεκριμένα στα έργα σε αυτό το είδος των Schubert, Chopin, Schumann και Brahms, διαπιστώνει πως «στις ώριμες, ολοκληρωμένες σονάτες των τεσσάρων κεντρικών συνθετών μας, περίπου το 59 τοις εκατό έχουν μόνον ένα μέρος σε άλλη τονικότητα, το 34 τοις εκατό έχουν δύο μέρη σε άλλη τονικότητα και οι υπόλοιποι έχουν μόνο μέρη που αλλάζουν τον τρόπο της αρχικής τονικότητας», δίχως όμως να αναφέρει αν πρόκειται για αργά ή γοργά μέρη στην πρώτη περίπτωση.

<sup>83</sup> Φυσικά, πρέπει να τονίσουμε πως αυτό το φαινόμενο δεν εντοπίζεται για πρώτη φορά στον ύστερο ρομαντισμό, αλλά αποτελεί σύνηθες φαινόμενο ήδη από την εποχή του κλασικισμού (βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 335). Ειδικά για τα τεκταινόμενα εντός της τρίτης σονάτας του Ρουμπινιστέιν, θα μπορούσαμε επί παραδείγματι να αναφέρουμε ως προπομπό το *Κουαρτέτο εγχόρδων* ορ. 76 αρ. 1 του Haydn.

μέρος της σονάτας του Gade αλλά και στο πρώτο μέρος της σονάτας του Alkan. Ένα βήμα παραπέρα πηγαίνουν, ωστόσο, η τρίτη σονάτα του Brahms, όπου το αργό δεύτερο μέρος καταλήγει στην Ρε-ύφεση-μείζονα έχοντας εκκινήσει από την Λα-ύφεση-μείζονα, αλλά και το δεύτερο μέρος της σονάτας του Alkan, το οποίο καταλήγει στη Φα-δίεση-μείζονα έχοντας ξεκινήσει από την (σχετική της) ρε-δίεση-ελάσσονα.

Στις τριμερείς σονάτες αυτής της περιόδου, από την άλλη πλευρά, η κυρίαρχη τάση είναι αυτή της μικρότερης ή μεγαλύτερης τονικής απόκλισης του μεσαίου μέρους από τα δύο εξωτερικά, που βρίσκονται συνήθως στην ίδια τονικότητα. Στα έργα σε μείζονα τρόπο, χρησιμοποιείται η νί σε δύο περιπτώσεις, ενώ μία ακραία περίπτωση συνιστά το δεύτερο μέρος της σονάτας του Herz, το οποίο τοποθετείται στην (ιδιαίτερα μακρινή) τονικότητα της διπλής υποδεσπόζουσας. Στα έργα σε ελάσσονα τρόπο, από την άλλη πλευρά, συναντούμε την VI αλλά και την αρχική τονικότητα· η τελευταία περίπτωση αφορά την op. 21 του Ritter, όπου ο συνθέτης δεν απομακρύνεται ποτέ από τη σι-ελάσσονα, γράφοντας και τα τρία μέρη στην ίδια τονική περιοχή.<sup>84</sup> Μία εξαιρετική περίπτωση αποτελεί, τέλος, η σονάτα op. 47 του Hiller, όπου το αργό και σύντομο, εν είδει εισαγωγής, πρώτο μέρος σε μι-ελάσσονα διαδέχονται δύο γοργά μέρη στην λα-ελάσσονα και την Ντο-μείζονα αντίστοιχα, δημιουργώντας μια ασυνήθιστη, προοδευτική τονική ακολουθία, η οποία φαίνεται να βασίζεται στην σταδιακή προσέγγιση της Ντο-μείζονος μέσω της διαδοχής  $iii \rightarrow \nu i \rightarrow I$ .

Δεύτερη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Τσαϊκόφσκυ, op. posth. 80	ντο-δίεση-ελάσσων	VI	i	i → I (εναρμονίως)
Grieg, op. 7	μι-ελάσσων	VI	i	i → I
Parry, op. 79	Λα-μείζων (εισαγωγή σε ελάσσονα)	iii	I	I
Heller, op. 143	σι-ύφεση-ελάσσων → I	VI	I	i
Τσαϊκόφσκυ, op. 37	Σολ-μείζων	vi	I	I
d'Indy, op. 9	Ντο-μείζων	iv	vi	I
R. Strauss, op. 5	σι-ελάσσων → I	IV	v → V	i → I
Hartmann, op. 80	λα-ελάσσων	VI	IV	i → I
Reinecke, op. 179	ντο-ελάσσων	VI	III	i → I
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
Rheinberger, op. 47	Ντο-μείζων	vi	IV	vi
Scharwenka, op. 6	ντο-δίεση-ελάσσων	iv → IV	I (εναρμονίως)	i
Martucci, op. 34	Μι-μείζων	IV	vi	I
Scharwenka, op. 36	Μι-ύφεση-μείζων	vi	IV	I
Fuchs, op. 19	Σολ-ύφεση-μείζων	σι-ελάσσων (iv)	Ρε-μείζων (VI/i)	i (εναρμονίως)

<sup>84</sup> Βλ. και τις σχετικές αναφορές του Prout σε αυτό το φαινόμενο (ό.π., σ. 244). Πρβλ. Goetschius (ό.π., σ. 228), ο οποίος παραθέτει ανάλογα παραδείγματα από το έργο του Beethoven. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε επιπλέον να κάνουμε με ένα υποκατάστατο scherzo ως δεύτερο μέρος, γεγονός που καθιστά πιο εύλογη την επιλογή της ίδιας τονικότητας, μιας και πρόκειται για διαδικασία που εντοπίζεται ήδη στον 18<sup>ο</sup> αιώνα. Περιπτώσεις μονοτονικών έργων εντοπίζει, τέλος, και ο Newman (ό.π., σ. 139).

Parry, op. 71	Φα-μείζων	I	IV	I
Ρουμπινιστέιν, op. 100	λα-ελάσσων	iv	VI	i → I
Raff, op. 14	μι-ύφεση-ελάσσων	i	Σι-μείζων (VI/i)	I
Rheinberger, op. 135	Μι-ύφεση-μείζων	III/i	iii → III	I
Albéniz, op. 82	Σολ-ύφεση-μείζων	ντο-δίεση-ελάσσων (v)	Ρε-μείζων (VI/i)	I
Τετραμερή έργα (με δύο γοργά εσωτερικά μέρη)				
Albéniz, op. 72	Λα-μείζων	IV	Σολ-μείζων (IV/IV)	I
Τετραμερή έργα (με εναλλαγή αργού και γοργού μέρους)				
Bennett, op. 46	Λα-ύφεση-μείζων	i	Μι-μείζων (VI/i)	i → I

Δεύτερη περίοδος – τριμερή έργα			
Draeseke, op. 6	ντο-δίεση-ελάσσων [vi της Μι-μείζονος] → I	I (εναρμονίως)	Μι-μείζων (III)
Rheinberger, op. 99	Ρε-ύφεση-μείζων	Λα-μείζων (VI/i)	I
Albéniz, op. 68	Λα-ύφεση-μείζων	IV	I

Η τάση της απομάκρυνσης και των δύο εσωτερικών μερών μιας τετραμερούς σονάτας από την κύρια τονικότητα διατηρείται και στην δεύτερη περίοδο, ως κυρίαρχη τάση, ιδιαίτερα στις περιπτώσεις όπου το γοργό μέρος προηγείται του αργού (εξαιρέσεις αποτελούν, σε αυτήν την κατηγορία, οι σονάτες του Bennett, op. 46, του Parry, op. 71, και του Raff, op. 14). Στα έργα όπου το γοργό τρίτο μέρος ακολουθεί το αργό δεύτερο, αντιθέτως, η επαναφορά της κύριας τονικότητας στο τρίτο μέρος αποτελεί την (οριακά) επικρατούσα τάση. Συμπερασματικά, η διαπίστωση πως τα γοργά εσωτερικά μέρη τίθενται πολύ συχνά στην αρχική τονικότητα, σε αντίθεση με τα αργά μέρη, τα οποία γράφονται σε τονική περιοχή διαφορετική της αρχικής (με μόνη εξαίρεση την ομώνυμη μείζονα στην σονάτα op. 6 του Scharwenka), φανερώνει την διατήρηση της προσκόλλησης σε κλασικιστικά πρότυπα κατά την περίοδο αυτή. Ως προς τις τονικές περιοχές στις οποίες κινούνται τα εσωτερικά μέρη, βλέπουμε επίσης πως οι επιλογές των συνθετών είναι, στην πλειονότητά τους, αρκετά συντηρητικές: παρατηρείται συχνά η χρήση της VI (σε έργα σε ελάσσονα τρόπο), της IV (σε έργα σε μείζονα αλλά και ελάσσονα τρόπο – βλ. την σονάτα του Strauss) και άλλων κοντινών ή ελαφρώς πιο απομακρυσμένων περιοχών (αρκετά δημοφιλής, σε έργα σε μείζονα τρόπο, είναι η VI/i), ενώ μερικές επιλογές είναι σαφώς πιο ριζοσπαστικές (βλ. ιδιαίτερα το τρίτο μέρος της σονάτας op. 72 του Albéniz, όπου φαίνεται να ακολουθείται μία λογική κύκλου κατά πέμπτες σε σχέση με τα προηγούμενα μέρη).

Σε μερικές σονάτες γραμμένες στον ελάσσονα τρόπο παρατηρείται η αναμενόμενη τροπή προς τον μείζονα στο τελικό μέρος, είτε από την έναρξή του, είτε στο τέλος του. Στην *Σονάτα σε ντο-δίεση-ελάσσονα* του Τσαϊκόφσκυ, επί παραδείγματι, η αρχική ντο-δίεση-ελάσσων τρέπεται, μεσούντος του finale, προς την *Ρε-ύφεση-μείζονα*, δηλαδή προς την ομώνυμή της εναρμονίως, ενώ στην *Σονάτα σε μι-ύφεση-ελάσσονα* του Raff το τέταρτο μέρος δεν τελειώνει απλώς στην ομώνυμη μείζονα, αλλά τοποθετείται εξαρχής σε αυτήν.



Εντοπίζεται ωστόσο, και η αντίθετη διαδικασία: τη βλέπουμε να λαμβάνει χώρα στην *Σονάτα σε Ντο-μείζονα*, ορ. 47, του Rheinberger, όπου το τελικό μέρος τοποθετείται στον ελάσσονα τρόπο: δεν πρόκειται όμως, όπως θα περίμενε κανείς, για την ομώνυμη, αλλά για την σχετική της αρχικής τονικότητας: ήτοι, από την Ντο-μείζονα που καθορίζει το εναρκτήριο μέρος μεταφερόμαστε απρόσμενα στην λα-ελάσσονα, η οποία προσέτι είχε ήδη χρησιμοποιηθεί και στο – δεύτερο στη συνολική διαδοχή των μερών – μενουέτο. Πρόκειται λοιπόν για μια διττά εξαιρετική περίπτωση: το έργο όχι μόνο δεν τελειώνει στον μείζονα τρόπο έχοντας ξεκινήσει από αυτόν, αλλά ούτε καν στην ίδια τονικότητα, με την τονικότητα-στόχο της λα-ελάσσονος να προσεγγίζεται συνολικά μέσω της διαδοχής III – i – VI – i! Μάλιστα, σε αντίθεση με την σονάτα ορ. 41 του Ρουμπινστέιν που συναντήσαμε στην προηγούμενη περίοδο, εν προκειμένω αφενός μεν έχουμε να κάνουμε με μεταφορά στην σχετική και όχι στην εγγύτερη ομώνυμη ελάσσονα, αφετέρου δε δεν υπάρχει “αίσιο τέλος”: το έργο ολοκληρώνεται σε ελάσσονα τονικότητα. Μια παρόμοια – αλλά στην πραγματικότητα κατά βάση διαφορετική – περίπτωση είναι αυτή της *Σονάτας σε Σολ-ύφεση-μείζονα*, ορ. 19, του Fuchs, στην οποία ο συνθέτης ορίζει ως καταληκτική τονικότητα την φα-δίεση-ελάσσονα. Όπως ήδη παρατηρήσαμε αναφορικά με το έργο του Rheinberger, και στην προκειμένη περίπτωση ένα έργο καταλήγει στον αντίθετο, και μάλιστα τον ελάσσονα τρόπο, αλλά εκτελεί σαφώς μικρότερη τονική διαδρομή από το προαναφερθέν έργο, καθώς εδώ δεν πρόκειται για κάποια μακρινή περιοχή, αλλά για την ομώνυμη που προσεγγίζεται εναρμονίως.<sup>85</sup> Αυτή η συνθετική επιλογή μπορεί εύλογα να αποδοθεί στην στόχευση ενός πολύ πιο ευανάγνωστου μουσικού κειμένου, με την αποφυγή των πολλών σημείων αλλοίωσης μιας φανταστικής τονικότητας. Από την άλλη, μια παρόμοια περίπτωση με την ορ. 41 του Ρουμπινστέιν συνιστά η σονάτα του Bennett, όπου το τελικό μέρος, ξεκινώντας από την ομώνυμη ελάσσονα της αρχικής Λα-ύφεση-μείζονος, καταλήγει εν τέλει στην αρχική. Σε αυτήν την περίπτωση, εντούτοις, προβληματίζει ο σπλισμός του τελευταίου μέρους, που σηματοδοτεί την μείζονα τονικότητα, με τον συνθέτη να προετοιμάζει την τελική έλευσή της αλλά και να αναγκάζεται, κατ’ αυτόν τον τρόπο, να σημειώνει τις αναγκαίες αλλοιώσεις σε κάθε περίπτωση. Τέλος, ένα επανεμφανιζόμενο από την πρώτη περίοδο στοιχείο αποτελεί η δυνατότητα ολοκλήρωσης όχι μόνο του τελικού αλλά και των υπολοίπων μερών σε ελάσσονα τρόπο ενός έργου στην ομώνυμη μείζονα: ας αναφερθούν ως χαρακτηριστικά παραδείγματα το αρχικό και το τρίτο μέρος της σονάτας του Strauss, αλλά και το αργό μέρος της σονάτας ορ. 135 του Rheinberger.

Όσον αφορά τα μόλις 3 τριμερώς διαρθρωμένα έργα της περιόδου αυτής, η επιλογή μιας σχετικά πιο μακρινής αρμονικής περιοχής για το μεσαίο μέρος της σονάτας ορ. 99 του Rheinberger (πρόκειται για την VI της ομώνυμης, τη δημοτικότητα της οποίας για τα τετραμερή έργα διαπιστώσαμε ήδη ανωτέρω) επισκιάζεται σαφώς από τα τεκταινόμενα στην *Σονάτα σε ντο-δίεση-ελάσσονα* του Draeseke, όπου την ομώνυμη μείζονα του δεύτερου μέρους, που παρουσιάζεται εναρμονίως,<sup>86</sup> παραπέμποντας στην *Σονάτα για πιάνο* ορ. 27 αρ. 2 του Beethoven, ακολουθεί η σχετική μείζων στο τελικό, σε μία

---

<sup>85</sup> Παραδείγματα ολοκλήρωσης ενός έργου στην ομώνυμη ελάσσονα είναι μάλλον δυσεύρετα στον κλασικισμό. Ορισμένα από αυτά αναφέρουν οι Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 336), οι οποίοι ωστόσο παραθέτουν και ορισμένα έργα του 19ου αιώνα που ακολουθούν αυτήν την πρακτική: πρόκειται, συγκεκριμένα, για την *Τέταρτη συμφωνία* του Mendelssohn και το *Πρώτο τρίο με πιάνο* του Brahms.

<sup>86</sup> Είναι αξιοσημείωτο πως η Ντο-δίεση-μείζων αποφεύγεται συστηματικά στα έργα της υπό εξέταση εποχής, με τους συνθέτες να περνούν χωρίς δισταγμό στην εναρμόνια Ρε-ύφεση-μείζονα. Πρβλ. το τελικό μέρος της σονάτας ορ. posth. 80 του Τσαϊκόφσκυ καθώς και το τρίτο μέρος της σονάτας ορ. 6 του Scharwenka, με αυτό το τελευταίο, όπως άλλωστε και το δεύτερο μέρος του έργου του Draeseke, να τίθενται εξαρχής σε αυτήν.

περίπτωση προοδευτικής τονικότητας. Μάλιστα, στην τελευταία περίπτωση, θα ήταν περισσότερο δόκιμο να ερμηνευθεί η τονικότητα του τελικού μέρους ως κυρίαρχη στο έργο, δεδομένης (όπως θα δούμε αργότερα) της τονικής αμφισημίας στην έναρξη του πρώτου μέρους, αλλά και του χαρακτήρα του εν λόγω μέρους εν γένει. Η σύγκριση με την σονάτα op. 47 του Rheinberger, στην οποία κυριαρχεί η ίδια σχέση συγγένειας μεταξύ των τονικοτήτων των εξωτερικών μερών, καίτοι με αντίστροφη αφετηρία, είναι αναπόφευκτη, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση φαντάζει ως πιο λογική ερμηνεία η θεώρηση της τονικότητας του finale ως απόκλιση του τελευταίου μέρους από την τονική κανονικότητα του συνολικού κύκλου. Συμπερασματικά, βλέπουμε πως είναι αρκετά δημοφιλής η τάση μεταβολής του τρόπου, είτε αυτή αφορά μεμονωμένα μέρη είτε το συνολικό έργο, με μία πιο δραστική εκδοχή αυτής της τάσης προς την ίδια κατεύθυνση να αποτελεί η μεταβολή της τονικότητας: αντί της ομώνυμης, σε αυτήν την περίπτωση το έργο ολοκληρώνεται στην – μείζονα ή ελάσσονα – σχετική.<sup>87</sup>

Τρίτη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Σκριάμπιν, op. 6	φα-ελάσσων → I	v	i	i
Rheinberger, op. 184	φα-δίεση-ελάσσων	Σι-ύφεση-μείζων (III/I)	III	i → I
Dukas	μι-ύφεση-ελάσσων	IV	σι-ελάσσων (vi!)	i → I
Sauer, αρ. 2	Μι-ύφεση-μείζων	IV	I	I
Szymanowski, op. 8	ντο-ελάσσων	VI	III	i → I
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
MacDowell, op. 45	σολ-ελάσσων	III	iv	I
Brüll, op. 73	ρε-ελάσσων	v	v	i
MacDowell, op. 50	σολ-ελάσσων	iii	VI	i → I
Σκριάμπιν, op. 23	φα-δίεση-ελάσσων ( → I)	Μι-ύφεση-μείζων (VI/I)	IV	i ( → I → i)
Μέτνερ, op. 5	φα-ελάσσων	v	Μι-ύφεση-μείζων (VII)	i → I
Sauer, αρ. 1	Ρε-μείζων	φα-ελάσσων (iii/i) → III/i	Ρε-ύφεση-μείζων (VI/iii/i ή III/V)	I
Μπαλάκιρεφ, αρ. 2	σι-ύφεση-ελάσσων → I	Ρε-μείζων (III/I)	Ρε-μείζων → σι-ύφεση-ελάσσων	i

<sup>87</sup> Αυτό φαίνεται πως συνιστά μία ιδιαιτερότητα του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε έργα που ακολουθούν μία προοδευτική τονική διαδοχή, είτε αυτό αφορά αυτοτελή κομμάτια χαρακτήρος, όπως επί παραδείγματι συμβαίνει στο *Δεύτερο scherzo* και στην *Δεύτερη μπαλάντα* του Chopin, είτε πολυμερή κυκλικά έργα, όπως αυτά που συναντούμε στην παρούσα διερεύνηση! Ιδιαίτερα για το έργο του Chopin, βλ. τις ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις του Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge [Massachusetts] 1995, σ. 342-343.

Τρίτη περίοδος – τριμερή έργα			
d'Albert, op. 10	φα-δίεση-ελάσσων	VI	i
Sibelius, op. 12	Φα-μείζων	iv	I
MacDowell, op. 57	ρε-ελάσσων → I	i	I → i
MacDowell, op. 59	μι-ελάσσων	III	i
Γκλαζουνόφ, op. 74	σι-ύφεση-ελάσσων	VI (εναρμονίως)	I
Γκλαζουνόφ, op. 75	μι-ελάσσων	VI	i → I
Paderewski, op. 21	μι-ύφεση-ελάσσων	III	i
Dale, op. 1	ρε-ελάσσων	σολ-δίεση-ελάσσων (vi/VI/I)	I

Τρίτη περίοδος – διμερή έργα			
Σκριάμπιν, op. 19	σολ-δίεση-ελάσσων → VI		i
Σκριάμπιν, op. 30	Φα-δίεση-μείζων		I

Οι περισσότερες τάσεις τονικής διάρθρωσης που έχουμε ήδη εντοπίσει εφαρμόζονται και στην τρίτη περίοδο. Τα εσωτερικά μέρη, σε τριμερή ή τετραμερή έργα, εξακολουθούν να τοποθετούνται σε τονικότητες λιγότερο ή περισσότερο απομακρυσμένες από την κύρια. Έτσι, στα τετραμερή έργα, τα εσωτερικά μέρη μεταβαίνουν συχνά στην III, στην VI και στην ελάσσονα δεσπόζουσα (πρόκειται για έργα σε ελάσσονα τρόπο· για τα δύο μόνον τετραμερή έργα σε μείζονα, ήτοι τις σονάτες του Sauer, βλ. παρακάτω), ενώ και στα τριμερή έργα ιδιαίτερης δημοτικότητας χαίρουν εν προκειμένω η III και η VI (σε έργα γραμμένα σε ελάσσονα τρόπο). Ας σημειωθούν, όμως, και μερικές από τις μεγαλύτερες αποκλίσεις – κατ' αρχάς στα τετραμερή έργα. Στη *Δεύτερη σονάτα* του Μπαλάκιρεφ, το γοργό δεύτερο μέρος μεταβαίνει στην III/I, όπως ακριβώς είχε συμβεί και στην προγενέστερη *Σονάτα* op. 5 του ίδιου συνθέτη, ενώ αντίστοιχη απομάκρυνση από την τονικότητα αναφοράς παρατηρείται και στο αργό δεύτερο μέρος της *Τέταρτης σονάτας* του Rheinberger· περαιτέρω, μία παρόμοια περίπτωση (με σχέση τρίτης) απαντά και στην *Τρίτη σονάτα* του Σκριάμπιν, όπου χρησιμοποιείται η VI/I. Στην *Πρώτη σονάτα* του Sauer, το αργό τρίτο μέρος οδηγείται στην – πολύ μακρινή από την αρχική Ρε-μείζονα – Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία εντούτοις βρίσκεται πολύ εγγύτερα στην τονικότητα του αμέσως προηγούμενου μέρους, ως VI της (επομένως, αμφότερα τα εσωτερικά μέρη σχετίζονται πρωτίστως με την ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς)· στην *Σονάτα* op. 5 του Μέτνερ, επίσης, το αργό τρίτο μέρος είναι γραμμένο στην VII, δηλαδή στην σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας του προηγούμενου μέρους. Ωστόσο, εντοπίζονται και δύο εκπρόσωποι της παλαιότερης πρακτικής, κατά την οποία το – τοποθετημένο στην τρίτη θέση – γοργό μενουέτο / scherzo αποκαθιστά την αρχική τονικότητα του έργου: τούτο συμβαίνει στην σονάτα op. 6 του Σκριάμπιν καθώς και στην *Δεύτερη σονάτα* του Sauer. Στο πλαίσιο των τριμερών έργων, από την άλλη πλευρά, ως εξαιρετική περίπτωση μπορεί να απομονωθεί το μεσαίο μέρος του έργου του Dale, το οποίο μεταβαίνει στην ελάσσονα τονικότητα που απέχει κατά τρίτονο από την αρχική τονική περιοχή της σονάτας.

Κατά τα λοιπά, η ολοκλήρωση του εναρκτήριου μέρους στην ομώνυμη μείζονα αντί της αρχικής ελάσσονος κερδίζει έδαφος, ενώ ακόμη συχνότερη είναι η παρουσία της ίδιας διαδικασίας σε τελικά μέρη. Από την άλλη πλευρά, στην (τριμερή) σονάτα op. 57 του MacDowell, όπου προσέτι σημειώνεται ακόμη μία περίπτωση πολυμερούς έργου χωρίς

τονική διαφοροποίηση μεταξύ των μερών, ο αρχικά εμφανιζόμενος ελάσσων τρόπος, που τρέπεται στον μείζονα τόσο στο τέλος του αρχικού μέρους όσο και στην έναρξη του τελικού, επιστρέφει δριμύτερος στα ακροτελεύτια μέτρα του τελευταίου μέρους, δίνοντας μια εντύπωση αναπόδραστης απελπισίας. Το ίδιο συναίσθημα προκαλεί και η (τετραμερής) *Τρίτη σονάτα* του Σκριάμπιν, όπου η διαφαινόμενη κατάληξη στην Φα-δίεση-μείζονα ενός έργου σε ελάσσονα τρόπο ανατρέπεται μόλις στα τελευταία μέτρα του τελικού του μέρους. Στον ίδιο συνθέτη ανήκει και μια περαιτέρω καινοφανής επιλογή, που παρουσιάζεται στο δεύτερο, διμερές έργο του στο είδος της σονάτας για πιάνο: εκεί, το πρώτο μέρος ολοκληρώνεται απρόσμενα στην Μι-μείζονα, έχοντας ξεκινήσει από την σολ-δίεση-ελάσσονα, ενώ την ισορροπία αναλαμβάνει κατόπιν να αποκαταστήσει το δεύτερο μέρος. Πρόκειται, συνεπώς, για άλλη μια περίπτωση κατάληξης του εναρκτήριου μέρους από τον ελάσσονα στον μείζονα τρόπο, όχι όμως στην ομώνυμη μείζονα, αλλά σε μια διαφορετική – πλην στενά συγγενική – τονικότητα.

Τέταρτη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Longo, op. 70	φα-ελάσσων	(VI →) i → I	I	i
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
Fuchs, op. 88	σολ-ελάσσων → I	i	VI	I
Longo, op. 66	λα-ελάσσων → I	i	i	i
Longo, op. 72	Λα-ύφεση-μείζων	I	Μι-μείζων (VI/i)	I
Προκόφιεφ, op. 14	ρε-ελάσσων	v	σολ-δίεση-ελάσσων (vi/VI/I)	i

Τέταρτη περίοδος – τριμερή έργα			
d'Indy, op. 63	μι-ελάσσων → I	III	i (εισαγωγή) → I
Μπορτκέβιτς, op. 9	Σι-μείζων	iv	I
Ραχμάνινοφ, op. 28	ρε-ελάσσων → I	III	i
Sinding, op. 91	σι-ελάσσων	III	i
Turina, op. 3	ντο-ελάσσων → I	III	I
Μέτνερ, op. 25 αρ. 1	ντο-ελάσσων → I	III	i
Longo, op. 32	ντο-ελάσσων	VI	i
Longo, op. 36	Σι-μείζων	vi	I
Longo, op. 63	Ντο-μείζων	IV	I
Longo, op. 67	Σολ-μείζων	I	I
Ραχμάνινοφ, op. 36	σι-ύφεση-ελάσσων	μι-ελάσσων (vi/VI/I) → Μι-μείζων (III/iii)	I
Μέτνερ, op. 27	Φα-δίεση-μείζων → i	i	I

Τέταρτη περίοδος – διμερή έργα		
Μέτνερ, op. 25 αρ. 2	μι-ελάσσων	i
Szymanowski, op. 21	λα-ελάσσων → I	I

Τέταρτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Godowsky	μι-ελάσσων (→ I → i)	III	v	III	i → I

Στην τελευταία περίοδο, εντύπωση προκαλεί πρωτίστως η τονική διάρθρωση στην *Τέταρτη* αλλά και στην *Πέμπτη σονάτα*, op. 66 και op. 67, του Alessandro Longo. Ενώ στα πρώτα έργα του που παρουσιάζει στο είδος της σονάτας για πιάνο ο συνθέτης δεν αποκλίνει ιδιαίτερα από τις συμβατικές τονικές επιλογές του ρομαντισμού, στην προκειμένη περίπτωση ακολουθεί μια ασυνήθιστη πορεία απομάκρυνσης από την τάση της εποχής, τοποθετώντας όλα τα μέρη στην ίδια τονικότητα! Επιπλέον, το ίδιο μπορούμε να πούμε πως ισχύει και για την *Έκτη σονάτα* του Longo, op. 70, καίτοι το δεύτερο μέρος της φαίνεται αρχικά να ξεκινά στην τονικότητα της VI, για να μεταφερθεί όμως γρήγορα στην ελάσσονα τονικότητα αναφοράς και να καταλήξει εν τέλει στην ομώνυμη μείζονα, ενώ στην ίδια ευρύτερη οικογένεια ανήκει και η σονάτα op. 27 του Μέντερ. Πρόκειται για μία σαφώς κλασικιστική επιλογή (με πιθανή αναφορά στην μπαροκική σουίτα) εκ μέρους των δύο συνθετών. Επιπλέον, η παραδοσιακή πρακτική της τοποθέτησης μόνο ενός από τα μέρη μίας τετραμερούς ακολουθίας σε τονικότητα διαφορετική της κύριας εκπροσωπείται στην παρούσα περίοδο τόσο από τη *Σονάτα* op. 88 του Fuchs όσο και από την τελευταία σονάτα του Longo (op. 72): σε αμφότερες τις περιπτώσεις αυτές, η μόνη τονική απόκλιση παρατηρείται στο αργό τρίτο μέρος, ενώ αντιθέτως το γοργό δεύτερο παραμένει στην τονικότητα αναφοράς.

Σχετικά με αξιοσημείωτες τονικές αποκλίσεις μεταξύ των μερών, μπορούμε να επισημάνουμε εδώ τις περιπτώσεις του τρίτου μέρους της (τετραμερούς) σονάτας op. 14 του Προκόφιεφ αλλά και του δεύτερου μέρους της (τριμερούς) σονάτας op. 36 του Ραχμάνινοφ: και στις δύο αυτές περιπτώσεις, οι συνθέτες επιλέγουν την μεταφορά σε μια τονικότητα που απέχει κατά τρίτονο από την αρχική.

Η μοναδική πενταμερής σονάτα για πιάνο του Godowsky, από την άλλη πλευρά, περιλαμβάνει στο εναρκτήριο μέρος της μια διάψευση της προσδοκίας κατάληξης στον μείζονα τρόπο, παρόμοια με αυτή που συναντήσαμε στην *Τρίτη σονάτα* του Σκριάμπιν. Εδώ, ωστόσο, η έκπληξη είναι ακόμη μεγαλύτερη, καθώς, μετά την φαινομενικά απαρασάλευτη επικράτηση της Mi-μείζονος και την ολοκλήρωση του μέρους σε αυτήν, ο συνθέτης επισυνάπτει έναν ξεχωριστό, επιπρόσθετο επίλογο, που αναλαμβάνει να αποκαταστήσει την αρχική μι-ελάσσονα! Περαιτέρω, η τονική πλοκή του έργου αυτού παρουσιάζει μια δομή που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αψιδωτή, καθώς την (επικρατούσα στο τρίτο μέρος) ελάσσονα δεσπόζουσα περικλείουν δύο άμεσα γειτονικά μέρη στην σχετική μείζονα και, σε μεγαλύτερη απόσταση, στα άκρα του συνολικού οικοδομήματος, το πρώτο και το τελευταίο μέρος τοποθετούνται στην κύρια τονικότητα.

Όσον αφορά, τέλος, τις μονομερείς σονάτες, αξίζει να αναφερθεί πως τα πέντε τελευταία έργα του Σκριάμπιν κινούνται εκτός του τονικού πλαισίου, όπως άλλωστε θα δούμε και στη συνέχεια, ενώ οριακά εντός αυτού βρίσκονται η *Πέμπτη σονάτα για πιάνο* του ίδιου καθώς και η *Σονάτα για πιάνο* του Berg.

## Διεξοδική ανάλυση των μερών

### Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Α΄ περίοδος

Στην προγραμματικού χαρακτήρα Σονάτα για πιάνο του Alkan, η τριμερής μορφή σονάτας δεν εφαρμόζεται στο πρώτο μέρος, όπως θα περίμενε κανείς, αλλά στο δεύτερο. Τούτο, που είναι γραμμένο στη ρε-δίεση-ελάσσονα, ξεκινά με ένα κύριο θέμα (μ. 1-14) που εισάγει το βασικό υλικό σε δύο παρεμφερή τετράμετρα (μ. 1-4 και 5-8), ενώ της τρίτης εμφάνισης του επικεφαλής μοτίβου, εν προκειμένω στην δεσπόζουσα (μ. 9-10), έπεται ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα (μ. 11-14) που οδηγεί εκ νέου στην τονική. Η μετάβαση, εν συνεχεία, επαναφέρει με διαφορετική ύφανση το υλικό της κύριας περιοχής, με τα μ. 15-22 να αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 1-8 και τα μ. 23-27 να μας μεταφέρουν στην μακρινή Ντο-μείζονα κι έπειτα στην σι-ύφεση-ελάσσονα, φέροντας ομοιότητες με τα μ. 9-14. Η σι-ύφεση-ελάσσονα παραμένει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τόσο στα παρεμφερή μ. 28-31, όσο και εμμέσως στο δεξιοτεχνικό πέρασμα που ακολουθεί (μ. 32-35), πριν τα μ. 36-37 οδηγήσουν εναρμονίως στην VI της αρχικής τονικότητας: με αφητηρία τη Σι-μείζονα ξεκινά το δεύτερο σκέλος της μετάβασης<sup>88</sup> (μ. 38-56), το οποίο βασίζεται στην αναστροφή του επικεφαλής μοτίβου του μέρους, με τον μετασχηματισμό να υποδηλώνει και την τροποποίηση του προγραμματικού περιεχομένου του εν λόγω στοιχείου, το οποίο εφεξής λειτουργεί ως δήλωση της διαβολικής παρουσίας και επιρροής (βλ. ένδειξη “Le Diable”). Μετά από την εκτύλιξη της νέας μελωδίας με τρόπο που παραπέμπει σε προτασιακή δομή,<sup>89</sup> στα μ. 38-40 / 41-43 και 44-46, πραγματοποιείται στροφή προς την σολ-δίεση-ελάσσονα, με τη δεσπόζουσά της να προεκτείνεται στα μ. 47-52a και τη σύντομη παρέμβαση του “Διαβόλου” να οδηγεί εν τέλει σε μία μισή πτώση σε αυτήν (βλ. μ. 52b-56).

Η πλάγια περιοχή<sup>90</sup> ξεκινά, λοιπόν, στην σολ-δίεση-ελάσσονα, ήτοι στην υποδεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, με μία περιοδικής<sup>91</sup> λογικής δομή. Αρχικά, η φράση των μ. 57-64 εισάγει το πλάγιο θεματικό υλικό και οδηγείται σε μισή πτώση. Στο μ. 65, η δεύτερη φράση ξεκινά με την επιστροφή της εναρκτήριας πλάγιας ιδέας στο περιβάλλον της σχετικής μείζονος της σολ-δίεση-ελάσσονος, αποκλίνοντας από το αμέσως προηγούμενο τμήμα και υφιστάμενη ανάπτυξη στα μ. 69-80, με τα αλυσιδωτά μ. 69-70 / 71-72 και 73-74 / 75-76 να ακολουθούνται από μια προσπάθεια επικύρωσης με τέλεια πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας, η οποία εντούτοις αναβάλλεται λόγω της έλευσης ενός εμβόλιμου μεταβατικού τμήματος στα μ. 81-100.<sup>92</sup> Ένα νέο ρυθμικό μοτίβο χρησιμοποιείται για το σχηματισμό των αλυσιδωτών μ. 81-82 / 83-84, ρευστοποιούμενο έπειτα στα μ. 85-89, ενώ τα μ. 90-93 προβαίνουν σε αναδρομή στο υλικό του πρώτου

<sup>88</sup> Σχετικά με την δυνατότητα διάρθρωσης του μεταβατικού τμήματος σε δύο σκέλη, βλ. τις παρατηρήσεις του William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 135-137.

<sup>89</sup> Σχετικά με την δομή της πρότασης εν γένει, βλ. Caplin, ό.π., σ. 35-48.

<sup>90</sup> Βασιζόμενος στην συνολική συσχέτιση του παρόντος μέρους με τον φαουστικό μύθο, ο Eddie (ό.π., σ. 84) διατείνεται πως το πλάγιο θέμα συμβολίζει τον χαρακτήρα της Μαργαρίτας. Την ίδια άποψη εκφράζει και ο Joshua Lester Hillmann (*Solving the Riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 "Les quatre âges": A Performance Guide and Programmatic Overview*, διδακτορική διατριβή, Arizona State University, 2018, σ. 55).

<sup>91</sup> Σχετικά με τη δομή της περιόδου, βλ. Caplin, ό.π., σ. 49-58.

<sup>92</sup> Το τελευταίο γεγονός αποκαλύπτει πως η πλάγια περιοχή οργανώνεται ως ένα trimodular block. Σχετικά με τα δομικά, αρμονικά και πτωτικά χαρακτηριστικά αυτού του δομικού τύπου, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 170-177.

τμήματος της μετάβασης, πριν την επανεμφάνιση του προαναφερόμενου μοτίβου στα μ. 94-100, που οδηγούν εκ νέου στην σολ-δίεση-ελάσσονα, επιμένοντας στη δεσπόζουσα της. Στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος της πλάγιας περιοχής, το εναρκτήριο υλικό της επιστρέφει με θριαμβευτική διάθεση και μάλιστα στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος της σολ-δίεση-ελάσσονος. Στα μ. 101-116a, ο αρχικός παραλληλισμός με την πρώτη εμφάνιση του πλαγίου θέματος σταματά από το μ. 106 (πρβλ. μ. 62), με το υφιστάμενο υλικό να αναπτύσσεται περαιτέρω και να λαμβάνει πτωτική πορεία, αποτυγχάνοντας όμως να τη φέρει εις πέρας στα μ. 112 και 114, και καταλήγοντας τελικά στην Σολ-δίεση-μείζονα στο μ. 116a. Τη σκυτάλη παίρνει η κατακλείδα της έκθεσης (μ. 116-130), όπου κατ' αρχάς το πλάγιο θεματικό υλικό μετασχηματίζεται, λαμβάνοντας μία νέα μελωδική καμπύλη και ηπιότερο χαρακτήρα, ενώ τα μ. 120 κ.εξ. επαναφέρουν και προεκτείνουν αναπτυξιακά, επί της ουσίας, τα μελωδικά στοιχεία που παρουσιάστηκαν στα μ. 116-119.

Η επεξεργασία, εν συνεχεία, ξεκινά με εμφανή πρόθεση θεματικής ανακύκλισης,<sup>93</sup> κάνοντας μία αναδρομή στο κύριο θέμα στα μ. 131-137 από την απομακρυσμένη Ντο-μείζονα. Η τελευταία επανεμφανίζεται ως δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, αφητηρίας των μ. 138 κ.εξ. Τέσσερα μέτρα (138-141) προέκτασης της φα-ελάσσονος ακολουθούνται από τα αλυσιδωτά μ. 142-143, ενώ τη συνολική δομή του εξάμετρου 138-143 μιμούνται εν είδει αλυσίδας τα μ. 144-149. Στη συνέχεια, το μοτιβικό στοιχείο των μ. 150-151 περνά στα μ. 152-153 και ρευστοποιείται στα μ. 154-157, ενώ η θεματική ανακύκλιση συνεχίζεται με τα πέντε πρώτα μέτρα του πλαγίου θέματος στην περιοχή της ντο-ελάσσονος (μ. 158-162). Ύστερα δε από τα εμβόλιμα, μεταβατικού χαρακτήρα μ. 163-166, το πλάγιο θέμα επανεμφανίζεται στον μείζονα τρόπο και συγκεκριμένα στην τονικότητα της Σολ-μείζονος: παρατηρούμε λοιπόν πως εντός της επεξεργασίας γίνεται αναφορά σε αμφότερα τα εξωτερικά τμήματα της πλάγιας περιοχής, με τον μεταξύ τους διαχωρισμό να εκφράζεται, όπως και στην έκθεση, μέσω της τοποθέτησής τους στον αντίθετο τρόπο. Η περαιτέρω εξύφανση του υλικού αυτού συνοδεύεται, στα μ. 167-180a, από την σταδιακή κάθοδο του μπάσσου προς το σι-ύφεση, που κυριαρχεί ως ισοκράτης στα μ. 176b-180a, ενώ η διευρυμένη συγχορδία δεσπόζουσας επί του σι-ύφεση προεκτείνεται και στα μ. 180b-183, όπου παράλληλα το υλικό ρευστοποιείται. Θα ήταν σκόπιμη, σε αυτό το σημείο, η ερμηνεία των τελευταίων γεγονότων ως έμμεση προετοιμασία της επανέκθεσης, λόγω της εναρμόνιας εμφάνισης της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς. Όπως και να έχει, το βέβαιο είναι πως τα τρία επόμενα παρεμφερή δίμετρα (μ. 184-189) επαναπροσεγγίζουν με έναν *sui generis* τρόπο την ρε-δίεση-ελάσσονα, μεταφέροντάς μας στον χώρο των διέσεων μέσω της σταδιακής μεταμόρφωσης του ανωτέρω συγχορδιακού σχηματισμού.

Ακολουθεί η επανεκθεσιακή επαναφορά του κυρίου θέματος, στα μ. 190-205, τα δομικά χαρακτηριστικά του οποίου διατηρούνται ως επί το πλείστον αδιαφοροποίητα (με εξαίρεση τα εμβόλιμα μ. 198-199), σε αντίθεση με τον χαρακτήρα και την ύφανση, που παραπέμπουν σε μια σαφώς πιο “διαβολική” διάθεση, όπως άλλωστε υποδεικνύει και ο ίδιος ο συνθέτης (βλ. ένδειξη “Diabolique”). Η μετάβαση, από την άλλη πλευρά, απεμπολεί εντελώς τα διαβολικά της χαρακτηριστικά αλλά και ολόκληρο το δεύτερο σκέλος της, εμπλουτίζοντας αντιθέτως το κύριο υλικό με ήπια χαρακτηριστικά που παραπέμπουν περισσότερο, θα έλεγε κανείς, στα ίχνη της θεϊκής παρουσίας. Η διαρκής αρμονική κίνηση των μ. 206-220, όπου παρουσιάζεται (μ. 206-209 και 210-213) και ρευστοποιείται (μ. 214-220) μία ανακατασκευή της επικεφαλής κύριας ιδέας, δίνει τη θέση της στην μακρά προέκταση της δεσπόζουσας της σχετικής της αρχικής τονικότητας, Φα-δίεση-μείζονος, στα

<sup>93</sup> Αναφορικά με την θεματική ανακύκλιση εντός της ενότητας της επεξεργασίας μίας μορφής σονάτας, βλ. την σχετική πραγμάτευση των Herokoski και Darcy (ενδεικτικά: ό.π., σ. 206-207).

μ. 221-230. Κατ' αυτόν τον τρόπο προετοιμάζεται η έλευση ενός εμβόλιμου fugato στα μ. 231 κ.εξ., το λιτό κι απέριττο θέμα του οποίου παραπέμπει εμφανώς σε μονοφωνικό εκκλησιαστικό άσμα. Με την προσθήκη μίας επιπλέον φωνής σε κάθε τετράμετρο των μ. 231-254, φτάνουμε σε μια εντυπωσιακή, εξάφωνη αντιστικτική κατασκευή, η οποία διογκώνεται σε ακραίο βαθμό στα μ. 255-258 μέσω της πιανιστικής ενίσχυσης της ύφανσης.<sup>94</sup> Επιπλέον, καίτοι αρχικά παρατηρείται η διπλή εναλλαγή θέματος και απάντησης σε δεσπόζουσα και τονική αντίστοιχα, το θέμα εκφέρεται ακολούθως και σε άλλα τονικά ύψη, ξεκινώντας από τους φθόγγους σι, σολ-δίεση και μι-δίεση (βλ. μ. 247-250, 251-254 και 255-258 αντίστοιχα). Τίποτε ωστόσο δεν μας έχει προετοιμάσει για το ξέσπασμα των μ. 259 κ.εξ., όπου το θέμα του προηγούμενου fugato λαμβάνει ρητά συγκεκριμένο χαρακτήρα σε τελείως ομοφωνικά συμφραζόμενα, υποδηλώνοντας την παρουσία του Κυρίου ("Le Seigneur"), με τη συνεχή υποστήριξη ενός ισοκράτη επί των φθόγγων της τονικής αλλά και της δεσπόζουσας της Φα-δίεση-μείζονος. Τα μ. 263-266 συνεχίζουν την καθοδική μελωδική πορεία του θέματος, ενώ τα μ. 267-274 προεκτείνουν την συγχορδία της δεσπόζουσας, θυμίζοντας τα μ. 221-230. Σειρά έχει η επανέκθεση του πλαγίου θέματος, που πραγματοποιείται στην περιοχή της σχετικής μείζονος, γεγονός που δεν πρέπει να μας ξενίζει, δεδομένης της στενότερης σύγκλισης που χαρακτηρίζει τις σχετικές μεταξύ τους τονικότητες κατά την ρομαντική περίοδο.<sup>95</sup> Πρόκειται (όπως μας αφήνουν να συμπεράνουμε η ύφανση και ο μείζων τρόπος) για το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, με το υλικό της να υποστηρίζεται μάλιστα αντιστικτικά από το "θεϊκό" θέμα της μετάβασης στην χαμηλότερη φωνή. Μπορούμε έτσι αναδρομικά να συμπεράνουμε πως το fugato λειτούργησε ως υποκατάστατο του πρώτου πλαγίου τμήματος, ενώ αντίστοιχη λειτουργία αποδόθηκε και στα μ. 267-274 αναφορικά με το δεύτερο τμήμα. Συνεχίζοντας, η δομή του τρίτου τμήματος ακολουθεί στενά εκείνη του προαναφερθέντος ομόλογου τμήματος της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως, με ορισμένες τροποποιήσεις, αξιότερη αναφοράς εκ των οποίων είναι η αντιστικτική συμπίεση του μελωδικού υλικού με το θέμα του fugato, ενώ ως αναφερθεί επιπλέον η προέκταση του τελευταίου μέτρου (μ. 289 = μ. 115) στα μ. 290-293a. Την τέλεια πτώση στη σχετική μείζονα διαδέχεται η κατακλείδα, που επαναφέρει το μεγαλύτερο μέρος των περιεχομένων της, στα μ. 293-303 (πρβλ. μ. 116-126). Αντί όμως για την εμφατική πτώση της πρώτης ενότητας, σε αυτό το σημείο εισάγεται η επιπρόσθετη coda, η οποία ανοίγει με μία αντιπαράθεση του διαβολικού και του θεϊκού μοτίβου στα μ. 304-309.<sup>96</sup> Στη συνέχεια, η κατ' εξοχήν πλάγια θεματική ιδέα συμπορεύεται και πάλι με το "θεϊκό" θέμα στο περιβάλλον της Φα-δίεση-μείζονος (μ. 310-320a), ενώ στα μ. 320b-324 επιτυγχάνεται και η ανέλπιστα σύμπλευση των φύσει αντιθετικών υπερφυσικών στοιχείων του έργου, πριν από την τελική προέκταση της Φα-δίεση-μείζονος (μ. 325-332), η οποία εν τέλει κατισχύει της ρε-δίεση-ελάσσονος στην κατάληξη του υπό εξέταση μέρους, το οποίο φαίνεται να στηρίζεται, εν τέλει, σε δύο τονικούς πυλώνες.

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Ρουμπινιστέιν είναι γραμμένο στην μι-ελάσσονα και ξεκινά εκθέτοντας το κύριο θέμα, που δομείται ως ασύμμετρη περίοδος μεγάλων διαστάσεων: η βασική ιδέα, που εκτίθεται στο πρώτο τετράμετρο της ηγούμενης φράσης, αναπτύσσεται στα μ. 5-8 με κατεύθυνση προς τη συγχορδία της επιτονικής. Στη συνέχεια, και ενώ η άφιξη στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώση επιτυγχάνεται μόλις στο μ.

<sup>94</sup> Όπως αναφέρει ο Hillman (ό.π., σ. 61-62), παρατηρείται έντονη διχογνωμία μεταξύ των μελετητών ως προς τον αριθμό των φωνών που συγκροτούν το fugato, καθώς αντικρουόμενες απόψεις ισχυρίζονται πως υφίστανται έξι, επτά, οκτώ, εννέα, ή ακόμη και έντεκα ανεξάρτητες φωνές.

<sup>95</sup> Πρβλ. παραπάνω, υποσημείωση 87.

<sup>96</sup> Ο Hillman (ό.π., σ. 70) τοποθετεί την έναρξη της coda λίγο παρακάτω, στο μ. 310.



12, ο συνθέτης προβαίνει σε άμεση επανάληψη (μ. 13-16) αλλά και αποσπασματοποίηση (μ. 17-20 και 21-24) του τετράμετρου 9-12, στο πλαίσιο μιας μακράς διαδικασίας προέκτασης της δεσπόζουσας. Η δεύτερη φράση ξεκινά μεν με παρόμοιο τρόπο (μ. 25-28 = μ. 1-4), αποκλίνει όμως από εκεί και ύστερα, αφού τα μ. 29-32 (που είναι ομόλογα των μ. 5-8) προσεγγίζουν εν προκειμένω την υποδεσπόζουσα και αλυσιδοποιούνται κατά μία τετάρτη υψηλότερα στα μ. 33-36. Στη συνέχεια, το τετράμετρο 37-40, που φέρνει την πρώτη πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς, επαναλαμβάνεται εν μέρει (μ. 41-42), αποσπασματοποιείται και προβαίνει σε περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού του (μ. 43-48) παραπέμποντας στα τεκταινόμενα στην πρώτη φράση, ενώ το χαρακτηριστικό του μοτίβο αξιοποιείται ακολούθως για να οδηγήσει σε μία σαφέστατη τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα (μ. 49-51a). Το μεταβατικό τμήμα εκκινεί σε επικάλυψη με μια εννιάμετρη φράση, αποτελούμενη από δύο αντιθετικά στοιχεία (βλ. μ. 51-55a και 55b-59a), η οποία καταλήγει εκ νέου στην μι-ελάσσονα, ενώ η ακόλουθη, αρμονικά τροποποιημένη επανάληψή της (μ. 59 κ.εξ.), οδηγεί αντιθέτως με παρόμοιο τρόπο στην σχετική μείζονα (βλ. μ. 67, ομόλογο του μ. 59). Η επέκταση του υλικού του δεύτερου στοιχείου στα μ. 67-80, από την άλλη πλευρά, διευκολύνει περαιτέρω τη σύνδεση με την πλάγια περιοχή, καθ' ότι προετοιμάζει το πεδίο τόσο από υφολογικής (λόγω της στενής σχέσης της γραμμής του δεξιού χεριού με το συνοδευτικό μοτίβο των μ. 81 κ.εξ.) όσο, φυσικά, και από τονικής πλευράς, παραμένοντας στην Σολ-μείζονα.

Το πλάγιο θεματικό υλικό οργανώνεται αρχικά σε μία δεκαεξάμετρη φράση με κατάληξη στην τονικοποιημένη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, αντί μισής πτώσης (βλ. μ. 81-96). Μία δεύτερη φράση επαναφέρει αρχικά το επικεφαλής υλικό σε υψηλότερη περιοχή (μ. 97-104 = μ. 81-88), ενώ στη συνέχεια αποκλίνει, χρησιμοποιώντας την μελωδική ακολουθία των μ. 89 κ.εξ. πρώτα στα μ. 105-112, με αδύναμη (λόγω απουσίας της δεσπόζουσας) κατάληξη στην τονική της δευτερεύουσας τονικότητας, κι έπειτα, σε παρηλλαγμένη εκδοχή, στα μ. 113-121a, όπου πραγματοποιείται η κομβική πτώση της ενότητας της εκθέσεως. Συνοψίζοντας, η ύπαρξη δύο διακριτών φράσεων με παρόμοιο υλικό και εξέλιξη, αλλά και η ακολουθία ασθενούς – ισχυρής κατάληξης, μας οδηγεί αναπόδραστα στη διαπίστωση μιας ασύμμετρης περιοδικής δομής ως οργανωτικού προτύπου και της πλάγιας περιοχής συνολικά. Συνεχίζοντας, τα μ. 121-148bis έχουν περισσότερο τον χαρακτήρα και τη λειτουργικότητα ενός συνδετικού περάσματος, παρά ενός καταληκτικού τμήματος, καθώς απομακρύνονται γρήγορα από την Σολ-μείζονα: ήδη στο πλαίσιο της πρώτης οκτάμετρης δομικής μονάδας (μ. 121-128), η οποία επαναφέρει αμφότερα τα μοτίβα της μετάβασης, βασιζόμενη στα μ. 51-59a και έχοντας οργανωθεί αντιστοίχως σε δύο σκέλη, μεταφερόμαστε στην αρχική τονικότητα. Η παρηλλαγμένη επανάληψη του παραπάνω οκταμέτρου (μ. 129-136) μετατρέπει κατόπιν τη συγχορδία της τονικής σε μία διάφωνη συγχορδία μεθ' εβδόμης, ενώ η δεύτερη επανάληψη που έπεται προεκτείνει το δεύτερο σκέλος της, το οποίο στην παρούσα περίπτωση βασίζεται αρμονικά στην συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας και της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος (μ. 137-144 και 145bis-148bis).

Στα μ. 145-148, που εισάγουν την δεύτερη ενότητα, η διπλή δεσπόζουσα διατηρείται, επιτελώντας τον ρόλο της προσέγγισης της ελάσσονος δεσπόζουσας, δηλαδή της σι-ελάσσονος. Από αυτήν ξεκινά η ανακύκληση του θεματικού υλικού της εκθέσεως, με την πρώτη φράση του κυρίου θέματος να επανεμφανίζεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της στα μ. 149-163 (= μ. 1-15), ενώ η στροφή προς την σχετική μείζονα (μ. 164) ανοίγει τον δρόμο για την εν είδει *stretto* αντιστικτική αξιοποίηση του μοτιβικού υλικού των μ. 157-160 στα μ. 165-185, σε συνδυασμό με μια διαδικασία αλυσιδοποίησης, αποσπασματοποίησης αλλά και ρευστοποίησης του εν λόγω υλικού. Ενώ το παρόν απόσπασμα φαίνεται να θέτει ως

στόχο την φα-δίεση-ελάσσονα, στο μ. 186 ξεπροβάλλει η ομώνυμη της μείζονα για τις ανάγκες της αναδρομής στο πλάγιο θέμα που λαμβάνει χώρα στη συνέχεια: η πρώτη φράση του επανέρχεται αυτούσια στα μ. 186-201, ενώ, αντί της δεύτερης φράσης, τα μ. 202-225 χρησιμοποιούν την κεφαλή του εν λόγω θέματος σε συνεχή αντιστικτική αντιπαράθεση, κατά τρόπο που παραπέμπει σε *stretto*, και με συνεχή αρμονική κινητικότητα μέχρι την τελική προσέγγιση της ντο-δίεση-ελάσσονος. Ακολουθούν τα παρεμφερή μ. 226-233 και 234-241, που βασίζονται στην εναρκτήρια θεματική ιδέα με την αρμονική υποστήριξη της Λα-μείζονος και της λα-ελάσσονος (ως υποδεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς) αντιστοίχως, ενώ στο ακροτελεύτιο χωρίο της επεξεργασίας (μ. 242-257) η συγχορδία της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος προεκτείνεται με αναφορά στο δεύτερο χαρακτηριστικό μόρφωμα της μετάβασης (πρβλ. μ. 55-58). Συνολικά, το χωρίο των μ. 226-257 μπορεί να θεωρηθεί ως ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

Περνώντας στην τρίτη ενότητα, διαπιστώνουμε πως η πρώτη φράση του κυρίου θέματος επανεκτίθεται χωρίς αλλαγές (μ. 258-281), ενώ η δεύτερη (μ. 282-305) διαφοροποιείται (πέραν ορισμένων δομικά ασήμαντων αρμονικών τροποποιήσεων) αποκλειστικά ως προς την κατάληξή της, χάνοντας την εμφατική πτώση στην τονική. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την εκκίνηση της – πλήρως αναδομημένης – μετάβασης με το υλικό των τελευταίων μέτρων του κυρίου θέματος, μας οδηγεί στο συμπέρασμα της αμεσότερης σύνδεσης αυτών των δύο δομικών τμημάτων στην επανέκθεση, σε αντίθεση με τον σαφή διαχωρισμό τους στην έκθεση. Σε ό,τι δε αφορά τη μετάβαση αυτή καθαυτή (μ. 306-321), παρατηρούμε πως πρόκειται για μία εντελώς νέα κατασκευή, η οποία βασίζεται εξ ολοκλήρου στο προαναφερόμενο υλικό των μ. 300-305, κινούμενη στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος, και με την συγχορδία της Ντο-μείζονος, που δεσπόζει στο παρόν τμήμα, να αποτελεί από λειτουργικής πλευράς την VI της τονικότητας αναφοράς, που οδηγεί τελικά στη δεσπόζουσα της μέσω της διπλής δεσπόζουσας. Το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται ακολούθως στην ομώνυμη μείζονα, υφιστάμενο, μάλιστα, πλήρη αναδόμηση στα μ. 322-353, αφού το υλικό του αρχίζει νωρίς να ρευστοποιείται (μ. 330 κ.εξ.) μέχρις ότου μεταμορφωθεί σε αργά κινούμενους συγχορδιακούς σχηματισμούς με κατάληξη στη δεσπόζουσα και σαφή λειτουργία σύνδεσης με την επερχόμενη *coda*. Συν τοις άλλοις, η συνδυαστική αυτή λειτουργία ενισχύεται στα μ. 348 κ.εξ. και από την εξαγγελία του εναρκτήριου μοτιβικού στοιχείου της *coda*, που δεν είναι άλλο από αυτό της αναδομημένης μετάβασης. Το εν λόγω μοτίβο αποτελεί τη βάση του εννιάμετρου 354-362α, που καταλήγει στην τονική με τέλεια πτώση “θηλυκού” χαρακτήρα, ενώ η επικαλυπτόμενη επανάληψη της νέας αυτής δομικής μονάδας στα μ. 362-369 αποτυγχάνει να φτάσει σε πτώση, καθώς διακόπτεται από την ξαφνική εμφάνιση του φθόγγου ντο, κάτι που συμβαίνει και στα μ. 372-375, τα οποία συνιστούν επανάληψη των ανεξαρτητοποιημένων μ. 368-371. Στα μ. 376-379, εντούτοις, η άφιξη στην τονική επιτυγχάνεται, με τον ισοκράτη που γεννιέται στα μ. 378-379, βασιζόμενος σε αυτήν, να υποστηρίζει ακολούθως και την ύστατη εμφάνιση του κύριου θεματικού υλικού (μ. 380-387), η οποία χαρακτηρίζεται από έντονη δομική αποσπασματοποίηση μετά το πρώτο τετράμετρο και πριν την τελική προέκταση της τονικής στα μ. 388-394.

Κατά παρόμοιο τρόπο με το εναρκτήριο, έτσι και το τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινστέιν βασίζεται στην οργανωτική αρχή της τριμερούς μορφής σονάτας, και είναι γραμμένο στη μι-ελάσσονα. Το κύριο θέμα του έχει τριμερή δομή,<sup>97</sup> με το πρώτο τμήμα (μ. 1-12) να αποτελεί μία πρόταση, η συνέχιση της οποίας (μ. 9-12) συνδυάζει

<sup>97</sup> Σχετικά με την τριμερή δομή, βλ. Caplin, ό.π., σ. 71-86.

αντιστικτικά τα δύο αντιθετικά στοιχεία που παρουσιάστηκαν στην βασική ιδέα και στο παράλληλμά της (μ. 1-4 και 5-8 αντίστοιχα), τα οποία μάλιστα έχουν οργανωθεί σαν αυτοτελείς φράσεις, με καταλήξεις σε μισή πτώση στην μι-ελάσσονα και ατελή στην σχετική της αντίστοιχα, πριν από την ιεραρχικά ανώτερη μισή πτώση στην κύρια τονικότητα που ακολουθεί στο μ. 12. Έπειτα από αυτή, το δεύτερο τμήμα (μ. 13-20) συνιστά απλή προέκταση της δεσπόζουσας, σχηματιζόμενο από μία μονοφωνική γραμμή δεκάτων έκτων, διαρθρωμένη σε δύο ταυτόσημα δίμετρα (μ. 13-16) και ένα τετράμετρο που αναπτύσσει περισσότερο τη βασική τους ιδέα (μ. 17-20), δίνοντας έτσι και πάλι την αίσθηση μίας προτασιακής δομής. Στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος, επανέρχονται μεν τα δύο πρώτα τετράμετρα του πρώτου (μ. 21-28 = μ. 1-8), όμως το εξάμετρο (αντί τετραμέτρου) που ακολουθεί στα μ. 29-34 βασίζεται στην προκειμένη περίπτωση στην ρευστοποίηση της δεύτερης μοτιβικής ιδέας του πρώτου τμήματος (πρβλ. μ. 3-4), με κατάληξη στην τονική με μία τέλεια πτώση. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 35-54) ξεκινά την πορεία του “μεταμφιέζοντας” το πρώτο μέτρο του σε άμεση επανάληψη του καταληκτικού μέτρου της κύριας περιοχής. Ως αποτέλεσμα, το μοτίβο που απομονώθηκε από το τέλος του κυρίου θέματος χρησιμοποιείται και στη μετάβαση, συνεισφέροντας στον σχηματισμό μίας τετράμετρης δομικής μονάδας (μ. 35-38) που αλυσιδοποιείται (μ. 39-42) και ακολουθείται από τέσσερα δίμετρα που προκύπτουν από μία διαδικασία αποσπασματοποίησης (μ. 43-44, 45-46, 47-48, 49-50), με διαφοροποιημένη αρμονία σε κάθε περίπτωση που προσεγγίζει σταδιακά την Ντο-μείζονα, η δεσπόζουσα της οποίας προεκτείνεται στα μ. 51-54.

Η πλάγια περιοχή, που τοποθετείται ως εκ τούτου στην τονικότητα της VI σε σχέση με την αρχική, ακολουθεί μια περιοδική οργάνωση, με τις επιμέρους φράσεις της να καταλαμβάνουν τα μ. 55-74 και 75-103a. Στην πρώτη φράση, η μελωδία που εκτίθεται στο πρώτο τετράμετρο συνεχίζεται από το δεύτερο (βλ. μ. 55-58 και 59-62), ενώ στην επιστροφή του πρώτου τετραμέτρου (μ. 63-66) αντιπαρατίθενται τα μ. 67-74, που καταλήγουν πρώτα δοκιμαστικά, θα έλεγε κανείς (μ. 70), κι έπειτα οριστικά (μ. 74) στην Μι-μείζονα, με το τελευταίο μέτρο να περιλαμβάνει και μια αρμονική σύνδεση με την Ντο-μείζονα. Αξίζει να σημειωθεί το γεγονός ότι η δομή αυτής της πρώτης φράσης συνιστά ήδη μία ολοκληρωμένη μετατροπική περίοδο (βλ. μ. 55-62 και 63-74), η οποία όμως σε ανώτερο επίπεδο λειτουργεί μονάχα ως το πρώτο σκέλος μιας ευρύτερης, “σύνθετης” περιόδου.<sup>98</sup> Η δεύτερη φράση ακολουθεί αρχικά παρόμοια πορεία στα μ. 75-86 (πρβλ. μ. 55-66), στη συνέχεια εντούτοις προβαίνει πρώτα σε προοδευτική αποσπασματοποίηση του πρώτου τετραμέτρου στα μ. 87-94 με παράλληλη χρωματική άνοδο του μπάσσου, ενώ ακολούθως η άφιξη στην συγχορδία της (δευτερεύουσας) τονικής σε δεύτερη αναστροφή συνοδεύεται από μακρά προέκτασή της, στα μ. 95-100, πριν την τελική πτωτική κατάληξη στη Ντο-μείζονα (μ. 101-103a).

Ύστερα από αυτήν την επικυρωτική πτώση της δευτερεύουσας τονικότητας της έκθεσης δεν προστίθεται κάποια κατακλείδα, αλλά αντιθέτως η δεύτερη ενότητα ξεκινά με επικάλυψη στο μ. 103, όπου το εναρκτήριο μοτίβο του μέρους χρησιμοποιείται για τη δημιουργία του εξάμετρου θέματος ενός μεγαλόπνοου και ιδιαίτερα δεξιοτεχνικού fugato. Την παρουσίαση του θέματος (μ. 103-108) ακολουθεί η – πραγματική – απάντηση στα μ. 109-114 και σε ανώτερη φωνή, ενώ η επιστροφή του θέματος στα μ. 115 κ.εξ. στην κορυφαία φωνή αποσυντίθεται μετατρεπόμενη σε τετράμετρη αλυσίδα (μ. 119-122). Στα μ. 123-124, η κεφαλή του θέματος (που πρακτικά ταυτίζεται με τα μ. 1-2) στην κατώτερη φωνή συνδυάζεται αντιστικτικά με ένα παράγωγο των υπόλοιπων μέτρων του (πρβλ. μ. 105-108), με τη σχέση αυτή να αντιστρέφεται στα μ. 125-126 και τη συνολική τετράμετρη

<sup>98</sup> Σχετικά με τα χαρακτηριστικά μίας σύνθετης περιόδου, βλ. Caplin, ό.π., σ. 65.

ακολουθία να επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 127-130 και 131-134, στην τελευταία περίπτωση επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος, που προεκτείνεται και στα μ. 135-138. Στα μ. 139-142, και στην περιοχή της λα-ελάσσονος, το μοτίβο των μ. 3-4 του κυρίου θέματος συνδυάζεται με την κεφαλή του πλαγίου θέματος και εν συνεχεία με το μοτίβο των μ. 105-108, το οποίο επεκτείνεται και στα μ. 143-144. Ακολουθούν δύο ακόμη εξάμετρες δομικές μονάδες, στα μ. 145-150 και 151-156: στα μ. 145-150, η αρχική δομή των μ. 1-4 του κυρίου θέματος αποκαθίσταται, καθώς η κεφαλή του θέματος του *fugato* συνδέεται με το προαναφερόμενο μοτίβο των μ. 105-108, ενώ τα μ. 151-156 προβαίνουν σε αναστροφή του μοτίβου της κεφαλής του *fugato*. Το μοτίβο της κεφαλής αναστρέφεται έπειτα εκ νέου στα αλυσιδωτά δίμετρα που ακολουθούν (μ. 157-164) αλλά και – σε συνδυασμό με την αρχική εκδοχή του – στα παρόμοια δίμετρα 165-166, 167-168, 169-170 και 171-172, που οδηγούν στη σι-ελάσσονα. Τα επόμενα τετράμετρα (μ. 173-176 και 177-180) στηρίζονται στη δεσπόζουσα και την τονική της αντίστοιχα, με την κεφαλή του θέματος να υφίσταται μεγέθυνση και να συμπορεύεται πρώτα με το μοτίβο των μ. 3-4 και ύστερα με αυτό των μ. 105-108, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στα τετράμετρα 181-184 και 185-188, που μας μεταφέρουν στην Ντο-μείζονα μέσω της δεσπόζουσάς της. Η μεγεθυμένη κεφαλή επιστρέφει εκ νέου στα μ. 189-192 και 193-196, με τη συνοδεία της να τροποποιείται ελαφρώς και την αρμονία να πραγματοποιεί στροφή προς την συγχορδία της Σι-μείζονος, ήτοι της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς. Τούτη προεκτείνεται επί μακρόν στα μ. 197-212 και 213-228, με το πρώτο απόσπασμα να προβαίνει εκ νέου σε συνδυασμό των μ. 3-4 με την κεφαλή του θέματος του *fugato*, μαζί με προοδευτική ρευστοποίηση αλλά και μεγέθυνση (διαδικασία που αφορά αποκλειστικά το δεύτερο στοιχείο, βλ. μ. 205 κ.εξ.) και το δεύτερο να επαναφέρει τη ροή τριήχων του δεύτερου σκέλους του θέματος του *fugato*, παραπέμποντας παράλληλα και στο δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής, με το οποίο μοιράζονται εξάλλου την λειτουργία προέκτασης της δεσπόζουσας.

Έτσι, στην επανέκθεση, ο συνθέτης επαναφέρει μόνο το τρίτο τμήμα της κύριας περιοχής στα μ. 229-242, αντικαθιστώντας επιπλέον το σύνολο της μετάβασης, η οποία καθίσταται περιττή, με το δίμετρο 243-244. Από την πλάγια περιοχή επιστρέφει, παρομοίως, μόνο η πρώτη φράση (στην ομώνυμη μείζονα), η οποία, κατ' αναλογία με το εκθεσιακό της πρότυπο, ολοκληρώνεται στην Σολ-δίεση-μείζονα (μ. 245-264). Ακολουθεί ένα εμβόλιμο πέρασμα: τα μ. 265-272 ανακαλούν και έπειτα ρευστοποιούν την κεφαλή του κυρίου θέματος, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της δεσπόζουσας, οδηγώντας στη δεύτερη φράση της πλάγιας περιοχής. Της επαναφοράς των 12 πρώτων μέτρων της δεύτερης φράσης (μ. 273-284, πρβλ. μ. 75-86) έπεται ένα ευρύτερο χωρίο με ομοειδή υφή και εμφανή πτωτικό στόχο (την τονική), ο οποίος επιτυγχάνεται εν τέλει στο μ. 299a, μετά από μακρά παραμονή στην δεσπόζουσα. Ως εκ τούτου, φαίνεται πως τα μ. 285-299a υποκαθιστούν τα μ. 87-103a. Η ακόλουθη *coda* ξεκινά με ένα καταληκτικού χαρακτήρα τετράμετρο που κάνει μια αναδρομή στα μ. 1-4 του κυρίου θέματος, επαναφέροντας έτσι και τα δύο χαρακτηριστικά μοτίβα του. Το στοιχείο αυτό επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 303-306, και διευρύνεται στα μ. 307-312, ενώ η τελική προέκταση της τονικής (μ. 313-321) βασίζεται, και πάλι, στο επικεφαλής μοτίβο του μέρους

Το κύριο θέμα στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Ρουμπινστέιν ανήκει τονικά στη ντο-ελάσσονα και αποτελείται από δύο διακριτά σκέλη: στα μ. 1-8, μία ασυνόδευτη μελωδία ξεκινά από τη χαμηλή περιοχή του οργάνου πραγματοποιώντας σταδιακή άνοδο, δίνει λίγο χώρο σε ένα συνοδευτικό μοτίβο να της αντιπαρατεθεί (βλ. μ. 5-7) και ολοκληρώνεται με στάση στη συγχορδία της δεσπόζουσας· ακολούθως, στα μ. 9-17a, ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας στηρίζει ένα νέο, ενεργητικό μοτίβο, που εκτίθεται (μ. 9-

10), επαναλαμβάνεται (μ. 11-12) και αναπτύσσεται (μ. 13-17a), οδηγώντας, επιτέλους, στην κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Η επανάληψη του θέματος, που ακολουθεί στα μ. 17-33a, συνοδεύεται από ορισμένες τροποποιήσεις, τόσο από μοτιβική, όσο και από αρμονική έποψη: κατ' αρχάς, το πρώτο σκέλος (μ. 17-24) εμπλουτίζεται με ένα νέο, επίμονο μοτίβο, που συνοδεύει τη μονοφωνική μελωδία, ενώ αντί για τη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος προσεγγίζεται στην παρούσα περίπτωση εκείνη της σχετικής, Μι-ύφεση-μείζονος. Η αλλαγή αυτή επηρεάζει και το δεύτερο σκέλος (μ. 25-33a), με τον ισοκράτη να εμφανίζεται αρχικά επί του φθόγγου σι-ύφεση και να πραγματοποιεί βηματική κάθοδο μέχρι το ντο, η έλευση του οποίου συμπίπτει με την επίτευξη της κατάληξης στην τονική, εν είδει τέλειας πτώσης. Η μετάβαση (μ. 33-64), ακολούθως, προσποιείται την δεύτερη επανάληψη του κυρίου θέματος, καθώς το πρώτο οκτάμετρο επιστρέφει στα μ. 33-40 με ενισχυμένη ύφανση και με τη συνοδεία του μοτίβου που προστέθηκε κατά την αυθεντική επανάληψη του θέματος. Την τελευταία στιγμή, πραγματοποιείται όμως ξαφνική στροφή προς την Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία προεκτείνεται στα μ. 41-47, προτού μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης οδηγήσει στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος στα μ. 48-49a, με το συνολικό απόσπασμα να παραπέμπει εμμέσως, χάρη στη συνεχή ροή δεκάτων έκτων, στο δεύτερο σκέλος του θέματος. Η Σολ-μείζων προεκτείνεται με τη σειρά της στα μ. 49-61, αξιοποιώντας εκ νέου το μοτίβο που εισήχθη στα μ. 18 κ.εξ., αλλά και στα πιο ήπια μ. 62-64.

Εφόσον η μετάβαση δεν έχει επιτελέσει, λοιπόν, κάποια μετατροπική λειτουργία, γίνεται επιτακτική η έναρξη της πλάγιας περιοχής από διαφορετική τονικότητα, χωρίς να έχει μεσολαβήσει κάποια αρμονική σύνδεση. Το πλάγιο θέμα ξεκινά, πράγματι, στη σχετική μείζονα, στο μ. 65. Ανάμεσα στις φραστικές μονάδες που εκθέτουν το μελωδικό του υλικό εισχωρεί, εντούτοις, η "ουρά" της προέκτασης της δεσπόζουσας που εντοπίσαμε στο προηγούμενο τμήμα (βλ. μ. 60-61). Το ξένο αυτό στοιχείο, ενώ αρχικά εμφανίζεται ως γέμισμα των ενδιάμεσων παύσεων της μελωδίας του πλαγίου θέματος, αποδεικνύεται ιδιαίτερα ισχυρό: στα μ. 65-72, και ενώ προστίθεται στο τέλος της πρώτης δομικής μονάδας προεκτείνοντας την Μι-ύφεση-μείζονα, φτάνει μέχρι και την αρχή του επόμενου οκτάμετρου παραλλάγματος (μ. 73-80), με αποτέλεσμα τούτο να οδηγείται σε απώλεια της κεφαλής του και να ξεκινά μόλις από το δεύτερο μέτρο του (πρβλ. μ. 65-66 και 73-74)! Η παρουσία του γίνεται πιο διακριτική στα παρόμοια μ. 81-84 και 85-88, ενώ στα μ. 89-96, που αναπτύσσουν το υλικό των δύο προηγούμενων δομικών μονάδων και καταλήγουν (στο μ. 95) με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Σι-ύφεση-μείζονα) λάμπει δια της απουσίας του. Όπως συμπεραίνει κανείς, η πρώτη φράση των μ. 65-96 οργανώθηκε υπό μορφήν πρότασης. Ακολουθεί μία παρόμοια δεύτερη φράση, στα μ. 97-128, η οποία μάλιστα ολοκληρώνεται πτωτικά στην Μι-ύφεση-μείζονα, με τη συνολική θεματική κατασκευή να είναι αδιαμφισβήτητα περιοδική. Οι αρμονικές λεπτομέρειες παρουσιάζονται εν προκειμένω ελαφρώς διαφοροποιημένες, με τα μ. 105-112 (πρβλ. μ. 73-80) να στρέφονται προς την υποδεσπόζουσα (Λα-ύφεση-μείζονα) και τα μ. 113-116 και 117-120 (πρβλ. μ. 81-88) να δίνουν έμφαση στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος. Από δομικής πλευράς, τα μ. 89-95 περιορίζονται στα 121-125, ενώ προστίθεται και μια τρίμετρη προέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος, στα μ. 126-128, κατ' αναλογία με τα μ. 95-96 της πρώτης φράσης που είχαν αναλάβει την επανερμηνεία της Σι-ύφεση-μείζονος σε ενεργή δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με προθέσεις θεματικής ανακύκλησης, καθώς στα μ. 129-136 το πρώτο σκέλος του κυρίου θέματος επιστρέφει χωρίς σημαντικές αλλαγές από την τονικότητα της μι-ύφεση-ελάσσονος. Επιπλέον, ως σημειωθεί πως, όπως μας αφήνει να διακρίνουμε η κατάληξή του στη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος, πρόκειται για το

πρώτο σκέλος της επανάληψης του κυρίου θέματος. Ακολουθεί μία ακόμη πλήρης αναδρομή στο συγκεκριμένο χωρίο με αφητηρία από τον μείζονα τρόπο – συγκεκριμένα από τη Σολ-ύφεση-μείζονα – και προσέγγιση, κατά παρόμοιο τρόπο, της σι-ύφεση-ελάσσονος (μ. 137-144). Στα αλυσιδωτά μ. 145-148 / 149-152 το επικεφαλής κύριο μοτίβο συνδυάζεται αντιστικτικά με τον εαυτό του σε διαφορά φάσης, ενώ ακολουθεί μία ακόμη αλυσίδα με δίμετρους “κρίκους” (ως προϊόν αποσπασματοποίησης της προηγούμενης αλυσίδας) στα μ. 153-160. Μετά το πρώτο, έρχεται και η σειρά του δεύτερου σκέλους του κυρίου θέματος να επανεμφανιστεί: το οκτάμετρο 161-168 αλυσιδοποιείται στα μ. 169-176, ενώ ένα νέο οκτάμετρο που, με την αρμονική βάση της Ρε-ύφεση-μείζονος παραπέμπει στη μετάβαση (πρβλ. μ. 177-184 και 41-47), επαναλαμβάνεται στην ομώνυμή της, ρε-ύφεση-ελάσσονα (μ. 185-192). Τα μ. 193-208 αποτελούνται από δίμετρα που προεκτείνουν τη δεσπόζουσα της λα-ύφεση-ελάσσονος, ρευστοποιώντας το προηγούμενο θεματικό υλικό στο πλαίσιο μιας ευρύτερης αποσπασματοποίησης, ενώ η παραπάνω λειτουργία αρμονικής προέκτασης ολοκληρώνεται στα μ. 209-212, όπου εισάγεται κι ένα νέο μοτίβο, το οποίο βασίζεται στη ρυθμική υπόσταση της κεφαλής του πλαγίου θέματος. Αυτό που κοπιωδώς προετοίμασαν τα τελευταία μέτρα είναι μια αναδρομή στο πλάγιο θέμα, στην περιοχή της λα-ύφεση-ελάσσονος. Σε αντίθεση, όμως, με την αρχική της εμφάνιση, η πλάγια ιδέα συνδέεται εν προκειμένω με το νέο μοτίβο στο οποίο αναφερθήκαμε προηγουμένως, το οποίο αντικαθιστά το καταληκτικό αραβούργημα των μ. 60-61 του μεταβατικού τμήματος στην έκθεση. Πέραν τούτου, τα μ. 213-228 ταυτίζονται με τα μ. 65-80, ενώ το τετράμετρο που είχε ακολουθήσει στα μ. 81-84 μετατρέπεται, λόγω της ασυντόμευτης επικόλλησης σε αυτό του νέου μοτίβου, σε οκτάμετρο (μ. 229-236). Η επιχειρούμενη επανάληψη του τελευταίου οκταμέτρου κατά το πρότυπο της έκθεσης πέφτει όμως στο κενό, αφού η ξαφνική εμφάνιση και προέκταση της συγχορδίας της Λα-μείζονος (στα μ. 241 κ.εξ.) οδηγεί στην ενεργή δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, η οποία προεκτείνεται με τη χρήση τόσο του νέου μοτίβου που συνόδευσε το πλάγιο θέμα (βλ. μ. 261-264), όσο και με μία νέα μελωδική ιδέα (βλ. μ. 257-260), σε ένα επαναλαμβανόμενο οκτάμετρο (μ. 257-264 και 265-272). Σε αυτό το σημείο έχει έρθει η ώρα για την προετοιμασία της επανέκθεσης. Η σύνδεση αναλαμβάνεται από το τμήμα των μ. 273-288, που στρέφεται προς την ενεργή δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, βασιζόμενο στο νέο μοτίβο των μ. 209-212.

Στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας, το κύριο θέμα δεν επανεκτίθεται ως είχε, αλλά απεναντίας υπόκειται εξ αρχής σε μια δευτερεύουσα ανάπτυξη<sup>99</sup> το ελαφρώς παρηλλαγμένο πρώτο σκέλος του επιστρέφει στα μ. 289-296 και επαναλαμβάνεται σε διαφορετικό τονικό ύψος και αρμονικό υπόβαθρο στα μ. 297-304, δίνοντας τη συνολική εντύπωση της βασικής ιδέας και του παραλλάγματος μιας προτασιακής δομής. Η εντύπωση αυτή γίνεται εντονότερη στο επόμενο χωρίο, όπου η βασική ιδέα του πρώτου σκέλους αφήνεται ελεύθερη να αναπτυχθεί σε ένα αρμονικά μεταβαλλόμενο περιβάλλον μέχρι την τελική επαναπροσέγγιση στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος (βλ. μ. 305-336). Εν συνεχεία, το μοτίβο του πρώτου σκέλους του θέματος αναδομείται από μελωδική έποψη και αντιπαρατίθεται σε αυτό του δεύτερου σκέλους του, διαδικασία από την οποία προκύπτει το οκτάμετρο 337-344, που βασίζεται αρμονικώς στην τονική και ακολούθως επαναλαμβάνεται στην υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 345-352). Η αποσπασματοποίηση των τελευταίων δομικών μονάδων αποφέρει τα παρόμοια μ. 353-360 και 361-368, τα οποία αρμονικά βασίζονται στην διπλή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Κατ’ αυτόν τον τρόπο προετοιμάζεται η επανέκθεση του πλαγίου θέματος, το οποίο επιστρέφει στα μ. 369-400, στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος, και με το ρόλο της επισυναπτόμενης

<sup>99</sup> Σχετικά με αυτήν την δυνατότητα, βλ. Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton, New York 1988 (Revised Edition), σ. 289.

καταληκτικής χειρονομίας να παίρνει στην προκειμένη περίπτωση το επικεφαλής μοτίβο του μέρους, σε έναν ιδιότυπο εμπλουτισμό του πλαγίου θέματος με το χαρακτηριστικότερο στοιχείο της κύριας περιοχής!<sup>100</sup> Πρόκειται, περαιτέρω, μόνο για τη δεύτερη φράση του πλαγίου θέματος, όπως φανερώνει η επιχειρούμενη – αλλά δις αποτυχημένη (βλ. μ. 396-398 και 399-400) – απόπειρα κατάληξης στη Ντο-μείζονα με τέλεια πτώση.

Αντ' αυτής, ξεκινά η coda, που επαναφέρει αρχικά το μόρφωμα του δεύτερου σκέλους του κυρίου θέματος, με μια αρμονική διαδοχή επιβεβαιωτική της ντο-ελάσσονος, στα παρόμοια μ. 401-409α και 409-417α. Τη σκυτάλη παίρνει το ρυθμικό μοτίβο που προστέθηκε κατά την επανάληψη του θέματος στην έκθεση, με τη συνοδευτική γραμμή και την αρμονία επί της δεσπόζουσας στα όμοια μ. 417-421α και 421-425α να παραπέμπει στο μεταβατικό τμήμα (συγκεκριμένα στα μ. 49-57α). Επιπλέον, τα εξίσου επιβεβαιωτικά της τονικής παρεμφερή μ. 425-432 φέρουν τη χειρονομία του μ. 57, που ανήκε στο ίδιο τμήμα. Το γεγονός αυτό οδηγεί αβίαστα στη διαπίστωση πως η παράλειψη του μεταβατικού τμήματος από την επανέκθεση αναπληρώνεται σε μεγάλο βαθμό από την coda.<sup>101</sup> Στα μ. 433-440, η δεσπόζουσα προεκτείνεται με αξιοποίηση του νέου μελωδικού στοιχείου των μ. 257-260 της επεξεργασίας, ενώ στα τελικά μ. 441-453 η τονική προεκτείνεται με χρήση τόσο του μοτίβου των μ. 425-432, όσο και εκείνου του πρώτου σκέλους του θέματος, όπως αυτό μεταμορφώθηκε για τις ανάγκες της δευτερεύουσας ανάπτυξης εντός της επανέκθεσης στα μ. 338-340.

Όπως το πρώτο, έτσι και το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Ρουμπινιστέιν διέπεται από την μορφολογική οργάνωση μιας τριμερούς σονάτας και τοποθετείται τονικά στη ντο-ελάσσονα. Το εναρκτήριο οκτάμετρο αποτελείται από δύο διακριτά μορφώματα, στα μ. 1-4 και 5-8, καταλήγοντας με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Στα μ. 9-16 το οκτάμετρο επαναλαμβάνεται, στην προκειμένη περίπτωση όμως με αφετηρία και κατάληξη σε τέλεια πτώση στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Κατόπιν, τα μ. 17-20 αποκαθιστούν την τάξη, επιστρατεύοντας ένα νέο, αντιθετικό μοτίβο για να οδηγήσουν σε τέλεια πτώση στην τονική. Δεδομένης της άμεσης επανεμφάνισης του αρχικού θεματικού υλικού στα μ. 21 κ.εξ., θα ήταν λογική η προσδοκία της έναρξης ενός μεταβατικού τμήματος με χρήση του υλικού του κυρίου θέματος.<sup>102</sup> Στην πραγματικότητα, όμως, έχουμε να κάνουμε με μια σημαντικά παρηλλαγμένη και διευρυμένη επανάληψη του εν λόγω θέματος: την επαναφορά του πρώτου οκταμέτρου (μ. 21-28) ακολουθεί μία νέα, βασιζόμενη στο μόρφωμα των μ. 5-8, τετράμετρα δομική μονάδα (μ. 29-32), που τονικοποιεί την υποδεσπόζουσα, επαναλαμβάνεται (μ. 33-36) και εν συνεχεία αποσπασματοποιείται, πραγματοποιώντας στροφή προς τη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Από αυτήν την αφετηρία, τα μ. 44b-53a χρησιμοποιούν μια σχεδόν ρευστοποιημένη εκδοχή του μορφώματος των μ. 5-8 σε μια καθοδική πορεία με πυκνό αρμονικό ρυθμό, προβαίνοντας στη συνέχεια (μ. 49-53a) σε νέα ισχυροποίηση της ντο-ελάσσονος, την οποία επικυρώνουν τόσο η πτώση του μ. 53, όσο και η ακόλουθη προέκτασή της (μ. 53-60) με τη βοήθεια, και πάλι, του υλικού του δεύτερου τετραμέτρου της κύριας περιοχής. Δίχως την μεσολάβηση κάποιου μεταβατικού τμήματος, η πλάγια περιοχή ξεκινά αμέσως, από το μ. 61, στην περιοχή της σχετικής, Μι-ύφεση-μείζονος.

<sup>100</sup> Για αυτήν την δυνατότητα, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 140-141.

<sup>101</sup> Ως προς την λειτουργία αναπλήρωσης που δύναται να αναλάβει η coda, βλ. Caplin, ό.π., σ. 186-187.

<sup>102</sup> Σχετικά με αυτό το εξαιρετικά συχνό φαινόμενο, βλ. την αναλυτική πραγμάτευση των Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 101 κ.εξ.).

Η διάρθρωση του πλαγίου θέματος είναι ιδιαίτερα απλή, με την προτασιακής δομής φράση των μ. 61-77a να οδηγείται σε τέλεια πτώση και να επαναλαμβάνεται με την προσθήκη μιας αντιστικτικής συνοδείας που αναστρέφει την μελωδία της πλάγιας θεματικής ιδέας στα μ. 77-93a. Στα μ. 93-116 προστίθεται μία κατακλείδα, η οποία δρα επικυρωτικά ως προς την Μι-ύφεση-μείζονα, στα όμοια μ. 93-97a / 97-101a και στο ευρύτερο απόσπασμα των μ. 101-116. Η προέκταση αυτού του τμήματος που ως συνδεδετικό πέρασμα οδηγεί, αμέσως μετά, στην επανάληψη της επανέκθεσης (μ. 117bis-132bis) διακόπτει τον ειρμό του μέχρι τούδε καταληκτικού τμήματος με την ξαφνική εμφάνιση του προσαγωγέα της ντο-ελάσσονος (μ. 117bis-118bis), ο οποίος ερμηνεύεται ως συνιστώσα της δεσπόζουσας στα μ. 119bis-120bis, που επαναφέρουν την ύφανση της κατακλείδας, με το τετράμετρο 117bis-120bis να επαναλαμβάνεται (μ. 121bis-124bis) και ακολούθως να αποσπασματοποιείται, πριν από το γέμισμα της τομής στα μ. 131bis-132bis.

Ο συνθέτης δεν σπαταλά πολύ χρόνο στην επινόηση ενός νέου συνδεδετικού περάσματος προς τη δεύτερη ενότητα, τροποποιώντας μονάχα από αρμονικής πλευράς το προαναφερόμενο συνδεδετικό τμήμα στα μ. 117-132: ο φθόγγος ρε-ύφεση αντιπροσωπεύει την συγχορδία της Σολ-ύφεση-μείζονος, γεγονός που, κατ' αναλογία με τα μ. 117bis-132bis, θα υπονοούσε μια στροφή προς την ντο-ύφεση-ελάσσονα! Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει, καθ' ότι στα μ. 133-140 το πρώτο οκτάμετρο του κυρίου θέματος επιστρέφει στο διάφωνο αρμονικό συγκείμενο μίας συγχορδίας ελαττωμένης έβδομης, ενώ παρατηρείται επιπλέον η εισχώρηση σε αυτό και της απόληξης των δύο συνδεδετικών τμημάτων (πρβλ. μ. 131-132 και 139-140). Έπειτα από την αλυσιδοποίηση του οκταμέτρου στα μ. 141-148, το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος απομονώνεται για τη δόμηση των μ. 149-156 και 157-164: το πρώτο χωρίο προεκτείνει τη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, ενώ το δεύτερο κινείται εντός της τονικής της, οδηγώντας σε νέα προέκταση της δεσπόζουσάς της στα μ. 165-172. Τώρα όμως έχει έρθει και η σειρά του πλαγίου θέματος να επανεμφανιστεί στο πλαίσιο της ευρύτερης θεματικής ανακύκλησης: αυτό συμβαίνει στα μ. 173-184 και στην Λα-ύφεση-μείζονα: η ανεστραμμένη εκδοχή της μελωδίας του πλαγίου θέματος επιστρέφει μερικώς σε τρία τετράμετρα, το τελευταίο εκ των οποίων προετοιμάζει τη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ στα μ. 185-188 επιστρέφει και το καταληκτικό μόρφωμα των μ. 17-20 του κυρίου θέματος επί της συγχορδίας της Φα-μείζονος. Το τμήμα των μ. 173-188 επαναλαμβάνεται στην συνέχεια αλυσιδωτά από την σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 189-204), ενώ η δεύτερη επιχειρούμενη μεταφορά του, από τη ντο-ελάσσονα, διακόπτεται στο μέσον της πορείας της από την προέκταση του συνοδευτικού μοτίβου σε μία μακρά χρωματική κάθοδο με τελικό προορισμό το σι-ύφεση (βλ. μ. 205-220). Τα μ. 221-252 αποτελούν το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας, επαναφέροντας σε μια ακολουθία διμέτρων το εναρκτήριο μοτίβο του μέρους, με την αρχική επιμονή στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος (βλ. μ. 221-228) να εξελίσσεται σε μια διαδοχή συγχορδιών με επίκεντρο την τονικότητα αναφοράς (βλ. μ. 229-236) και με τα μ. 237-252 να μεταμορφώνουν το ανωτέρω μοτίβο σε μια μακρινή ηχώ στη χαμηλή περιοχή του οργάνου, προετοιμάζοντας ταυτόχρονα την επανέκθεση μέσω της τελικής στάσης στη συγχορδία της δεσπόζουσας.

Στην επόμενη ενότητα, το κύριο θέμα επανεκτίθεται κατά το μεγαλύτερο μέρος του στα μ. 253-296, που αντιστοιχούν στα μ. 1-44, ενώ το πέρασμα των μ. 45 κ.εξ. παραμένει, σε αντίθεση με το εκθεσιακό του πρότυπο, στην διπλή δεσπόζουσα (ως συγχορδία ελαττωμένης έβδομης) στα μ. 297-300 καθώς και στα μ. 301-304 σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή. Μία ακόμη προέκταση της ίδιας συγχορδίας στα μ. 305-312 οδηγεί, τέλος, στην έναρξη του πλαγίου θέματος, το οποίο ξεκινά στην – εντελώς απροσδόκητη – τονική περιοχή της Ρε-ύφεση-μείζονος, ήτοι της II ναπολιτάνικης! Η φυσική αρμονική τάξη, ωστόσο, δεν μπορεί παρά να αποκατασταθεί σύντομα: η προτασιακή δομή των μ. 313-328



δεν αφήνεται να ολοκληρωθεί πτωτικά, μένοντας μετέωρη επί της δεσπόζουσας της Ρε-ύφεση-μείζονος, με την ορθή τονικότητα, αυτήν της ομώνυμης μείζονος, να εμφανίζεται στο μ. 329, εκμεταλλευόμενη την εναρμόνια επανερμηνεία της προαναφερόμενης δεσπόζουσας ως διπλής δεσπόζουσας (αλλοιωμένης ως συγχορδίας αυξημένης έκτης) της Ντο-μείζονος. Η παρουσία της ανεστραμμένης μελωδίας κατά την όμοια με την πρώτη ενότητα επανεμφάνιση της πλάγιας ιδέας στα μ. 329-345a μας οδηγεί στο συμπέρασμα πως πρόκειται για την επανάληψη, δηλαδή για την ομολογή με τα μ. 77-93a εμφάνιση του πλαγίου θέματος. Ως εκ τούτου, η λανθασμένη τονικά επαναφορά στα μ. 313-328 αντιστοιχεί στα μ. 61-76. Στη συνέχεια, το καταληκτικό τμήμα, που επιστρέφει μετά από την οριστική πτώση στην Ντο-μείζονα, ταυτίζεται με το εκθεσιακό του πρότυπο μέχρι και το μ. 362 (= μ. 110), αλλά έπειτα αναπτύσσεται και επεκτείνεται επί μακρόν, περνώντας αλυσιδωτά από την ρε-ελάσσονα (μ. 365-368) και την Φα-μείζονα (μ. 369 κ.εξ.), ενώ τα μ. 377-397a “περικυκλώνουν” τη δεσπόζουσα προτού καταλήξουν στην μείζονα τονική, η οποία συμπίπτει με την αρχή της coda. Εντός αυτής, στα μ. 397-413a παρουσιάζονται εναλλάξ οι δύο διαφορετικές μορφές της πλάγιας ιδέας, προτού ηχήσουν και πάλι ταυτοχρόνως, καθώς το τμήμα αυτό οδεύει προς μία νέα πτωτική επιβεβαίωση της Ντο-μείζονος. Τούτη προεκτείνεται εν τέλει με τη βοήθεια του σταδιακά ρευστοποιούμενου εναρκτήριου μοτίβου (μ. 413-429), με το μέρος – αλλά και το έργο – να ολοκληρώνονται, κατ’ αυτόν τον τρόπο, στον μείζονα τρόπο, έχοντας ξεκινήσει από τον ελάσσονα.

Στο τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Hiller, το κύριο θέμα και η μετάβαση συναποτελούν μία αδιάσπαστη ενότητα, με την ασταμάτητη υφή τύπου *moto perpetuo* και την διαρκή αρμονική κίνηση να μην επιτρέπουν τη σαφή οριοθέτησή τους. Τα μ. 1-17 είναι το μόνο χωρίο όπου διακρίνεται ξεκάθαρα μία τυπική μικροδομική οργάνωση και συγκεκριμένα περιοδική: η ηγούμενη φράση των μ. 1-9a καταλήγει με ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της Ντο-μείζονος, ενώ η δεύτερη (μ. 9-17) επικυρώνει με τέλεια πτώση τη μι-ελάσσονα (iii). Ακολουθούν δύο δομικές μονάδες που ομοιάζουν σε αυτές τις φράσεις, στα μ. 18-25 και 26-33, όπου επεκτείνονται κυρίως η τονική και η δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος αντίστοιχα. Έπονται τα τετράμετρα 34-37 / 38-41, τα οποία κινούνται εντός της αρχικής τονικότητας, ενώ το τρίμετρο 42-44, που διατηρεί το ίδιο τονικό κέντρο επεκτείνεται στα μ. 45-48 με κίνηση προς την επιτονική. Εν συνεχεία, η μελωδική άνοδος του περάσματος των μ. 49-56 οδηγεί στη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, ενώ τα μ. 57-64 φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της Ντο-δίεση-μείζονος, προτού αλυσιδοποιηθούν στα μ. 65-72. Τελικά, τα παρεμφερή ζεύγη διμέτρων 72-75 / 76-79 μετατρέπουν τη Ντο-δίεση-μείζονα σε ελάσσονα, επανερμηνεύοντάς την παράλληλα ως iii της Λα-μείζονος, προκειμένου να προετοιμάσουν την είσοδο του πλαγίου θέματος σε αυτήν ακριβώς την τονική περιοχή (VI). Η βασική πλάγια ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 80-83 και παραλλάσσεται έπειτα στα μ. 84-87, ενώ μία τρίτη, αλυσιδωτή εμφάνισή της (στα μ. 88-91) προηγείται της αποσπασματοποίησής της στα ομοειδή μ. 92-93 / 94-95. Ακολούθως, τα πρώτα οκτώ μέτρα επαναλαμβάνονται αλυσιδωτά στη δεσπόζουσα (Μι-μείζονα) στα μ. 96-103, προτού αποσπασματοποιηθούν εκ νέου στα μ. 104-105 / 106-107 και ρευστοποιηθούν στα μ. 108-111, σε μια επέκταση της δεσπόζουσας της μακρινής λα-ύφεση-ελάσσονος. Τελικά, η Λα-ύφεση-μείζων μετατρέπεται, στα συνδετικά μ. 112-119, σε διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, από την οποία ξεκινά η ακόλουθη ενότητα της επεξεργασίας.

Στο σύνολό τους, τα μ. 120-189 κάνουν χρήση του κύριου θεματικού υλικού. Αρχικά, τα παρεμφερή μ. 120-124a / 124-128a (πρβλ. μ. 33-37a και 56-60a) επεκτείνουν τη Σολ-μείζονα, ενώ τα αλυσιδωτά μ. 128-136 / 136-144, που προέρχονται από τα μ. 17-25, στρέφονται προς τη ρε- και τη λα-ελάσσονα αντίστοιχα. Έπειτα, τα μ. 145-148 και 149-152

(πρβλ. μ. 42 κ.εξ.) φτάνουν μέχρι τη Φα-μείζονα, από την οποία ξεκινά το πέρασμα των μ. 153-160 για να οδηγήσει στη ντο-ελάσσονα. Τα δύο παρεμφερή οκτάμετρα 161-168 / 169-176 κινούνται στην εν λόγω τονικότητα παραλλάσσοντας τα προηγθέντα μ. 129-136, ενώ τα μ. 177-189 διαγράφουν μία πορεία ανάλογη των μ. 49 κ.εξ., δίνοντας την εντύπωση πως θα οδηγήσουν στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος μέσω της ναπολιτάνικης II. Αντ' αυτής, μία χρωματική μεταβολή επιτρέπει την έλευση της Λα-ύφεση-μείζονος, στην οποία ο συνθέτης παραθέτει αυτούσιο το μεγαλύτερο μέρος του πλάγιου θεματικού υλικού: τα μ. 190-221 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 80-111, ενώ αντιθέτως τα μ. 112-119 πρώτα παραλλάσσονται (στα μ. 222-229) κι έπειτα προεκτείνονται αναπτυσσόμενα (στα μ. 230-237), λειτουργώντας ως συνδετικό πέρασμα προς την αναμενόμενη έναρξη της τρίτης ενότητας.

Στην επανέκθεση, το ενιαίο τμήμα κυρίου θέματος-μετάβασης αναδομείται εις βάθος: η πρώτη φράση της αρχικής περιοδικής δομής τροποποιείται και εμφανίζεται με συνοδεία ισοκράτη στη δεσπόζουσα (μ. 238-246a), ενώ το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για τη δεύτερη (μ. 246-254), με αμφότερες τις φράσεις να μην διατηρούν πλέον την πτωτική τους κατάληξη, συνδεόμενες έτσι απευθείας με τα μ. 255-272, τα οποία προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, με τον ισοκράτη να κάνει πάντοτε αισθητή την παρουσία του, μέχρι την τελική κατάληξη με ατελή πτώση στην Ντο-μείζονα. Ακολουθως, τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 273-276 / 277-280 / 281-284 παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες με τα μ. 145-152 της επεξεργασίας, ενώ τα μ. 285-291 αναστρέφουν την καθοδική κίνηση των μ. 153-160. Έχει έρθει επομένως η ώρα για την επιστροφή και του πλάγιου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα, καίτοι ο συνθέτης θεωρεί πλέον αναγκαία μόνο μία περικεκομμένη παράθεση του: τα μ. 292-299 αντιστοιχούν στα μ. 80-87, ενώ στη συνέχεια αποφεύγεται κάποια αλυσιδωτή επανάληψη της βασικής ιδέας (όπως συνέβη στα μ. 88-91), με τα μ. 300-304 να προβαίνουν απευθείας σε αποσπασματοποίηση κατά το πρότυπο των μ. 104-108 (συνδυάζοντας, κατ' αυτόν τον τρόπο, στοιχεία της πρώτης αλλά και της δεύτερης εμφάνισης του θεμελιώδους μορφώματος εντός της πλάγιας περιοχής, αλλά εν προκειμένω αποκλειστικά σε μία τονικότητα). Από εκεί και ύστερα, τα μ. 305-320 απομακρύνονται από το πλάγιο θεματικό υλικό, συνιστώντας ένα δεξιοτεχνικής υφής συνδετικό πέρασμα προς την coda του μέρους. Η τελευταία (μ. 321-352) βασίζεται ως επί το πλείστον στο εναρκτήριο θεματικό υλικό, το οποίο ανακαλείται ελεύθερα κι έπειτα ρευστοποιείται, στα μ. 321-346, επί τη βάση μίας επέκτασης της τονικής, ενώ στο τέλος η Ντο-μείζων επικυρώνεται με τέλεια πτώση, για πρώτη και μοναδική φορά, στα ακόλουθα μ. 347-352.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Brahms, ο συνθέτης πραγματοποιεί σαφή αναφορά στο έργο του Beethoven, με το μοτίβο που χαρακτηρίζει το κύριο θέμα να αντλείται από την *Σονάτα για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, ορ. 106, την επονομαζόμενη "Hammerklavier", του προγενέστερου γερμανού συνθέτη.<sup>103</sup> Κατά τα άλλα, η πρώτη φράση του εν λόγω θέματος (μ. 1-8) καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, Ντο-μείζονα, που προεκτείνεται στα μ. 6-8, ενώ η δεύτερη (μ. 9-17a)

<sup>103</sup> Πρβλ. Klaus Aringer, "Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur", στο: Claus Bockmaier – Siegfried Mauser (επιμ.), *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 2013, Bd. 1, σ. 6, αλλά και R. Larry Todd, "Sonata No. 1 in C major, opus 1", στο: Leon Botstein (επιμ.), *The complete Brahms: A guide to the musical works of Johannes Brahms*, W. W. Norton, New York 1999, σ. 157-158: σύμφωνα με τον τελευταίο, εντούτοις, ως πραγματική πηγή έμπνευσης για αυτό το θεματικό στοιχείο αναδεικνύεται εν τέλει η εναρκτήρια ιδέα μίας άλλης σονάτας του Beethoven, αυτής σε Ντο-μείζονα, ορ. 53. Η Katrin Eich, τέλος, αναφέρεται και στις δύο ερμηνευτικές επιλογές ως ισότιμες: βλ. Katrin Eich, "Die Klavierwerke", στο: Wolfgang Sandberger (επιμ.), *Brahms Handbuch*, Metzler – Bärenreiter, Stuttgart – Kassel 2009, σ. 335.

επαναλαμβάνει το υλικό της πρώτης στην Σι-ύφεση-μείζονα (σχέση που παραπέμπει στο κύριο θέμα της *Σονάτας* op. 53 του Beethoven), αλλάζει πορεία στο μ. 13 (πρβλ. μ. 5) και καταλήγει εν τέλει στην τονική με τέλεια πτώση. Ας παρατηρηθεί, επιπλέον, πως η δεύτερη φράση καθυστερεί, σε σχέση με την πρώτη, να οδηγηθεί σε πτωτική κατάληξη, ενώ και οι δύο φράσεις εμπεριέχουν προτασιακά δομικά χαρακτηριστικά, με τη συνολική δομή να ακολουθεί το πρότυπο μιας περιόδου. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά σε επικάλυψη, επεξεργαζόμενο το εναρκτήριο μοτίβο με αντιστικτική υφή και εισόδους φωνών με διαφορά φάσης, εν είδει κανόνος· σε αυτό το υφολογικό πλαίσιο, τα μ. 17-21a θέτουν ως στόχο την ρε-ελάσσονα, όπου και επαναλαμβάνεται το τελευταίο μόρφωμα στα μ. 21-25a, ενώ τα μ. 25-27 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος, η δεσπόζουσα της οποίας τίθεται ως στόχος στα μετέπειτα μ. 28-33 και προεκτείνεται στα μ. 34-36 με κατάληξη σε μία χαρακτηριστική ενδιάμεση τομή.

Η πλάγια περιοχή προετοιμάζεται περαιτέρω σε πιο ήπιους τόνους από τα μ. 37-38, που προοιωνίζονται την εναρκτήρια χειρονομία του πλαγίου θέματος.<sup>104</sup> Τούτο όμως δεν ξεκινά στην μι-ελάσσονα ή στην Μι-μείζονα, αλλά αντιθέτως από την τονικότητα της νί, ήτοι τη λα-ελάσσονα, στο μ. 39! Το νέο θεματικό υλικό παρουσιάζεται στο τετράμετρο των μ. 39-42 και αναπτύσσεται πιο ελεύθερα στα μ. 43-50, μένοντας μετέωρο επί της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, η οποία προσεγγίζεται ξανά (βλ. μ. 50). Η λα-ελάσσονα, ωστόσο, επιβεβαιώνει εκ νέου την ισχύ της με την είσοδο μίας νέας πλάγιας ιδέας στα μ. 51 κ.εξ.<sup>105</sup> Έπειτα από τα παρεμφερή μ. 51-54 και 55-58, που συνοδεύονται από ισοκράτη στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, τα μ. 59-62 κάνουν μια αναδρομή (“υπογείως”, θα έλεγε κανείς, με αφορμή την ύφανσή τους) στην πρώτη πλάγια ιδέα, ενώ το νέο μοτίβο των μ. 63-64 φέρνει την επιτονική της λα-ελάσσονος, σαν να είχε σκοπό να εισαγάγει μία πτωτική διαδοχή· ωστόσο, η ακόλουθη επανάληψη του νέου μοτίβου (στα μ. 65-66) οδηγεί στη Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία έρχεται στο προσκήνιο αξιοποιώντας αντιστικτικά το υλικό του τελευταίου αποσπάσματος (βλ. μ. 67-69). Στη συνέχεια, η μακρά παραμονή του ισοκράτη επί του λα σε συνδυασμό με την καθοδική χρωματική πορεία της ανώτερης φωνής δίνει την αίσθηση προετοιμασίας της οριστικής κατάληξης στην δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία όμως δεν επιτυγχάνεται, αφού η πτωτική κατάληξη στη λα-ελάσσονα αποκόπτεται κατά την άμεση έναρξη ενός συνδετικού περάσματος στο μ. 75.<sup>106</sup> Μάλιστα, γρήγορα αντιλαμβανόμαστε πως το πέρασμα αυτό επαναφέρει την δεύτερη πλάγια ιδέα (μ. 75-78 = μ. 51-54) στη ρε-ελάσσονα, ρευστοποιώντας την στη συνέχεια (μ. 79 κ.εξ.) και πραγματοποιώντας παράλληλα στροφή προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.<sup>107</sup>

Με τις διαφορές των μ. 86bis-87bis και 86-87, που εισάγουν την επανάληψη της έκθεσης και την δεύτερη ενότητα αντίστοιχα, να είναι αμελητέες, η επεξεργασία ξεκινά στο μ. 88, προβαίνοντας σε αναφορά στην δεύτερη πλάγια ιδέα, την οποία συνταιριάζει αντιστικτικά με τον εαυτό της σε διαφορά φάσης (μ. 88-95) στην τονική περιοχή της ντο-ελάσσονος (ομώνυμης της αρχικής τονικότητας). Μετά από την επαναλαμβανόμενη κατάληξη στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος σε δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 96-97 και 98-99), η προαναφερόμενη πλάγια ιδέα επιστρέφει εκ νέου, με το πρώτο τετράμετρό της να

<sup>104</sup> Σχετικά με αυτήν την τυπική απώλεια ενέργειας που παρατηρείται στο τέλος μεταβατικών τμημάτων στον ρομαντισμό, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 44.

<sup>105</sup> Για την Eich (ό.π., σ. 335), τα μ. 39 κ.εξ. και 51 κ.εξ. μπορούν να ιδωθούν ως δύο διαφορετικές εκφάνσεις του πλαγίου θέματος ή ακόμη ως δύο ξεχωριστά πλάγια θέματα (καίτοι, όπως αναφέρει, δίχως τονική αντίθεση μεταξύ τους).

<sup>106</sup> Η Eich (ό.π., σ. 335) βλέπει εδώ (στα μ. 70 κ.εξ.) μία πρώιμη αναφορά στο θέμα των παραλλαγών του δεύτερου μέρους του έργου.

<sup>107</sup> Ο Aringer (“Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur”, ό.π.) απομονώνει, παρ’ όλα αυτά, τα μ. 75 κ.εξ. ως μία κατακλείδα στην έκθεση.

εναρμονίζεται εν προκειμένω στη σχετική μείζονα (μ. 100-103), ενώ ύστερα ένα δίμετρο πρότυπο που αξιοποιεί την κεφαλή της συνδυάζεται με την κεφαλή του κυρίου θέματος στα μ. 104-105 / 106-107 και κατόπιν ρευστοποιείται στα μ. 108-110, στο πλαίσιο μιας συνολικής μελωδικής ανόδου. Στη συνέχεια, μία νέα δίμετρη δομική μονάδα που εμπεριέχει αναφορές τόσο στην πρώτη πλάγια όσο και στην επικεφαλής κύρια ιδέα (βλ. μ. 111 και 112 αντίστοιχα) επαναλαμβάνεται (μ. 113-114) και αποσπασματοποιείται αλυσιδωτά (μ. 115-117). Τα παρεμφερή μεταξύ τους μ. 118-121 διατηρούν την αναφορά στο κύριο θέμα και προσεγγίζουν τη σι-ελάσσονα, στην δεσπόζουσα της οποίας σταματούν τα μ. 122-123. Συμπερασματικά, τα μ. 100-123 συνιστούν ένα ενιαίο τμήμα, το οποίο κινείται εντός της ντο-ελάσσονος και μόλις προς το τέλος του αλλάζει τονικό προσανατολισμό. Από εκεί κι έπειτα, η έλευση της τονικής της σι-ελάσσονος συμπίπτει με μία αναδρομή στην επικεφαλής πλάγια ιδέα, από την οποία διατηρείται κατά το μάλλον ή ήττον μόνο η κεφαλή, με τα μ. 124-127 να κινούνται στη σι-ελάσσονα, τα παρόμοια μ. 128-131 να τονικοποιούν τη σχετική της μείζονα και τα εξίσου παρεμφερή μ. 132-135 να ξεκινούν από τη φα-δίεση-ελάσσονα και να φτάνουν σε μία ενεργή δεσπόζουσα επί του ρε, που προεκτείνεται στα μ. 136-138 με σύντομη αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του μέρους. Η αρμονική αυτή προέκταση παρατείνεται και στα μ. 139-152, που ασχολούνται διεξοδικά με το υλικό του κυρίου θέματος, συνδυάζοντάς το με τον εαυτό του σε αναστροφή. Η Σολ-μείζονα φέρνει μαζί της μια νέα ανακατασκευασμένη εκδοχή της επικεφαλής πλάγιας ιδέας, συνδυάζοντάς την αντιστικτικά με τον εαυτό της, κατά το πρότυπο των μ. 88-95, στα παρόμοια μ. 153-156 και 157-160, με τα δεύτερα όμως να αλυσιδοδοποιούνται στο περιβάλλον της σι-ελάσσονος. Η προαναφερόμενη ιδέα παραλλάσσεται επίσης στα μ. 161-164, που βασίζονται αρμονικά στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, και επαναλαμβάνεται με επακόλουθη ρευστοποίηση στα μ. 165-172.

Σε αυτό το σημείο, η συγχορδία ελαττωμένης έβδομης των μ. 169-172 μετατρέπεται σε συγχορδία δεσπόζουσας επί του ντο, από την οποία εκκινεί η τρίτη ενότητα! Συγκεκριμένα, η αρχική τονική του κυρίου θέματος μετασχηματίζεται τώρα σε μία συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' έβδομης της υποδεσπόζουσας, με την χρωματική αυτή μεταβολή να καθιστά περιττή οποιαδήποτε άλλη συνδετική διαδικασία. Έτσι, το πρώτο οκτάμετρο επιστρέφει χωρίς περαιτέρω διαφοροποίηση στα μ. 173-180. Από εκεί και ύστερα ωστόσο, παρεκκλίνουμε της αρχικής πορείας, αφού η δεύτερη φράση ξεκινά με οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα και αφετηρία από τη ντο-ελάσσονα αντί της Σι-ύφεση-μείζονος (βλ. μ. 181-182 / 183-184), ενώ, στο πλαίσιο του πληρέστερου από θεματική έποψη διμέτρου 185-186, μεταφερόμαστε στη Ρε-μείζονα, η οποία λειτουργεί στην πραγματικότητα ως δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, στην οποία πραγματοποιείται μισή πτώση στο μ. 187. Τα μ. 187-195 προέρχονται εμφανώς από τα μ. 34-36 της αρχικής μετάβασης, τα οποία εδώ διευρύνονται σημαντικά, καταλήγοντας εκ νέου στη συγχορδία της Ρε-μείζονος, αφού προηγουμένως έχουν απομακρυνθεί προσωρινά από αυτή, ενώ τα μ. 196-197 ταυτίζονται απολύτως με τα μ. 37-38. Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε πως, σε αντίθεση με την σαφή διάκριση μεταξύ των τμημάτων της πρώτης ενότητας, στην επανέκθεση το κύριο θέμα, αφού αναπτυχθεί, χάνει την πτωτική του οριοθέτηση και συνδέεται αμεσότερα με τη μετάβαση. Τούτη πάλι, έχοντας απολέσει το μεγαλύτερο μέρος του υλικού της (δεν είναι τυχαίο πως πρόκειται για στοιχεία του κυρίου θέματος), αναπτύσσει με τη σειρά της τμήμα των εναπομεινάντων στοιχείων της. Εν συνεχεία, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην ομώνυμη ελάσσονα, διατηρώντας την αρχική του εξέλιξη στα μ. 198-233 (= μ. 39-74). Η αρμονική σχέση μεταξύ της κατάληξης της μετάβασης και του πλάγιου θέματος διατηρείται ομοίως, καθώς η αρχική διαδοχή από την μι-ελάσσονα προς την λα-ελάσσονα μεταφέρεται εδώ από την σολ-ελάσσονα προς την ντο-ελάσσονα. Την κατά παρόμοιο τρόπο με την έκθεση αποτυχημένη

πτώση που ολοκληρώνει το πλάγιο θέμα διαδέχεται το υλικό του συνδετικού περάσματος, από το οποίο εντούτοις επιστρέφει μόνο το πρώτο τετράμετρο. Παρ' όλα αυτά, το υλικό του διατηρεί και η coda κατά την έναρξή της, ρευστοποιώντας το, προτού καταλήξει προσωρινά στην ρε-ελάσσονα (μ. 238-249).<sup>108</sup> Η ρε-ελάσσωνα ερμηνεύεται κατόπιν ως επιτονική της τονικότητας αναφοράς, με τη δεσπόζουσα να εμφανίζεται και να προεκτείνεται αρχικά στα μ. 250-256, που επαναφέρουν το εναρκτήριο κύριο θεματικό υλικό, κι έπειτα στα μ. 257-265, με ένα νέο δεξιοτεχνικό στοιχείο. Το τελευταίο πέραςμα ολοκληρώνεται φέρνοντας στο μ. 266 την ποθητή και πολλάκις αναβεβλημένη πτωτική κατάληξη στην Ντο-μείζονα, η οποία προεκτείνεται με τη χρήση του βασικού κύριου μοτίβου, τόσο στην αυθεντική του εκδοχή (μ. 266-267) όσο και σε μεγέθυνση (μ. 268-270).

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Brahms είναι γραμμένο στη φα-δίεση-ελάσσονα. Το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-15 και διαρθρώνεται σε δύο σκέλη με κοινή αφετηρία: το θεμελιώδες μοτίβο της κύριας περιοχής εκτίθεται στα παρόμοια μ. 1 και 2, με τα μ. 3-6 να προεκτείνουν την ενεργή δεσπόζουσα και τις δεξιοτεχνικού χαρακτήρα οκτάβες των μ. 7-8 να οδηγούν στην εκ νέου εμφάνιση του επικεφαλής μοτίβου (στα μ. 9-10), από το οποίο ξεκινά εν προκειμένω το δεύτερο σκέλος (μ. 9-15). Τούτο αποκλίνει, μετά το αρχικό του δίμετρο (όπου ήδη η αρμονική κίνηση προς την III έχει αντικατασταθεί από μία κίνηση προς την VI), από το πρώτο, ρευστοποιώντας το βασικό του υλικό μέχρι την κατάληξη σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 11-15).<sup>109</sup> Η μετάβαση εισάγει ένα νέο, "υποχθόνιο" μοτίβο, που εκτίθεται και αναπτύσσεται σε δίμετρα (βλ. μ. 16-17, 18-19, 20-21, 22-[23]), ενώ από το μ. 23 κάνει εκ νέου την εμφάνισή του και το κύριο μοτίβο, με το μέτρο που το εμπεριέχει να σηματοδοτεί μία νέα δομική αφετηρία, έτσι ώστε το μ. 23 να μην μπορεί πια να κατανοηθεί ως το δεύτερο μέτρο της δομικής μονάδας των μ. 22-23, αλλά ως το πρώτο του διμέτρου 23-24. Έπειτα από τα – παρεμφερή με τα μ. 23-24 – μ. 25-26, το δεδομένο δίμετρο αποσπασματοποιείται στα μ. 27-29, συνδυάζοντας παράλληλα τα μοτίβα της κύριας και της μεταβατικής περιοχής αντιστικτικά (βλ. μ. 28-29), ενώ στα μ. 30-39, που προεκτείνουν την δεσπόζουσα της τονικότητας της ελάσσονας δεσπόζουσας, το επικεφαλής κύριο μοτίβο ρευστοποιείται σε μια συνεχή ροή δεκάτων έκτων και το νέο μοτίβο της μετάβασης ακούγεται παράλληλα σε κάθε μέτρο, μέχρι να εξαυλωθεί κι αυτό στα μ. 36-39, αφήνοντας τελικά μόνο τον φθόγγο σολ-δίεση ως τελευταίο ίχνος του.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά, λοιπόν, στη ντο-δίεση-ελάσσονα, ενώ το επικεφαλής μοτίβο της υιοθετεί επί της ουσίας το θεμελιώδες μελωδικό στοιχείο της μετάβασης και αντιπαράτίθεται σε ένα νέο μοτιβικό στοιχείο που είναι αποκλειστικό της πλάγιας περιοχής (βλ. μ. 40-41a και 41b-42 αντίστοιχα). Το εναρκτήριο τρίμετρο, που έχει ως αρμονική βάση τη νέα τονική, επαναλαμβάνεται αμέσως στη δεσπόζουσα (μ. 43-45), ενώ η δεύτερη επανάληψή του (μ. 46-48) έχει διττή αρμονική υπόσταση, φέρνοντας την τονική αλλά και την διπλή δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονας. Μία τρίτη επανάληψη του ιδίου, που ξεκινά στη δεσπόζουσα (βλ. μ. 49), μένει πρακτικά ημιτελής, αφού το δεύτερο σκέλος της αποτελεί ταυτόχρονα την έναρξη ενός νέου μορφώματος, το οποίο αναπτύσσει το δεύτερο πλάγιο μοτίβο δίνοντας έμφαση στην Μι-μείζονα (πρόκειται για την σχετική της δευτερεύουσας τονικότητας). Τα μ. 51-57 οργανώνονται προτασιακά, με δίμετρη βασική ιδέα, παράλλαγμα, και συντομευμένη συνέχιση με τελική τονικοποίηση της δεσπόζουσας εν είδει τέλειας πτώσης σε αυτήν. Συνεχίζοντας, βλέπουμε πως τα μ. 58-61 αντιστοιχούν στα μ. 51-54, δίνοντας την εντύπωση πως θα ακολουθήσει μία δεύτερη φράση σε μια

<sup>108</sup> Ο Aringer (ό.π.) τοποθετεί την έναρξη της coda στο μ. 250.

<sup>109</sup> Δίχως να αναλύει περαιτέρω την ερμηνεία της, η Eich (ό.π., σ. 336) αναφέρεται στην κύρια θεματική περιοχή ως αποτελούμενη από τρία μέλη ("dreigliedrig").

συνολικά περιοδική δομή τα μ. 62-68 αφιερώνονται, εντούτοις, στην ενδεδειγμένη ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού και, με αφετηρία την μι-ελάσσονα στα μ. 60-61, απομακρύνονται ολότελα από την Μι-μείζονα. Την οριστική κατάληξη στη ντο-δίεση-ελάσσονα προετοιμάζει κατόπιν το πρώτο πλάγιο μοτίβο, που επανέρχεται στο προσκήνιο και ρευστοποιείται στα μ. 69-74. Ωστόσο, η πρώτη πτωτική απόπειρα αποτυγχάνει (βλ. μ. 74-75), αφού το εν λόγω μοτίβο δεν έχει πει την τελευταία του λέξη, και έτσι η τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, που ολοκληρώνει ταυτόχρονα την πλάγια περιοχή και την πρώτη ενότητα, πραγματοποιείται στο μ. 77, ακολουθούμενη από μία σύντομη προέκταση της ντο-δίεση-ελάσσονος στα μ. 77-79. Τη σύνδεση με τη δεύτερη ενότητα, τέλος, επιτελούν τα μ. 79-82 εντελώς αφαιρετικά, με μόνο μέσο την καθοδική μελωδική πορεία της χαμηλότερης φωνής προς την θεμέλιο της κύριας τονικότητας.<sup>110</sup>

Η επεξεργασία ξεκινά με τρία οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα που αναδομούν ελαφρώς το κύριο μοτίβο (μ. 83-88) με συνεχή αρμονική κίνηση στο περιβάλλον της (σχετικής) Λα-μείζονος, ενώ τα παρεμφερή μ. 89-91, διατηρώντας το συνοδευτικό σχήμα των προηγούμενων μέτρων αλλά έχοντας ρευστοποιήσει τελείως το χαρακτηριστικό μοτιβικό υλικό, ολοκληρώνουν την προετοιμασία για την εμφάνιση της τονικής της Λα-μείζονος. Σε αυτήν επανέρχεται το δεύτερο πλάγιο μοτίβο, με τα μ. 92-99 να συνιστούν ανακατασκευή της φράσης των μ. 51-57, με κατάληξη εν προκειμένω στην δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, και τη συνέχιση να ξεκινά με αναστροφή του μοτίβου (βλ. μ. 96). Όπως και στην έκθεση, έτσι και εδώ, στα μ. 100 κ.εξ., δημιουργείται η προσδοκία της εμφάνισης μιας παρόμοιας, “επόμενης” φράσης, που ανατρέπεται όμως από την ελεύθερη αντιστικτική επεξεργασία του πρώτου σκέλους της προτάσεως (στα μ. 100-103) αλλά και τη διεύρυνση των δύο πρώτων μέτρων της συνέχισης (πρβλ. μ. 104-107 και 96-97). Επιπλέον, οιαδήποτε πτωτική αξίωση δημιουργεί το μ. 108, με αφορμή της έλευσης της τονικής της φα-δίεση-ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή, αναιρείται ευθύς εξαρχής από την επιστροφή και εξύφανση του κύριου μοτίβου στα παρόμοια μ. 108-111. Παρ’ όλα αυτά, το δεύτερο πλάγιο μοτίβο επανακάμπει στα δίμετρα 112-113 και 114-115, που συνοδεύονται κατά την εκκίνησή τους από την αντιστικτική επαναφορά και του έτερου πλάγιου μοτίβου στην γραμμή του μπάσσου, πριν από την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 116-118. Τα τελευταία αυτά μέτρα αφιερώνονται, εν τω μεταξύ, στην προέκταση της ενεργής δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, διαδικασία που συνεχίζεται και στα μ. 119-122, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού, με τα μ. 112-122 να λειτουργούν επομένως συνδυαστικά ως προς την τρίτη ενότητα.

Στη συνέχεια, η επανέκθεση του κυρίου θέματος παίρνει ενδιαφέρουσα τροπή, καθ’ ότι το πρώτο σκέλος του επιστρέφει μεν αυτούσιο από δομικής πλευράς στα μ. 123-130 (= μ. 1-8), αλλά η θεματική αυτή επαναφορά δεν συμπίπτει με την αναμενόμενη αρμονική και τονική! Ειδικότερα, το επικεφαλής δίμετρο βασίζεται στη διπλή δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος, ενώ τα μ. 125-128 περνούν από τη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος και της ρε-

---

<sup>110</sup> Κατά παράδοξο τρόπο, ο Aringer (“Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll”, στο: *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., σ. 14) θεωρεί τα μ. 69 κ.εξ. ως μία κατακλείδα (“Schlussgruppe”), αγνοώντας πιθανότατα την πτωτική δομή της πλάγιας περιοχής και βασιζόμενος αποκλειστικά σε θεματικά και υφολογικά κριτήρια. Κάτι παρόμοιο φαίνεται να έχει στο μυαλό του και ο Walter Frisch (“Sonata No. 2 in f# minor, opus 2”, στο: Leon Botstein (επιμ.), *The complete Brahms: A guide to the musical works of Johannes Brahms*, W. W. Norton, New York 1999, σ. 159-160), ο οποίος, απαριθμώντας τα επιμέρους τμήματα της πρώτης ενότητας, αναφέρεται σε μία “codetta”. Ως προς την διάρθρωση της πλάγιας περιοχής, έχει ενδιαφέρον η θεώρηση της Eich (ό.π., σ. 336-337), η οποία θεωρεί (εναλλακτικά, πέραν της βασικής της ερμηνείας, που ταυτίζεται πρακτικά με τη δική μας) τα μ. 40-50 ως ένα πρώτο πλάγιο θέμα και τα μ. 51-68 ως ένα δεύτερο, το οποίο διαδέχεται η επαναφορά του πρώτου στα μ. 69 κ.εξ. πρόκειται, δηλαδή, για μία ιδιότυπη τριμερή δομή.

ελάσσονος, προτού τα μ. 129-130 επαναπροσεγγίσουν την δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος. Ακολούθως, και ενώ το δεύτερο σκέλος του κυρίου θέματος ξεκινά κανονικά από την τονική στο μ. 131, τα μ. 9-11 του αντίστοιχου τμήματος στην έκθεση αντικαθίστανται στα μ. 131b-134 από μία αντιστικτικής υφής ανάπτυξη του θεμελιώδους κύριου μοτίβου. Τα μ. 135-143, αντιθέτως, αντιστοιχούν στα μ. 12-15, επαναλαμβάνοντας απλώς σε χαμηλότερη περιοχή την κατάληξη στην δεσπόζουσα (βλ. μ. 137-139 / 140-143).<sup>111</sup> Σε αντίθεση με τη μετάβαση, που καθίσταται πλέον μη απαραίτητη και παραλείπεται, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται στην τονικότητα αναφοράς χωρίς δομικές τροποποιήσεις στο μεγαλύτερο μέρος της (μ. 144-175 = μ. 40-71)· η μοναδική σημαίνουσα υφολογική αλλαγή παρατηρείται αναφορικά με το συνοδευτικό σχήμα των μ. 162-169 και 170-171, με τα πρώτα να φέρουν πλέον το επικεφαλής μοτίβο του μεταβατικού τμήματος και τα δεύτερα το πρώτο πλάγιο μοτίβο σε ρυθμική παραλλαγή. Ακολούθως, τα μ. 176-178 προβαίνουν σε αλυσιδοποίηση των μ. 173-175 (αντικαθιστώντας τα μ. 72-74 της εκθέσεως), ενώ η coda φαίνεται να ακολουθεί χωρίς περαιτέρω συνδετική διαδικασία στα μ. 179 κ.εξ. Πρόκειται όμως πράγματι για coda; Το πρώτο πλάγιο μοτίβο κυριαρχεί στα μ. 179-182a, ενώ το κύριο παρουσιάζεται ρυθμικά παρηλλαγμένο στα μ. 182b-185a, 185b-188a και 188b-190, τα οποία, καίτοι προετοιμάζουν επανειλημμένως μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, αποτυγχάνουν την τελευταία στιγμή να την υλοποιήσουν, πραγματοποιώντας έτσι αλλεπάλληλες απατηλές πτώσεις. Αυτό συμβαίνει και στο μ. 191, αν και με μία σημαντική διαφορά: τα μ. 191-195, που φέρνουν εν τέλει την τέλεια πτώση και προεκτείνουν την φα-δίεση-ελάσσονα, αποτελούν το ακροτελεύτιο εκείνο τμήμα της πλάγιας περιοχής της εκθέσεως (μ. 75-79) που δεν επέστρεψε στην επανέκθεση! Αυτό το γεγονός μάς οδηγεί στην αναθεώρηση της ερμηνείας των μ. 179-190 και στον χαρακτηρισμό τους όχι ως coda, αλλά ως εμβόλιμης παρέμβασης με ρητορική που παραπέμπει σε coda (“Coda-Rhetoric Interpolation”),<sup>112</sup> με την επανεκθεσιακή διαδικασία του αρχικού θεματικού υλικού να ολοκληρώνεται, συνεπώς, στο μ. 195, και τα μ. 195b-198 να προβαίνουν απλώς σε μια σύντομη προέκταση της τονικής (στην θέση του συνδετικού περάσματος των μ. 79-82).<sup>113</sup>

Το τελικό μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Brahms, το οποίο είναι γραμμένο στη φα-δίεση-ελάσσονα, ξεκινά με μία αργή εισαγωγή που εκτείνεται στα μ. 1-24. Παραδόξως, η πρώτη τονική περιοχή που ξεδιπλώνεται είναι αυτή της Λα-μείζονος, στο πλαίσιο των αλληλοσυμπληρωματικών μ. 1-4 και 5-8.<sup>114</sup> Ακόμη μεγαλύτερη έκπληξη δημιουργεί η αλυσιδοποίηση αυτού του οκταμέτρου στη Σολ-μείζονα, στα μ. 9-17, με ορισμένες μικρές αλλαγές στην κατάληξη του δεύτερου σκέλους. Από μία διαδικασία αποσπασματοποίησης του ίδιου μορφώματος προκύπτουν κατόπιν τα εξίσου αλυσιδωτά δίμετρα 18-19 / 20-21,

<sup>111</sup> Ο Aringer (“Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll”, ό.π., σ. 15) λαμβάνει υπ’ όψιν αυτήν την ενδιαφέρουσα “διαφορά φάσης” μεταξύ του τονικού και του θεματικού παράγοντα, αναφερόμενος έτσι σε μία επανέκθεση του κυρίου θέματος με θεματικό (μ. 123-130) και τονικό σκέλος (μ. 131-143). Παρόμοια είναι και η άποψη της Eich (ό.π., σ. 337).

<sup>112</sup> Σχετικά με την έννοια της Coda-Rhetoric Interpolation (CRI), βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 288-292.

<sup>113</sup> Μολονότι φαίνεται να μην γνωρίζει την σχετική ορολογία και θεωρία περί του CRI, ο Aringer (“Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll”, ό.π., σ. 15) αναφέρεται (μερικώς) ορθά σε μία «κατακλείδα που διευρύνεται σημαντικά μέσω ενός “Stretta-Teil” (sic)».

<sup>114</sup> Ο Aringer (βλ. “Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll”, ό.π., σ. 17) δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο εναρκτήριο μοτίβο (δύο κατιούσες πέμπτες που χωρίζονται από ένα διάστημα δευτέρας) το οποίο, όπως αναφέρει, απαντά συχνά στη μουσική του 19<sup>ου</sup> αιώνα και ειδικότερα, μεταξύ άλλων, στη μουσική των Robert και Clara Schumann.

που στρέφονται προς τη μι- και τη ντο-δίεση-ελάσσονα αντίστοιχα, προτού η ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς αναδειχθεί στα αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα μ. 22-24. Ας σημειωθεί περαιτέρω πως η δομή του παρόντος τμήματος θυμίζει πρόταση, με οκτάμετρη βασική ιδέα, εννιάμετρο παράλλαγμα και επτάμετρη συνέχιση, εξαιρώντας φυσικά την παράμετρο της πτωτικής κατάληξης από αυτόν τον παραλληλισμό. Συνολικά, από τονικής πλευράς η παρούσα εισαγωγή κινείται καθοδικά: από την σι-ελάσσονα στην κατάληξη του προηγούμενου μέρους (iv), κινείται αρχικά με κατιόντα βήματα (III και II<sub>N</sub>) και έπειτα με κατιούσες μικρές τρίτες (σχετική της II<sub>N</sub> = vii και σχετική της VII = v) μέχρις ότου καταλήξει στην δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος.

Περνώντας στην ενότητα της έκθεσης, βλέπουμε πως το κύριο θέμα (μ. 25-60) προσλαμβάνει τριμερή δομή. Το πρώτο τμήμα (μ. 25-32) είναι μία τυπική, συμμετρική περίοδος, η οποία αξιοποιεί για τη βασική ιδέα της μέρος του εναρκτήριου υλικού της προηγηθείσας εισαγωγής. Εκ των δύο τετράμετρων φράσεων, η ηγούμενη ολοκληρώνεται με μισή πτώση και η δεύτερη με ατελή στην κύρια τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσονος. Το δεύτερο τμήμα (μ. 33-43) παραλλάσσει το βασικό τετράμετρο μόρφωμα, τοποθετώντας την αφητηρία του στην υποδεσπόζουσα και δίνοντάς του ροπή προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας (μ. 33-36). Η αλυσιδωτή επανάληψη του νέου προτύπου ξεκινά από αυτήν την περιοχή και οδηγεί αναλογικά στη ρε-δίεση-ελάσσονα (μ. 37-40), αν και η οιονεί αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου μέτρου της (στο μ. 41) φέρνει στο προσκήνιο τη Ντο-δίεση-μείζονα, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 42-43 ως ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στο τρίτο τμήμα (μ. 44-60), διαπιστώνουμε πως, έπειτα από την παρηλλαγμένη κατάληξη της επαναφοράς της πρώτης φράσης σε μισή πτώση στην σχετική, Λα-μείζονα (στα μ. 44-47), δεν εντοπίζεται πλέον καμία νύξη σε περιοδική δομή: απεναντίας, η αντιθετική ιδέα της τετράμετρης φράσης αλυσιδοποιείται, έπειτα, στα μ. 48-49 και μερικώς στα μ. 50-52, τα οποία στοχεύουν στην επίτευξη της καθοριστικής τέλειας πτώσης του θέματος. Τούτη όμως λαμβάνει χώρα μόνο ύστερα από την παρηλλαγμένη επανάληψή τους, στα μ. 53-55a, ενώ αποδυναμώνεται ελαφρώς λόγω της άμεσης εκκίνησης ενός επιπρόσθετου περάσματος, με έκθλιψη. Συμπερασματικά, η αρχική περιοδική δομή του βασικού θεματικού μορφώματος αντικαταστάθηκε εν προκειμένω από μία υβριδική οργάνωση.<sup>115</sup> Έπεται μία επέκταση της φα-δίεση-ελάσσονος στο καταληκτικό πέρασμα των μ. 55-60, το οποίο συνίσταται επί της ουσίας σε μία κατιούσα κλίμακα. Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (μ. 61-70) επισφραγίζει τη σημασία του εναρκτήριου θεματικού υλικού του μέρους ως ύψιστης σημασίας για το σύνολό του, καθώς βασίζεται σε μία δίμετρη, παρηλλαγμένη και υποβεβλημένη σε σμίκρυνση εκδοχή του εν λόγω στοιχείου. Η εν λόγω δίμετρη δομική μονάδα γίνεται η βάση ενός αντιστικτικού διαλόγου στα μ. 61-62 / 63-64 / 65-66 (που κινούνται προς τη μι- και τη σι-ελάσσονα), ενώ στη συνέχεια προεκτείνεται και συνδυάζεται με μία χρωματική άνοδο στα μ. 67-70, τα οποία καταλήγουν στη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος με μία εμφανή ενδιάμεση τομή.

Η πλάγια περιοχή δεν ξεκινά εντούτοις από τη Λα-μείζονα, αλλά από την ομώνυμή της ελάσσονα. Το νέο θεματικό υλικό εκτίθεται με όχημα μία προτασιακή δομή, η οποία αποτελείται από δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα (μ. 71-72 / 73-74) καθώς και από πεντάμετρη συνέχιση (μ. 75-79), με την ασυμμετρία να προκύπτει λόγω της επιβράδυνσης της καθοδικής κίνησης των μ. 76-77 στα μ. 78-79, τα οποία φέρνουν μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Στη συνέχεια, και εντός της δεύτερης φράσης της υπό εξέταση περιοχής, η βασική ιδέα επιστρέφει στα μ. 80-81 (σε αντιστικτικό συνδυασμό με την βασική

<sup>115</sup> Για την ακρίβεια, πρόκειται για μία υβριδική δομή πρώτου τύπου, κατά την οποίαν το πρώτο σκέλος μίας περιόδου (ήτοι μία “ηγούμενη” φράση) συνδυάζεται με το δεύτερο σκέλος μίας πρότασης (δηλαδή μία συνέχιση). Βλ. αναλυτικά Carlin, ό.π., σ. 59-60.



ιδέα του κυρίου θέματος, όπως αυτή έχει εν τω μεταξύ μεταμορφωθεί στο πλαίσιο της μετάβασης) αλλά αλυσιδοποιείται, ακολούθως, στα μ. 82-83 και ρευστοποιείται στα μ. 84-86, με το συνολικό αυτό πεντάμετρο να επεκτείνει τη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Στην ίδια περιοχή κινούνται και τα παρεμφερή μ. 87-88 / 89-90, που προέρχονται από την μεγέθυνση της κεφαλής του αμέσως προηγούμενου μορφώματος. Τελικά, μία τρίτη εμφάνιση της νέας δομικής μονάδας που τα τελευταία μέτρα εισήγαγαν μετατρέπεται, στα μ. 91-95a, σε μία γραμμική διαδοχή που καταλήγει με τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία εν τέλει μεταφέρεται στον μείζονα τρόπο. Ως εκ τούτου, γίνεται εμφανές πως η πλάγια περιοχή οργανώνεται ως μία μεγάλων διαστάσεων, ασύμμετρη περίοδος. Την προέκταση της καταληκτικής τονικής αναλαμβάνει κατόπιν μία σύντομη κατακλείδα, χρησιμοποιώντας δύο ζεύγη όμοιων διμέτρων (μ. 95-97a / 97-99a και 99-100 / 101-102). Τα μ. 103-110, από την άλλη πλευρά, φαίνεται αρχικά να έχουν τον ίδιο ρόλο, εν συνεχεία ωστόσο λειτουργούν ως συνδεδετικό πέρασμα, προσεγγίζοντας τη Σι-μείζονα.

Στην επεξεργασία, το τμήμα προετοιμασίας του πυρήνα αποτελεί κατά το μεγαλύτερο μέρος του μία αλυσιδωτή επανάληψη (στη Σι-μείζονα) της κατακλείδας: τα μ. 111-126 αντιστοιχούν στα μ. 95-110. Ακολουθούν δύο ακόμη τετράμετρα, κατά το πρότυπο των μ. 123-126, στα μ. 127-130 και 131-134, ενώ τα μ. 135-142 κινούνται πλέον σε δίμετρα επί τη βάση μίας καθοδικής κίνησης στο μπάσο. Ο πυρήνας ξεκινά με μία επέκταση της δεσπόζουσας της σολ-δίεση-ελάσσονος στα μ. 143-151, τα οποία χαρακτηρίζονται από συγκοπικό ρυθμό. Στη συνέχεια, η θεμελιώδης τετράμετρη δομική μονάδα της κύριας περιοχής παρατίθεται στην προαναφερόμενη τονικότητα, ακολουθώντας κατά το μάλλον ή ήττον τη μετατροπική διαμόρφωση που έλαβε στο πλαίσιο του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 152-155 και 33-36). Εν προκειμένω προσεγγίζεται η Ντο-δίεση-μείζων, στην οποία η φράση επανέρχεται και αποσπασματοποιείται αλυσιδωτά (στα μ. 156-161), θυμίζοντας τα μ. 44-51 του τρίτου τμήματος της κύριας περιοχής, ενώ στην προκειμένη περίπτωση η μελωδική γραμμή της υψηλότερης φωνής συνδυάζεται αντιστικτικά με το θεμελιώδες μοτίβο στο μπάσο. Το υλικό αυτό ρευστοποιείται, εν τέλει, στα μ. 162-169, που καταλήγουν σε μία μισή πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα. Ένα δεύτερο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας (μ. 171-186) δίνει κατόπιν ιδιαίτερη έμφαση στο πλάγιο θεματικό υλικό. Η εναρκτήρια πρόταση της πλάγιας περιοχής της έκθεσης παρατίθεται, κατ' αρχάς, παρηλλαγμένη στην προαναφερόμενη τονικότητα, στα μ. 170-178. Κατά παρόμοιο τρόπο, τα μ. 179-186 βασίζονται στο δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, προβαίνοντας, έπειτα από την επαν εμφάνιση της βασικής ιδέας στα μ. 179-180, στην παραλλαγή (μ. 181-182) και ρευστοποίησή της (μ. 183-186). Έπεται το συνδεδετικό τμήμα των μ. 187-203. Στο πρώτο χωρίο, των μ. 187-196, το βασικό μοτίβο του μέρους γίνεται η βάση ενός πολυφωνικού πλέγματος, προτού ρευστοποιηθεί, με τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας να επεκτείνεται εδώ ευθύς εξαρχής. Η ίδια διαδικασία συνεχίζεται έπειτα και στα μ. 197-203, όπως φανερώνει και ο ισοκράτης, ενώ στο προσκήνιο έρχεται μια αναδρομή στο μοτιβικό υλικό της εισαγωγής (πρβλ. μ. 5-6 / 13-14 και 18-21) σε πολυφωνική ύφανση.

Στην επανέκθεση, ο Brahms επαναφέρει μόνο τα δύο πρώτα εκ των τριών τμημάτων της κύριας περιοχής. Η μόνη τροποποίηση, κατά τα άλλα, αφορά το πρώτο εξ αυτών, που διευρύνεται αλλά και επιμηκύνεται με δύο επιπρόσθετα μέτρα (βλ. τα μ. 210 και 213 στα μ. 204-213), ενώ το δεύτερο τμήμα, που επανέρχεται αυτούσιο (μ. 214-224), εξυπηρετεί, με την καταληκτική του στάση στη δεσπόζουσα, την αδιαμεσολάβητη έναρξη της πλάγιας περιοχής, γεγονός που συνεπάγεται την πλήρη απαλοιφή της μετάβασης. Όσον αφορά το πλάγιο θεματικό υλικό, η πρώτη φράση του τοποθετείται προσωρινά στη Φα-δίεση-μείζονα, αντί της αναμενόμενης ελάσσονος, ενώ επιπλέον παρατηρούνται και ορισμένες

μελωδικές επεμβάσεις. Η επαναφορά της δεύτερης φράσης, απεναντίας, είναι αυτούσια και καταλήγει (όπως άλλωστε και το πρότυπό της) σε μία τέλεια πτώση στον μείζονα τρόπο (μ. 234-249a). Η κατακλείδα επιστρέφει κι αυτή, αλλά μόνο μέχρι ενός σημείου (πρβλ. μ. 249-252 και 95-98), καθώς πλέον μετατρέπεται σε ένα δεξιοτεχνικής και αυτοσχεδιαστικής υφής συνδυασμό πέρασμα για την coda: τα παρεμφερή μ. 253 / 254 εισάγουν έναν διάφωνο αρμονικό σχηματισμό που επεκτείνεται στο πέρασμα των μ. 255-257, ενώ τα μ. 258-262 βασίζονται στον συνδυασμό μίας χρωματικής καθόδου με μία ανάκληση του βασικού μοτίβου του κυρίου θέματος, που καταλήγει σε μία επέκταση της Σολ-μείζονος (στα μ. 263-267). Η coda, τέλος, είναι κυκλικής φύσης, μιας και ανακαλεί το υλικό και την υφή της εισαγωγής. Τα μ. 268-273a προέρχονται από τα μ. 1-7a, αν και στην προκειμένη περίπτωση κινούνται στη Φα-δίεση-μείζονα. Η τελευταία επεκτείνεται, κατόπιν, στο πλαίσιο μίας ελεύθερης προέκτασης του προαναφερόμενου μορφώματος, στα μ. 273-280.<sup>116</sup>

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του Brahms, το κύριο θέμα οργανώνεται τριμερώς· στο πρώτο τμήμα, η αρμονική διαδοχή υποκινείται από την χρωματική καθοδική κίνηση της χαμηλότερης φωνής, που οδηγεί από την τονική (φα-ελάσσονα) μέχρι τη δεσπόζουσα, στο πλαίσιο μίας μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα.<sup>117</sup> Από μοτιβική έποψη, στο θεμελιώδες μοτίβο της κύριας περιοχής (μ. 1-3) αντιπαρατίθεται ένα δεύτερο, πιο ήπιο μοτιβικό στοιχείο, που δεν έχει όμως μικρότερη σημασία για την εξέλιξη του μέρους. Η αξιοποίησή του, μάλιστα, λαμβάνει χώρα ήδη στο περιοδικής δομής δεύτερο τμήμα (μ. 7-16): χρησιμοποιείται για τον σχηματισμό δύο παρεμφερών πεντάμετρων προτασιακών φράσεων, εκ των οποίων η πρώτη ξεκινά από την ελάσσονα δεσπόζουσα και καταλήγει σε αυτήν με μισή πτώση, ενώ η δεύτερη λαμβάνει ως αφετηρία την σολ-ελάσσονα και καταλήγει με μία τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα, η οποία λειτουργεί ταυτοχρόνως, σε αυτό το σημείο, ως ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προετοιμάζοντας έτσι το τρίτο τμήμα, το οποίο εν τέλει εισάγει η ενεργητική χειρονομία του μ. 16b. Το εν λόγω τμήμα διαφέρει ελάχιστα από το πρώτο, διατηρώντας αναλλοίωτη τη δομή του στα μ. 17-22. Περνώντας στο μεταβατικό τμήμα (μ. 23-38), παρατηρούμε πως ο συνθέτης ακολουθεί σε σημαντικό βαθμό το δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής: στην πρόταση των μ. 23-30, που ξεκινά από την Λα-ύφεση-μείζονα και καταλήγει στην Σι-ύφεση-μείζονα με μισή πτώση, το δεύτερο ήμισυ επαναφέρει το υλικό των μ. 9-11, ενώ το πρώτο ήμισυ αντικαθιστά το δεύτερο μοτίβο του κυρίου θέματος με μία παρηλλαγμένη και ρυθμικά μεγεθυμένη εκδοχή του πρώτου (πρβλ. μ. 23-24 / 25-26 και 1-3), διατηρώντας ωστόσο και την αρχική εκδοχή ως συνοδευτικό στοιχείο. Η δεύτερη φράση, στα μ. 31-38, ακολουθεί την πρώτη κατά το πρώτο ήμισυ της, ξεκινώντας από την Σι-ύφεση-μείζονα, παραλλάσσει εντούτοις το δεύτερο σκέλος της, στα μ. 35-38, καταλήγοντας σε μία επαναλαμβανόμενη μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής μείζονος (δηλαδή την Λα-ύφεση-μείζονα).

Η πλάγια περιοχή ξεκινά στην σχετική μείζονα με νέο υλικό, εμπεριέχοντας όμως και μία έμμεση αναφορά στο κύριο μοτίβο, όπως αυτό επανεμφανίστηκε στην μετάβαση (πρβλ. μ. 39-41 και 23-24). Το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής (μ. 39-55) αποτελείται από τα παρόμοια τετράμετρα 39-42 και 43-46, που στρέφονται προς την Σολ-ύφεση-μείζονα, η οποία, στα πολύ πιο ενεργητικά μ. 47-55 επανεμφανίζεται ως υποδεσπόζουσα

<sup>116</sup> Ο Aringer (*“Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll”*, ό.π., σ. 17) αναφέρει ως πιθανή πηγή έμπνευσης του “επιλόγου” του έργου την *Barcarolle*, op. 60, του Chopin.

<sup>117</sup> Σύμφωνα με την Eich (ό.π., σ. 338), η εναρκτήρια ιδέα μπορεί να θεωρηθεί ως ένας έμμεσος φόρος τιμής του Brahms στην (γραμμένη στην ίδια τονικότητα της φα-ελάσσονος) *Τρίτη σονάτα για πιάνο*, op. 14, του Schumann και ιδιαίτερα στο πρώτο μέρος της.

της Ρε-ύφεση-μείζονος, στην οποία πραγματοποιείται τελικά μία μισή πτώση (στο μ. 54, με άμεση επανάληψη). Διαπιστώνουμε, ως εκ τούτου, πως, σε αυτήν την προτασιακών προδιαγραφών δομή, προσεγγίζεται η τονικότητα της υποδεσπόζουσας της σχετικής μείζονος, σε μια έκθεση που κινείται συνολικά σε τρεις διαφορετικές τονικές περιοχές. Η τρίτη εξ αυτών (η VI της τονικότητας αναφοράς) επικυρώνεται, κατόπιν, στο πλαίσιο του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής: μετά από την διπλή προσπάθεια των μ. 56-61 και 62-67, καταλήγουμε τελικά στην τονική της Ρε-ύφεση-μείζονος, που εμφανίζεται και προεκτείνεται στα μ. 68-71a.<sup>118</sup>

Η ενότητα της επεξεργασίας, ακολούθως, εισάγεται με τη χρήση της ενεργητικής χειρονομίας του μ. 16b της κύριας περιοχής. Η χειρονομία αυτή αποτελεί το μοναδικό μοτιβικό συστατικό των μ. 72-74, με τα δύο πρώτα εξ αυτών να προχωρούν, αλυσιδωτά, σε αντιστοιχική επεξεργασία του και το μ. 74 να το εξυφαίνει περαιτέρω, ενώ από αρμονικής πλευράς ως στόχος τίθεται η ντο-δίεση-ελάσσων, ήτοι η (εναρμονίως) ομώνυμη ελάσσονα της καταληκτικής τονικότητας της έκθεσης. Επιπλέον, το εν λόγω στοιχείο αναλαμβάνει την ίδια αποστολή που είχε και εντός της πρώτης ενότητας, δηλαδή να προετοιμάσει την επαναφορά του επικεφαλής κύριου μορφώματος. Αυτή λαμβάνει χώρα στην προκειμένη περίπτωση στα μ. 75-78, που αποτελούν μια συντομευμένη ανακατασκευή του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-6), με αφετηρία, όπως προαναφέρθηκε, από την ντο-δίεση-ελάσσονα και κατάληξη με μισή πτώση στην ίδια τονικότητα. Το δεύτερο κύριο μοτίβο, που παραλείπεται σε αυτήν την ανακατασκευή, επιστρέφει στη συνέχεια, και συγκεκριμένα στα μ. 79-88a, που μεταφέρουν, πρακτικά, το δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής στην τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος. Παρ' όλα αυτά, δεν ακολουθείται επακριβώς η αρμονική πορεία του ανωτέρω τμήματος, αφού η κατάληξη με τέλεια πτώση της δεύτερης φράσης δεν πραγματοποιείται στην Ντο-δίεση- αλλά στην Σολ-δίεση-μείζονα, και, πιο συγκεκριμένα, στην εναρμονία της, Λα-ύφεση-μείζονα. Με εξαίρεση αυτό το γεγονός, αλλά και με την προαναφερόμενη συντόμηση των μ. 75-78, παρατηρείται μέχρι στιγμής μία αξιοπρόσεκτη αντιστοιχία της έναρξης της επεξεργασίας με την κύρια περιοχή της έκθεσης. Όπως όμως συνέβη και στην έκθεση, η τελευταία συγχορδία μετατρέπεται στα μ. 88-90 σε ενεργή δεσπόζουσα, εν προκειμένω της Ρε-ύφεση-μείζονος, έχοντας εισαγωγική λειτουργία για το επόμενο τμήμα. Αυτό που εισάγεται δεν είναι, εντούτοις, κάποιο χωρίο ανάλογο του τρίτου τμήματος του κυρίου θέματος, αλλά ένα νέο μόρφωμα, που αξιοποιεί εκ νέου το δεύτερο κύριο μοτίβο σε μία διευρυμένη προτασιακή δομή, με βασική ιδέα (μ. 91-93), παράλλαγμα (μ. 94-96) και συνέχιση που αποτελείται από τα όμοια πεντάμετρα 97-101 και 102-106 αλλά και τα μ. 107-109, τα οποία έχουν λειτουργία πτωτικής επικύρωσης (με τέλεια πτώση) της Ρε-ύφεση-μείζονος. Η τελευταία προεκτείνεται, κατ' αρχάς, στα μ. 110-116, που διατηρούν την υφή του προηγηθέντος μορφώματος, και κατόπιν μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος στα μ. 117-118, τα οποία ανακαλούν το επικεφαλής κύριο μοτίβο. Το επίκεντρο όμως της αναφοράς στο κύριο θέμα είναι τα παρόμοια μ. 119-120 και 121-122, που χρησιμοποιούν

<sup>118</sup> Ο Aringer (βλ. "Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll", στο: *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, ό.π., σ. 42) θεωρεί το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής ως μία κατακλείδα ("Schlussgruppe"), ενώ το ίδιο υποστηρίζει και η Eich (ό.π., σ. 338). Αναφορικά δε με την κατάληξη της έκθεσης στην "υποδεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας", ο πρώτος διατείνεται πως η επιλογή αυτή καταδεικνύει την αυξημένη σημασία που αποδίδεται στην Ρε-ύφεση-μείζονα σε ολόκληρο το έργο. Κάτι ανάλογο ισχυρίζεται και ο Laurence Wallach ("Sonata No. 3 in f minor, opus 5", στο: *The complete Brahms*, ό.π., σ. 161), ο οποίος γράφει χαρακτηριστικά: «έχει παρατηρηθεί πως όλες οι στιγμές αυτή της σονάτας στην υπομέση (Ρε-ύφεση-μείζονα), σε οποιαδήποτε μέρη κι αν λαμβάνουν χώρα, συμβαδίζουν μεταξύ τους, και μπορούν ακόμη και να ιδωθούν ως παραλλάγματα της ίδιας *Urmelodie*».

το εναρκτήριο μοτίβο σε μία νέα, διαφορετικού χαρακτήρα εκδοχή, και μάλιστα σε μείζονα τρόπο (συγκεκριμένα στη Σολ-ύφεση-μείζονα). Στα μ. 123-130, από την άλλη πλευρά, το μοτίβο υποχωρεί σε χαμηλότερη φωνή, καθώς το πέρασμα αυτό επιδιώκει την σύνδεση με την φα-ελάσσονα, δίνοντας έτσι το έναυσμα για την εκκίνηση της επανέκθεσης.

Πράγματι, το πρώτο τμήμα του κύριου θέματος επιστρέφει στην τονική στα μ. 131-137, διατηρώντας κατά κύριο λόγο την αρμονική του ακολουθία, ενώ μελωδικά και υφολογικά δείχνει σαφώς επηρεασμένο από το συνδεδετικό πέρασμα που προηγήθηκε. Καταλαμβάνει, ακόμη, ένα επιπλέον μέτρο, λόγω της περαιτέρω προέκτασης της καταληκτικής συγχορδίας της δεσπόζουσας. Στη συνέχεια, και ενώ περιμένουμε να ακούσουμε το δεύτερο τμήμα, κάνει αντ' αυτού την εμφάνισή της η επανάληψη του πρώτου τμήματος, και δη σε μια μορφή εγγύτερη προς την αρχική του, στα μ. 138-144, αν και αποτελείται και πάλι από επτά μέτρα. Περαιτέρω, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως πρόκειται για το τρίτο τμήμα του κυρίου θέματος στην έκθεση, μιας και παρουσιάζει σαφείς ομοιότητες με αυτό, παραλλάσσοντας με παρόμοιο τρόπο τα μ. 1-6 (συν τοις άλλοις, προετοιμάζεται και από την χειρονομία του μ. 16b στο μ. 137b). Η μετάβαση (μ. 145-160 = μ. 23-38), εν συνεχεία, τροποποιείται αποκλειστικά ως προς το τονικό της ύψος, ξεκινώντας από την Φα- και όχι την Λα-ύφεση-μείζονα, και καταλήγοντας ως εκ τούτου σε μισή πτώση σε αυτήν. Κατά παρόμοιο τρόπο, και η πλάγια περιοχή διατηρεί τη δομή της, ξεκινώντας εν προκειμένω από την Φα-μείζονα και στρεφόμενη έπειτα προς την Σι-ύφεση-μείζονα, στην οποία όμως αποτυγχάνει να καταλήξει στο μ. 190 (πρβλ. μ. 68). Αντιθέτως, το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής προεκτείνεται στα μ. 190-199, επαναπροσεγγίζοντας, μετά από μια σύντομη αρμονική περιπλάνηση, την Φα-μείζονα και πραγματοποιώντας τοιουτοτρόπως την σύνδεση με την coda. Η τελευταία επαναφέρει εκ νέου την επικεφαλής ιδέα (μ. 200-204), ακολουθώντας ωστόσο άμεσα την μορφή που αυτή έλαβε στα μ. 119-122 της δεύτερης ενότητας. Η επαναφορά αυτή πραγματοποιείται στην Φα-μείζονα και σηματοδοτεί ταυτοχρόνως την αποκατάσταση της αρχικής τονικότητας (σε μείζονα τρόπο), με την προσθήκη της coda σε αυτό το σημείο να κρίνεται επομένως απαραίτητη, λόγω της αποκλίνουσας τονικής πορείας της πλάγιας περιοχής κατά την επανέκθεση. Τέλος, τα μ. 205-216 προεκτείνουν, ως επί το πλείστον, τη δεσπόζουσα, ενώ η οριστική κατάληξη στην τονική επιτυγχάνεται στο μ. 217 και ακολουθείται από ανάλογη προέκταση μέχρι το μ. 222.

Η *Σονάτα για πιάνο σε σι-ελάσσονα* του Liszt ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-31), όπου εκτίθενται τα βασικά μοτιβικά στοιχεία που καθορίζουν από θεματικής πλευράς το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Το πρώτο εξ αυτών (α) ακούγεται στο επτάμετρο "Lento assai", το οποίο δομείται από δύο παρόμοια τρίμετρα (μ. 1-6), ενώ η επαναφορά της αρχικής χειρονομίας (μ. 7-8) εξασφαλίζει την ομαλή σύνδεση με το επόμενο τμήμα ("Allegro energico"): ο φθόγγος σολ, που τονίζεται ιδιαίτερα στο εναρκτήριο μόρφωμα, "ερμηνεύεται" ως μέλος μίας συγχορδίας ελαττωμένης έβδομης, επί της οποίας (αλλά και μίας παρεμφερούς δεύτερης) παρουσιάζεται το δεύτερο μοτίβο (β) στα μ. 9-13. Η τονική ακούγεται για πρώτη φορά στο δίμετρο 14-15, που εισάγει το τρίτο μοτίβο (γ) και κατόπιν αλυσιοδοποιείται στην υποδεσπόζουσα (μ. 16-17). Στη συνέχεια, ένα νέο δίμετρο πρότυπο (μ. 18-19) χωρίς σαφή θεματική αναφορά αλυσιοδοποιείται στα μ. 20-21, ενώ η δεύτερη μεταφορά του προεκτείνεται, στα μ. 22-24, με περαιτέρω εξύφανση του διαθέσιμου υλικού. Η αναπάντεχη εμφάνιση της Μι-ύφεση-μείζονος συνοδεύεται κατόπιν από την επαναφορά του μοτίβου β στα μ. 25-29, πραγματοποιώντας παράλληλα μια στροφή προς την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος. Τούτη ακούγεται στα μ. 30-31, που προετοιμάζουν την έναρξη του κυρίου θέματος με τη χρήση του μοτίβου γ.

Το κύριο θέμα, που ξεκινά τελικά στο μ. 32, εκθέτει το θεμελιώδες θεματικό του μόρφωμα στο δίμετρο 32-33, που συνδυάζει αντιστικτικά τα μοτίβα β και γ στην τονική, και επαναλαμβάνεται στα μ. 34-35. Το τετράμετρο που προκύπτει κατ' αυτόν τον τρόπο αλυσιοδοποιείται έπειτα στην υποδεσπόμενη, στα μ. 36-39. Τα μ. 40-43, απεναντίας, ακολουθούν την αντίστροφη πορεία, καθώς περνούν από τη μι-ελάσσονα (μ. 40-41) στη σι-ελάσσονα (μ. 42-43), ενώ το πλέον αναγνωρίσιμο μοτιβικό τους χαρακτηριστικό είναι η εναρκτήρια χειρονομία του μοτίβου γ. Το μ. 44 προβαίνει κατόπιν σε ρευστοποίηση, οδηγώντας σε τρία αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 45-46 / 47-48 / 49-50) που παραπέμπουν στα μ. 18-24 της εισαγωγής, ενώ το υλικό αυτό υφίσταται ακολούθως πύκνωση στα μ. 51-54. Έπειτα από την έντονα χρωματική μετατροπική πορεία του ανωτέρω περάσματος, το μεταβατικό τμήμα ξεκινά με την εμφάνιση της Σι-ύφεση-μείζονος, επί της οποίας εκφέρεται μία νέα εκδοχή του μοτίβου β στα μ. 55-61a.<sup>119</sup> Η επανάληψη της εν λόγω δομικής μονάδας στα μ. 61-67a μας μεταφέρει στη σχετική ελάσσονα της Σι-ύφεση-μείζονος, ενώ η δεύτερη επανάληψη, που ξεκινά από την υποδεσπόμενά της, διευρύνεται σημαντικά (μ. 67-81a), προσεγγίζοντας την δεσπόμενη και την διπλή δεσπόμενη της Μι-ύφεση-μείζονος. Η κυριαρχία του δεύτερου μοτίβου ανατρέπεται όμως από την ξαφνική επανεμφάνιση του μοτίβου α, που καθορίζει το θεματικό περιεχόμενο του τελευταίου τμήματος της μετάβασης, στα μ. 81b-104: η προαναφερόμενη μοτιβική ιδέα επανέρχεται κατ' αρχάς στα μ. 81b-92, με κεντρικό φθόγγο το λα και αντιστοιχώντας εν πολλοίς στα εισαγωγικά μ. 1-6. Η μεγέθυνση που φαίνεται να υφίσταται το υλικό αυτό, επιβάλλεται στην πραγματικότητα από την πολύ ταχύτερη χρονική αγωγή, με τον διπλασιασμό των ρυθμικών αξιών να είναι συνεπώς απαραίτητος για να ακουστεί το μοτίβο όπως περίπου και στην αρχή. Το μοτίβο εμφανίζεται εντούτοις και σε σμίκρυνση στην συνέχεια, με ταυτόχρονη αποκοπή της αρχικής του χειρονομίας, στα δίμετρα 93-94, 95-96, 97-98 και 99-100. Στο μεταξύ, έχει γίνει αντιληπτό πως η συνεχής παρουσία του λα στη χαμηλότερη φωνή υποδηλώνει την δεσπόμενη της ρε-ελάσσονος, καίτοι η αντίστοιχη συγχορδία εμφανίζεται μόνο στο τέλος του τετραμέτρου 101-104, που σχηματίζεται από την επέκταση του υλικού των αμέσως προηγούμενων δίμετρων δομικών μονάδων. Περαιτέρω, μπορεί να υποστηριχθεί πως, δεδομένης της αναδρομικής αρμονικής ένταξης του μοτίβου α στο περιβάλλον της ρε-ελάσσονος στα μ. 81b-92, μπορούμε δυνητικά να προβούμε στην ερμηνεία των μ. 1-7 της εισαγωγής υπό το πρίσμα της ντο-ελάσσονος κατ' αναλογίαν!<sup>120</sup>

Η πλάγια περιοχή της εκθέσεως εκκινεί, εν τέλει, στην Ρε-μείζονα (ήτοι στην σχετική της αρχικής τονικότητας) αντί της ομώνυμης ελάσσονος, με τα μ. 105-119 να αποτελούν το πρώτο τμήμα της. Μία μελωδία με χαρακτήρα ύμνου και ατμόσφαιρα θρησκευτικής ευλάβειας εκτυλίσσεται στα προτασιακής δομής 105-113, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόμενη της Λα-μείζονος, ενώ στη συνέχεια (μ. 114-119) η αντιπαράθεση της φα-δίεση-ελάσσονος

<sup>119</sup> Για τον Kenneth Hamilton (*Liszt: Sonata in B Minor*, Cambridge University Press, New York 1996, σ. 40), το μεταβατικό τμήμα έχει ξεκινήσει νωρίτερα, στο μ. 45, συμπέρασμα στο οποίο «συμφωνούν όλοι οι αναλυτές». Ο Hamilton συγκρίνει, βέβαια, τις απόψεις αποκλειστικά των Newman, Longyear και Winkhofer.

<sup>120</sup> Η οπτική του Keym είναι αρκετά διαφορετική αναφορικά με το πρώτο σκέλος της έκθεσης. Αυτός οριοθετεί την εισαγωγή μόνον στα μ. 1-7, ενώ θεωρεί ως κύριο θέμα τα μ. 8-31, με τα μ. 32-81 να χαρακτηρίζονται, κατόπιν, ως “ανάπτυξη” των θεμελιωδών μοτίβων του θέματος. Η μετάβαση έπεται στα μ. 81-104. Βλ. Stefan Keym, “Originalität oder Epigontum? – Zur motivisch-thematischen Struktur der «b-Moll-Sonate» von Julius Reubke im Vergleich mit Liszts «h-Moll-Sonate»”, *Die Musikforschung* 51/1, 1998, σ. 45. Σε αντίθεση με τον Keym, ο Newman (ό.π., σ. 375) εντάσσει και τα μ. 1-7 στο κύριο θέμα, μην αναγνωρίζοντας κάποιο εισαγωγικό τμήμα, ενώ ο Hamilton (ό.π., σ. 37-38) συναινεί, απεναντίας, με εμάς στην οριοθέτηση της εισαγωγής στα μ. 1-31 και στην τοποθέτηση της έναρξης του κυρίου θέματος στο μ. 32.

και της Ρε-ύφεση-μείζονος με χρήση του μοτίβου του μ. 106 καταλήγει στη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος (ως συγχορδία ελαττωμένης έβδομης). Στο δεύτερο τμήμα (μ. 120-152), που έχει μεταβατική λειτουργία στο πλαίσιο της ευρύτερης πλάγιας περιοχής, το μοτίβο β επιστρέφει πρώτα στη γνωστή του μορφή (μ. 120-124a) κι έπειτα, με τη μεσολάβηση του μοτίβου του μ. 114 (βλ. μ. 124b), παρουσιάζεται μεταμορφωμένο σε μία λυρικότατη μελωδική γραμμή, αρχικά στη Φα-μείζονα (μ. 125-132) και κατόπιν στη ρε-ελάσσονα (μ. 133-140). Το δεύτερο απόσπασμα “αποσυντίθεται” για να οδηγήσει σε μία ζωνηρού χαρακτήρα επαναφορά του μοτίβου γ στα μ. 141-152, τα οποία, μέσα από μια συνεχή χρωματική κίνηση κατά την ενδελεχή ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού, στρέφονται τελικά προς τη Ρε-μείζονα (βλ. την αλλοιωμένη δεσπόζουσα στο μ. 152). Στο σημείο αυτό ξεκινά το τρίτο και τελευταίο τμήμα της πλάγιας περιοχής, το οποίο αντλεί το μελωδικό του περιεχόμενο από μια μεταμορφωμένη εκδοχή του μοτίβου γ, που συνιστά κατ’ αυτόν τον τρόπο την δεύτερη πλάγια ιδέα. Το τετράμετρο 153-156 επαναλαμβάνεται στην επιτονική (της Ρε-μείζονος) στα μ. 157-160, ενώ στα μ. 161-170 παρατηρείται πρώτα η αμφιταλάντευση ανάμεσα στη μι-ελάσσονα και στη Σι-ύφεση-μείζονα με ένα νέο παράλλαγμα του μοτίβου β και ακολούθως η τονικοποίηση της ντο-δίεση-ελάσσονος με ανάπτυξη του αρχικού υλικού των μ. 153-156, πριν από την επαναπροσέγγιση της Ρε-μείζονος. Η συνολική κατασκευή εμπεριέχει ως εκ τούτου σαφή προτασιακά χαρακτηριστικά, ενώ η επανεκκίνηση της δεύτερης πλάγιας ιδέας στα μ. 171-178 (πρβλ. 153-160) δημιουργεί την προσδοκία του σχηματισμού μίας επόμενης φράσης στο πλαίσιο μιας ευρύτερης περιόδου. Ακολουθεί η επανεμφάνιση του μοτίβου β, σε συνδυασμό με την επαναφορά της αρμονικής σχέσης των μ. 161-164 στα μ. 179-182, τα οποία επαναλαμβάνονται αλυσιδωτά στα μ. 183-186 και υφίστανται κατόπιν αποσπασματοποίηση στα μ. 187-190, δίχως περαιτέρω να προκύπτει κάποια πτωτική ολοκλήρωση· πρόκειται, λοιπόν, πράγματι για τη δεύτερη φράση μίας *αποδομητικής* περιόδου, η οποία συνδέεται άμεσα με το επόμενο τμήμα. Μετά από το μοτίβο β, και το μοτίβο γ τυγχάνει αλυσιδοποίησης, στα δίμετρα 191-192 / 193-194 / 195-196, που προέρχονται από τα μ. 153-154. Στην εν λόγω διαδικασία εντάσσεται εκ νέου το μοτίβο β, στα μ. 197-200 / 201-204, σε μία μεγεθυμένη και περισσότερο λυρική εκδοχή του (πρβλ. μ. 125 κ.εξ.), στην οποία προστίθεται και ένα ρυθμικώς ελεύθερο πέρασμα εν είδει καντέντσας. Το συνολικό χωρίο των μ. 191-204 λειτουργεί, τελικά, συνδυαστικά ως προς την καταληκτική περιοχή.<sup>121</sup>

Η τελευταία ξεκινά με ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο στη Ντο-μείζονα, που βασίζεται τόσο στην θριαμβευτική επαναφορά του μοτίβου β (μ. 205-208) όσο και στην προέκταση της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος με χρήση ισοκράτη στα μ. 209-212. Έπειτα από την αλυσιδωτή επανάληψη του οκταμέτρου αυτού στην Σι-μείζονα (στα μ. 213-220), το δεύτερο μοτίβο λαμβάνει διαφορετική μορφοποίηση στο δίμετρο 221-222, το οποίο προεκτείνει τη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Το ίδιο ισχύει και για τα παρόμοια μ. 223-224, αλλά και για το πιο εκτεταμένο χωρίο των μ. 225-232, όπου η κατιούσα γραμμή του μ. 222 αποσπασματοποιείται σταδιακά, με την αρμονική παράμετρο να υποδεικνύει μια στροφή προς την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, όπου και καταλήγει το παρόν πέρασμα. Την προέκταση της τελευταίας συγχορδίας αναλαμβάνει η μονοφωνική γραμμή που έπεται στα μ. 232b-238, καίτοι η συνέχεια είναι διαφορετική απ’ ό,τι αναμένεται, καθώς η δευτερεύουσα τονικότητα (Ρε-μείζων) αποκαθίσταται, συνοδευόμενη από το δεύτερο μοτίβο του έργου: το οκτάμετρο 239-246, που δομείται με την επαναλαμβανόμενη παράθεση της δίμετρης, συνοπτικής εκδοχής του προαναφερόμενου μοτίβου (πρβλ. μ. 205-

<sup>121</sup> Κατά τον Newman (ό.π., σ. 375), η καταληκτική περιοχή έχει ξεκινήσει πολύ νωρίτερα, στο μ. 153, ήτοι στο σημείο όπου κατ’ εμάς ξεκινά το δεύτερο πλάγιο θέμα.

206) και μία ελεύθερη χρωματική γραμμή, χωρίς να απομακρύνεται από τη Ρε-μείζονα, επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 247-254, τα οποία προσεγγίζουν τη σχετική ελάσσονα. Αυτή η προσωρινή επανάκαμψη της κύριας τονικότητας γίνεται κατόπιν αφορμή για την επιστροφή του μοτίβου γ στα μ. 255-262: μία δίμετρη δομική μονάδα στη σι-ελάσσονα (μ. 255-256) επαναλαμβάνεται στη ντο-ελάσσονα (μ. 257-258) και ύστερα υφίσταται αποσπασματοποίηση (μ. 259-262), καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος. Κατά την μετέπειτα επανάληψη του οκταμέτρου με διαφορετική ύφανση (μ. 263-270), το τελευταίο μέτρο του μεταβάλλεται, ρευστοποιώντας το υλικό του σε ένα νέο πέρασμα του οποίου αποτελεί την αφητηρία (βλ. μ. 270b-276). Τα μ. 270b-272a / 272b-274a συνιστούν προέκταση της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος και υπόσχονται μια οριστική κατάληξη με τέλεια πτώση στην Ρε-μείζονα, η οποία όμως αναιρείται από την προσθήκη μίας ακόμη επανάληψης της ίδιας αρμονικής αλληλουχίας στα μ. 274b-275 που μένει ημιτελής και χάνει τον προορισμό της στο μ. 276 (παραμένοντας επί της διπλής δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος και μη μπορώντας πια να προχωρήσει άλλο προς την δεσπόζουσα και την αναμενόμενη τονική). Τις όποιες τονικές προσδοκίες ανατρέπει επιπλέον η επιστροφή του μοτίβου α στην σολ-ελάσσονα και στην αρχική του τρίμετρη μορφοποίηση (πρβλ. μ. 1-3), με τρεις παραθέσεις, όπου η αρχική χειρονομία εκφέρει πλέον αρμονικό περιεχόμενο (μ. 277-286a), ενώ η προσδοκία για μία προσέγγιση της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος μέσω της λύσης του φθόγγου σι-ύφεση στο μπάσσο δεν ικανοποιείται στη συνέχεια. Όπως συνέβη νωρίτερα με το πρώτο μοτίβο, ο συνθέτης επαναφέρει ύστερα και το δεύτερο στην αρχική του εκδοχή, μεταφερόμενο όμως κατά ένα διάστημα τετάρτης αυξημένης χαμηλότερα (πρβλ. μ. 286-290a και 9-13a). Ακολουθεί, στα μ. 291-296, η ρευστοποίηση του εν λόγω μοτίβου εν είδει περάσματος.

Στα μ. 297-301, από την άλλη πλευρά, η πρώτη πλάγια ιδέα επιστρέφει για πρώτη φορά, εν προκειμένω στην ντο-δίεση-ελάσσονα· συγκεκριμένα, το πρώτο τετράμετρό της (πρβλ. μ. 105-108) συνδυάζεται με ένα ελεύθερο, μελωδικής υφής πέρασμα εν είδει καντέντας που επιγράφεται “recitativo”. Το υπό εξέταση πεντάμετρο αλυσιδοποιείται εν συνεχεία στη φα-ελάσσονα (μ. 302-306), με ελαφρά παραλλαγή του τελευταίου μέτρου. Τα ακόλουθα μ. 307-308 παράγονται από τα μ. 14-15, ενώ εν συνεχεία μία χρωματική ακολουθία αντιπαράτιθεται στο μοτίβο γ, σε ένα τρίμετρο (μ. 309-311) που επαναλαμβάνεται κατόπιν σε διαφορετικό τονικό ύψος (μ. 312-314). Η κατιούσα χρωματική γραμμή του μπάσσου συνδυάζεται, στα μ. 315-318, με παραθέσεις της κεφαλής του μοτίβου β, ενώ με την έλευση του φθόγγου σι στη χαμηλότερη φωνή ξεκινά μια μακρά προέκταση της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος: στο μεγαλύτερο μέρος των μ. 319-330, η επίμονη επανάληψη του μοτίβου γ στο μπάσσο συμπορεύεται αντιστικτικά με μία μεγεθυμένη εκδοχή του μοτίβου β (βλ. μ. 319-324), η απόληξη της οποίας επαναλαμβάνεται δις στα μ. 325-328 και ρευστοποιείται ολότελα στα μ. 329-330. Συμπερασματικά, λοιπόν, τα μ. 277-296 λειτούργησαν ως συνδετικό πέρασμα στο τέλος της έκθεσης και τα μ. 297-330 ως εισαγωγικό τμήμα στον “πυρήνα” μιας επεξεργασίας<sup>122</sup> που ωστόσο ουδέποτε υλοποιείται και αντικαθίσταται – όπως θα δούμε στη συνέχεια – από ένα αργό επεισόδιο. Στο πλαίσιο αυτών των τμημάτων, διαπιστώσαμε μία διάθεση ανακύκλησης του υλικού της εισαγωγής (πρβλ. τα μ. 1-13a, 14-17 και 25-31), με εμβόλιμες αναδρομές στην κεφαλή της πρώτης πλάγιας ιδέας.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Ο Carlin (ό.π., σ. 147-155) αναφέρεται σε αυτό το τμήμα ως Pre-Core, ήτοι ως προετοιμασία του πυρήνα της επεξεργασίας, σχολιάζοντας παράλληλα την ορολογία “Einleitung” (εισαγωγή) που χρησιμοποιεί ο Ratz.

<sup>123</sup> Ενδιαφέρουσα, καίτοι μάλλον ιδιαίτερα εξεζητημένη, είναι η άποψη του Newman (ό.π., σ. 374-375) για τα μ. 1-328 (κατά προσέγγιση), τα οποία αποτελούν γι’ αυτόν το πρώτο μέρος του τριμερούς

Αυτό που ακολουθεί στη συνέχεια είναι ένα τεραστίων διαστάσεων αργό επεισόδιο αντί του πυρήνα της επεξεργασίας,<sup>124</sup> το οποίο, στις περισσότερες θεωρήσεις της υπό εξέταση σονάτας που προτείνουν την συνύπαρξη ενός πολυμερούς έργου μαζί με τη δεδομένη μορφή της σονάτας, λαμβάνει τη θέση του δεύτερου, αργού μέρους.<sup>125</sup> Ξεκινά με μερικά εισαγωγικά μέτρα (331-334) που πραγματοποιούν τη σύνδεση με την Φα-δίεση-μείζονα, η οποία είναι η κεντρική τονικότητα για το συγκεκριμένο επεισόδιο. Σε αυτήν εκφέρεται μία καινούργια θεματική ιδέα, που μπορεί να διαχωριστεί σε δύο διακριτά μορφώματα, στα μ. 335-338 και 339-348. Το δεύτερο σκέλος οδηγεί σε πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας στο μ. 347 (δηλαδή στην Ντο-δίεση-μείζονα), ενώ η γραμμή του μπάσσου στο εναπομείναν γέμισμα της τομής οδηγεί στην ΙΙΙ (Λα-μείζονα), στην οποία ο συνθέτης επαναφέρει κατόπιν το δεύτερο πλάγιο θέμα της έκθεσης! Συγκεκριμένα, τα μ. 349-362 αντιστοιχούν, με επουσιώδεις τροποποιήσεις, στα μ. 153-167, με μια αρμονική επέμβαση στα τελευταία μέτρα ούτως ώστε αυτά να οδηγήσουν εκ νέου στην Φα-δίεση-μείζονα. Αναπάντεχα, ο συνθέτης ανακαλεί ύστερα και την πρώτη πλάγια ιδέα στο πρώτο τετράμετρό της (μ. 363-366) προστίθεται πλέον μια διαφορετική συνέχιση (μ. 367-375), η οποία υποκινείται αρμονικώς από την χρωματική κάθοδο της χαμηλότερης φωνής, προτού η αλλαγή πορείας στα μ. 373-375 οδηγήσει σε μία μισή πτώση στη σολ-ελάσσονα. Σε αυτήν, τα μ. 376-385α επαναφέρουν το μεγαλύτερο μέρος του χωρίου που προηγήθηκε (πρβλ. μ. 363-372α) στη συνέχεια, ωστόσο, η εισχώρηση του μοτίβου β και η αντιπαράθεσή του με τη μελωδική γραμμή του ανανεωμένου πρώτου πλαγίου θέματος (βλ. μ. 385-388) έχουν ως αποτέλεσμα τη διεύρυνση του αρχικού προτύπου, ενώ, ύστερα από την επανάληψη του προηγούμενου τετραμέτρου στα μ. 389-392, τα μ. 393-397 αναλαμβάνουν συνδυαστική λειτουργία, προετοιμάζοντας, για την ακρίβεια, τόσο από αρμονική όσο και από μελωδική έποψη (πρβλ. τα μ. 394b-397 με τα μ. 331b-334), την επαναφορά του βασικού θέματος του επεισοδίου στην αρχική του τονικότητα (Φα-δίεση-μείζονα), η οποία λαμβάνει πράγματι χώρα στα μ. 398-414 (πρβλ. μ. 335-348), με τροποποιήσεις – πέραν της υφολογικής – αρμονικής αλλά και δομικής φύσης. Αμφότερες αφορούν το δεύτερο σκέλος (δηλαδή στην προκειμένη περίπτωση τα μ. 402-414), όπου αφενός μεν η παρεμβολή των μ. 407b-410 μεταξύ των μ. 407a (πρβλ. μ. 344a) και 411 (πρβλ. μ. 345) επιφέρει μία διεύρυνση τριών μέτρων, αφετέρου δε η εν λόγω εμβόλιμη προσθήκη διευκολύνει την τονική μεταφορά των μ. 411-413a και την συνεπακόλουθη πτώση στην κύρια τονικότητα, αντί της δεσπόζουσάς της. Η επιχειρούμενη επανάληψη της πτωτικής αλληλουχίας στα μ. 413-414 οδηγεί αντ' αυτού στη δεσπόζουσα, που προεκτείνεται με ήπιο χαρακτήρα στα μ. 415-417 και 419-421, με μία σύντομη αρμονική παρεμβολή στο μ. 418, η οποία εν συνεχεία εξελίσσεται σε ένα ευρύτερο πέρασμα στα μ. 422-432. Τα μέτρα αυτά, που χρησιμοποιούν

---

κύκλου της σονάτας και οργανώνονται βάσει του προτύπου της “sonatina form” (πρόκειται για έναν παλαιότερο, ατυχή όρο για την μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία), σε μία ημιτελή εκδοχή. Έτσι, ενώ στο πλαίσιο της συνολικής μορφής της τριμερούς σονάτας τα μ. 153 κ.εξ. εντάσσονται στην καταληκτική περιοχή της έκθεσης, σε αυτήν την δευτερογενή οπτική λειτουργούν και ως επανέκθεση, εμπεριέχοντας το συνδυαστικό πέρασμα και την επιστροφή του κυρίου και του καταληκτικού αλλά όχι του πλαγίου θέματος (εξ ου και ο ημιτελής χαρακτήρας της εν λόγω μορφής), ενώ ακολουθεί μία coda στα μ. 297 κ.εξ. Το παράδοξο, ωστόσο, είναι πως τα μ. 297 κ.εξ. χαρακτηρίζονται ως coda όχι μόνον στο πλαίσιο του τριμερούς κύκλου αλλά και της τριμερούς μορφής σονάτας, ως τμήμα που έπεται της καταληκτικής περιοχής.

<sup>124</sup> Σχετικά με τις δυνατότητες αντικατάστασης του πυρήνα της επεξεργασίας, βλ. Caplin, ό.π., σ. 155-157. Πρβλ. ακόμα Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 218-219 και ιδίως 220-221.

<sup>125</sup> Βλ. ενδεικτικά Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate: Geschichte – Formen – Ästhetik*, Bärenreiter-Verlag (Bärenreiter Studienbücher Musik, Bd. 5), Kassel 2006, σ. 162-167.



αποκλειστικά ένα μοτίβο κατιούσας βηματικής κίνησης, παρουσιάζονται αρχικά ασταθή από αρμονικής πλευράς, αν και εν τέλει στρέφονται εκ νέου προς την Φα-δίεση-μείζονα.

Τα μ. 433-452 προβαίνουν κατόπιν σε μίαν ανακατασκευή της δεύτερης πλάγιας ιδέας εν είδει coda στο αργό αυτό επεισόδιο: με ισοκράτη επί της τονικής, το πρώτο δίμετρό της απομονώνεται και παρατίθεται σε εναλλασσόμενο τονικό ύψος στα μ. 433-440, ενώ τα μ. 441-452 προβαίνουν σε μια διαδικασία αποσπασματοποίησης, βασιζόμενα αποκλειστικά στο στοιχείο του δεύτερου μέτρου της (βλ. μ. 434) και συνεχίζοντας την προέκταση της τονικότητας αναφοράς του αργού επεισοδίου, το οποίο σε αυτό το σημείο έχει φτάσει στο τέλος του. Συνολικά, μπορούμε να συμπεράνουμε πως η μορφή του αργού επεισοδίου είναι τριμερής, με μετατροπική πρώτη ενότητα (μ. 331-348), εξίσου μετατροπική δεύτερη ενότητα (μ. 349-397) με τονική περιπλάνηση, και τρίτη ενότητα (μ. 398-414), που παραμένει και ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα, προτού προστεθεί ένα συνδυετικό πέρασμα (415-432) προς την coda (μ. 433-452). Από θεματικής πλευράς, οι ενότητες Α και Α' έχουν νέο υλικό, ενώ η μεσαία ενότητα βασίζεται αποκλειστικά στις ιδέες της πλάγιας περιοχής της προηγούμενης έκθεσης και η coda ανακαλεί κυκλικά την πρώτη από αυτές.<sup>126</sup>

Προχωρώντας, η επιστροφή του εναρκτήριου μοτίβου του έργου με κεντρικό φθόγγο το φα-δίεση (ως απόρροια της κυριαρχίας της Φα-δίεση-μείζονος στο προηγούμενο αργό επεισόδιο) στα μ. 453-459 (= μ. 1-7) καθιστά σαφές πως έχουμε να κάνουμε με ένα κομβικό σημείο. Πράγματι, στο μ. 461 (και ενώ η σχέση των μ. 459-460 παραμένει ίδια με εκείνη των μ. 7-8 της εισαγωγής) ξεκινά ένα fugato, το οποίο πληθώρα μελετητών απομονώνει ως το τρίτο, γοργό και ανάλογο ενός scherzo μέρος στο πλαίσιο ενός τετραμερούς κυκλικού έργου.<sup>127</sup> Το θέμα του fugato, που τοποθετείται στην σι-ύφεση-ελάσσονα, συνδυάζει σε διαδοχή το δεύτερο (μ. 461-465) και το τρίτο μοτίβο (μ. 466-469) και εκφέρεται από την χαμηλότερη εκ των τριών φωνών. Η απάντηση, την οποία φέρει η μεσαία φωνή στα μ. 470-478, είναι πραγματική και διαφοροποιείται μόνο στην απόληξή της, που προεκτείνεται κατά ένα μέτρο (479) προκειμένου ακολούθως να ακουστεί εκ νέου το θέμα στα αρχικά τονικά συμφραζόμενα από την υψηλότερη φωνή (βλ. μ. 480-488). Ακολουθεί ένα τετράμετρο (489-492) πέρασμα που αναπτύσσει την απόληξη του θέματος, ενώ τα μ. 493-494 και 495-496 προσφέρουν μία αλυσιδωτή επαναφορά της κεφαλής του θέματος, με τα μ. 497-501 να κάνουν έπειτα μία πιο εκτεταμένη αναφορά στο ίδιο, παραθέτοντας ολόκληρο το πρώτο σκέλος του (πρβλ. μ. 461-465). Η σταθερή παρουσία αποκλειστικά τριών φωνών ανατρέπεται στα μ. 502 κ.εξ., τα οποία επανέρχονται εν μέρει στα καθαρά πιανιστικά συμφραζόμενα του έργου, από πλευράς ύφανσης. Οι κεφαλές του πρώτου αλλά και του δεύτερου σκέλους του θέματος παρατίθενται, αλυσιδοποιούνται και ρευστοποιούνται περαιτέρω από κοινού στα μ. 502-508, ενώ στα μ. 509-512 το εναρκτήριο τετράμετρο του θέματος του fugato παρουσιάζεται σε αναστροφή, με την αλυσιδωτή επανάληψη του εν λόγω τετραμέτρου (στα μ. 513-516) να διευρύνεται τόσο στα μ. 517-518, όσο και με το πέρασμα σε ταυτοφωνία των μ. 519-522. Όσον αφορά δε τα μ. 523-532 που έπονται, τούτα αποτελούν, δίχως αμφιβολία, μια ανακατασκευασμένη και διευρυμένη εκδοχή των μ. 25-31 της εισαγωγής: πιο αναλυτικά, η επανάληψη της κεφαλής του μοτίβου β στα μ. 525-526 και η απομόνωση και ρευστοποίηση της χειρονομίας του δεύτερου μέτρου της στα μ. 527-530 αντικαθιστούν τα μ. 27-29 του ομόλογου τμήματος. Συνεπώς, το

<sup>126</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Hamilton (ό.π., σ. 44) θεωρεί πως το αργό επεισόδιο οργανώνεται βάσει της τριμερούς μορφής της σονάτας, με τις τρεις ενότητες να εκτείνονται στα μ. 331-362, 363-397 και 398-452. Εντός της "έκθεσης", ως πλάγιο θέμα εκλαμβάνεται η αναδρομή στο πρώτο πλάγιο θέμα (μ. 363 κ.εξ.), ενώ το ίδιο στοιχείο "επανεκτίθεται" αργότερα, εντός της τρίτης ενότητας, στα μ. 433 κ.εξ.

<sup>127</sup> Βλ. Schmidt-Beste, ό.π.

συνολικό αυτό τμήμα (*fugato*) αναλαμβάνει τη λειτουργία του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση, αφομοιώνοντας μάλιστα και μέρος της εισαγωγής.<sup>128</sup>

Όπως αναμενόταν, λοιπόν, το ανωτέρω τμήμα οδηγεί στο κύριο θέμα, το πρώτο σκέλος του οποίου επανεκτίθεται ως είχε, στα μ. 533-545 (= μ. 32-44). Το ίδιο ισχύει μόνο μερικώς για το δεύτερο σκέλος του, με τα μ. 546-555a να παραμένουν πάντως ομόλογα των μ. 45-54. Αντίθετα, η μετάβαση ανακατασκευάζεται με την άμεση επιστροφή της επικεφαλής ιδέας του μέρους, αρχικά στη Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 555-560) και κατόπιν στη μι-ελάσσονα (μ. 561-568), με την επανάληψή της να διευρύνεται ένεκα της δίμετρης προετοιμασίας της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος. Η δεσπόζουσα αυτή προεκτείνεται, κατ' αρχάς, στα μ. 569-581, όπου ο συνδυασμός του δεύτερου με το πρώτο μοτίβο έχει ως αποτέλεσμα τον σχηματισμό του τετραμέτρου 569-572, το οποίο επαναλαμβάνεται αρμονικά διαφοροποιημένο (αλλά πάντα στο πλαίσιο της ενεργούς δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας) στα μ. 573-576 καθώς και στο πεντάμετρο μ. 577-581, όπου το μοτίβο α επεκτείνεται κατά ένα επιπρόσθετο μέτρο. Την δεδομένη αρμονική προέκταση συνεχίζουν κατόπιν τα μ. 582-599, τα οποία αξιοποιούν, σε ρυθμική παραλλαγή, την κεφαλή του δεύτερου μοτίβου, πρώτα προβαίνοντας σε συνεχή επανάληψή της (μ. 582-589) και εν συνεχεία ρευστοποιώντας τη στα δεξιοτεχνικής υφής μ. 590-594, πριν από την τριπλή παράθεση της κεφαλής του μοτίβου α στα μ. 595-599.

Η μετάβαση έχει πλέον ολοκληρωθεί και είναι καιρός πλέον να επανεκτεθεί η πλάγια περιοχή. Αυτό συμβαίνει στα μ. 600 κ.εξ., ξεκινώντας, όπως είναι φυσικό, από την πρώτη πλάγια ιδέα, που επιστρέφει στην ολότητά της στα μ. 600-615 (πρβλ. μ. 105-119), στην τονικότητα της ομώνυμης Σι-μείζονος. Το αυτό ισχύει και για τη δεύτερη ιδέα, η οποία, λόγω της πλήρους απαλοιφής του δεύτερου τμήματος (δια της μικρής αρμονικής αναμόρφωσης των μ. 613-615 σε σχέση με τα ανάλογά τους μ. 118-119), επανεκτίθεται μέχρι ένα σημείο, αμέσως μετά την πρώτη, στα μ. 616-645 (= μ. 153-182) και 646-649, τα οποία αποτελούν ανακατασκευή των μ. 183-190. Στη συνέχεια, τα τελευταία μέτρα της πλάγιας περιοχής καθώς και μεγάλο τμήμα της καταληκτικής περιοχής παραλείπονται (βλ. μ. 191-204 και 205-254), ωστόσο τουλάχιστον τα καταληκτικά μ. 255-276 επανέρχονται απaráλλακτα, από δομική έποψη, στα μ. 650-671, με τους ίδιους αρμονικούς όρους αλλά στο περιβάλλον της Σι-μείζονος, η δεσπόζουσα της οποίας διατηρείται μέχρι τέλους και μάλιστα προεκτείνεται στο μ. 672. Στα μ. 673-681, ακολούθως, το εναρκτήριο μοτίβο επανέρχεται σε γοργή χρονική αγωγή και ρευστοποιείται (πρβλ. μ. 277-286a), οδηγώντας στα μ. 682-699, όπου το μοτίβο β επανέρχεται (πρβλ. μ. 286-296), παραπέμποντας όμως στην ρυθμικά παρηλλαγμένη εκδοχή του που ακούστηκε στα μ. 582 κ.εξ. και αξιοποιούμενο για τον σχηματισμό μίας οκτάμετρης δομικής μονάδας στην Σι-μείζονα (μ. 682-689), η οποία επαναλαμβάνεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της κι ύστερα ρευστοποιείται, στα μ. 690-699.

Η *coda* του έργου ξεκινά στα μ. 700-711, όπου η πρώτη πλάγια ιδέα επιστρέφει εκ νέου στην Σι-μείζονα, παρουσιάζοντας όμως διαφορετική εξέλιξη μετά το πρώτο τετράμετρο, με την χρωματική συγχորδιακή ακολουθία να καταλήγει σε στάση επί της δεσπόζουσας. Έχοντας λοιπόν ανακαλέσει κυκλικά ένα ακόμη στοιχείο από το τμήμα που

<sup>128</sup> Σύμφωνα με την ανάλυση του Newman (ό.π., σ. 375), τα μ. 331-523 λειτουργούν συλλήβδην ως ενότητα επεξεργασίας της τριμερούς μορφής σονάτας, ενώ δευτερογενώς λαμβάνουν τη θέση του δεύτερου και του τρίτου μέρους στον ευρύτερο τετραμερή κύκλο. Ο Keym (ό.π., σ. 45), παρομοίως, οριοθετεί το δεύτερο μέρος στα μ. 331-459 και το τρίτο στα μ. 460-522, εκπροσωπώντας έτσι μία άποψη πολύ κοντινή στην δική μας. Όπως αναφέρει ο Hamilton (ό.π., σ. 32), από την άλλη πλευρά, ο Longyear θεωρεί το *fugato* ως σημείο εκκίνησης της επανέκθεσης της τριμερούς μορφής της σονάτας αλλά και του τρίτου μέρους ενός ευρύτερου *τριμερούς* κυκλικού έργου.

προετοίμαζε το αργό επεισόδιο (πρβλ. μ. 297 κ.εξ.), η coda επαναφέρει στην συνέχεια σε πλήρη μορφή και σε μεταφορά στην ομώνυμη Σι-μείζονα το νέο θέμα του αργού επεισοδίου, στα μ. 712-728. Συγκεκριμένα, πρόκειται για την διευρυμένη και μη μετατροπική εκδοχή του, που είχε ακουστεί στα μ. 398-414, καίτοι η ύφανση είναι αρχικά εκείνη της πρώτης του εμφάνισης (πρβλ. μ. 335 κ.εξ.). Ακολούθως, η τονική, στην οποία καταλήγει πτωτικά το προηγούμενο τμήμα, προεκτείνεται στα μ. 729-736 κατά το πρότυπο των μ. 319-330, ήτοι με τη συνεχή παρουσία του μοτίβου γ, αλλά εν προκειμένω δίχως οιαδήποτε αναφορά στο μοτίβο β! Τούτο όμως εμφανίζεται στη συνέχεια, στα μ. 737-743, όπου η δεσπόζουσα προεκτείνεται υπό τη διαρκή ταυτόχρονη παρουσία του ισοκράτη επί της τονικής. Έπειτα λοιπόν από την κατάληξη στην τονική της Σι-μείζονος και τη νέα προέκταση της τελευταίας στα μ. 744-748a, η χαρακτηριστική εναρκτήρια χειρονομία προαναγγέλλει, στα μ. 748-749, το μοτίβο α, το οποίο ηχεί για ύστατη φορά στα μ. 750-754 και ακολουθείται από την τελική προέκταση της τονικής, η οποία στην προκειμένη περίπτωση εισάγεται μέσω μιας χρωματικής συγχωρδιακής ακολουθίας (μ. 755-760). Ας σημειωθεί λοιπόν συμπερασματικά πως η coda συνεχίζει εν πολλοίς την θεματική ανακύκλωση μετά το πέρας της επανεκθέσεως στην βάση όσων “γεγονότων” ακολούθησαν μετά την έκθεση, ήτοι με αναφορές στο τμήμα προετοιμασίας του κεντρικού αργού επεισοδίου καθώς και στο νέο θέμα του ίδιου του επεισοδίου αυτού.<sup>129</sup>

Το εναρκτήριο μέρος της Σονάτας για πιάνο του Volkmann είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα. Το κύριο θέμα καταλαμβάνει τα μ. 1-10, αποτελούμενο από δύο παρόμοιες φράσεις, η πρώτη εκ των οποίων (μ. 1-4) εκθέτει το βασικό υλικό και καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ενώ η δεύτερη (μ. 5-10) προσεγγίζει μεν προσωρινά την σχετική μείζονα, καταλήγοντας ωστόσο τελικά και πάλι στην ντο-ελάσσονα με μισή πτώση. Η μετάβαση, στα μ. 11-27, εκμεταλλεύεται, αρχικά, το κύριο θεματικό υλικό, με την πρώτη της φράση να τροποποιείται στην κατάληξή της για να οδηγήσει σε τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας (μ. 11-14a) και ύστερα να υφίσταται επανάληψη εν είδει αλυσιδοποίησης στην φα-ελάσσονα (μ. 14-17a). Καίτοι στο μ. 17 φαίνεται να ξεκινά και δεύτερη επανάληψη, τούτη διακόπτεται γρήγορα από την επικράτηση ενός παρεστιγμένου μοτιβικού στοιχείου, που αντλείται από το μ. 13 και ομογενοποιεί σε μεγάλο βαθμό τα μ. 18-27. Εντός αυτών, και με αφετηρία την ντο-ελάσσονα, η δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος προσεγγίζεται μέσω της δικής της δεσπόζουσας (βλ. μ. 21-23), διαδικασία που ολοκληρώνεται με την τελική κατίσχυση και προέκταση της συγχωρδίας της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 24-27.

Το πλάγιο θέμα, που ακολουθεί αμέσως, δεν εισάγει νέο υλικό, αλλά απεναντίας βασίζεται απολύτως σε αυτό της κύριας περιοχής.<sup>130</sup> Έπειτα από την εναλλαγή τονικής – δεσπόζουσας στα παρόμοια μ. 28-29 και 30-31, το επόμενο τετράμετρο προσφέρει και μία μικρή μελωδική ανάπτυξη του διαθέσιμου υλικού (μ. 32-35), σταματώντας στην συγχωρδία της δεσπόζουσας. Αντί για την Μι-ύφεση-μείζονα όμως, στο μ. 36 εμφανίζεται η ομώνυμη ελάσσονα, με το ίδιο μέτρο να αποτελεί επιπλέον την έναρξη του δεύτερου τμήματος της

<sup>129</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο μεν Keym (ό.π., σ. 45) τοποθετεί την έναρξη της coda στο μ. 729, ο δε Newman (ό.π., σ. 375) θεωρεί πως η coda έχει ξεκινήσει αρκετά νωρίτερα, στο μ. 682 (κατά προσέγγιση).

<sup>130</sup> Σχετικά με το φαινόμενο της “μονοθεματικότητας” στην έκθεση μίας μορφής σονάτας, βλ. την αναφορά των Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 135-136. Πρβλ. ακόμα τις παρατηρήσεις του László Somfai, αναφορικά με την χρήση αυτής της πρακτικής στις σονάτες για πιάνο του Haydn (για τον οποίο, εξάλλου, αυτή η τεχνική θεωρείται τυπική): *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres, and Styles*, University of Chicago Press, Chicago – London 1995, σ. 235.

πλάγιας περιοχής, το οποίο εκτείνεται στα μ. 36-52a. Στα μ. 36-41, το επικεφαλής δίμετρο της υπό εξέταση περιοχής, αφού απομονωθεί και εμπλουτιστεί με μια αντιστικτική αναδρομή στο – κοινό σε κύριο και πλάγιο θέμα – εναρκτήριο μοτίβο, επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο δις, περνώντας συνολικά από τους αρμονικούς σταθμούς της μι-ύφεση-ελάσσονος, της Σι-μείζονος και της μι-ελάσσονος. Η οργάνωση σε δίμετρα συνεχίζεται και στα κινούμενα στην φα-ελάσσονα μ. 42-47, που απομονώνουν και αναπτύσσουν το μοτίβο του μ. 29b, αναφερόμενα παράλληλα στον συγκοπικό ρυθμό του εναρκτήριου μοτίβου. Το ίδιο ισχύει και για το τετράμετρο 48-52a, που ολοκληρώνει το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής, στηριζόμενο αρμονικά στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία μεταμορφώνεται σε αυτήν της δευτερεύουσας τονικότητας μόλις στο ακροτελεύτιο όγδοο του μ. 51. Στη συνέχεια, και πλέον στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (μ. 52-69a), η επικεφαλής πλάγια θεματική ιδέα λαμβάνει μια διαφορετική μορφοποίηση, πρώτα στα μ. 52-56a, που δεν απομακρύνονται από την τονική, κι έπειτα στα παρεμφερή μ. 56-60a, που προχωρούν σε τονικοποίηση της επιτονικής, ήτοι της φα-ελάσσονος. Ακολούθως, στην έναρξη της συνέχισης της προτασιακής αυτής δομής στα μ. 60-62, περνάμε από την φα-ελάσσονα στη Ρε-ύφεση- και κατόπιν στην Σολ-ύφεση-μείζονα, ενώ η μετατροπική πορεία διακόπτεται στο παρεμφερές μ. 63, που οδηγεί μέσω των μ. 64-69a στην επανεδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητας και στην τελική της επικύρωση με τέλεια πτώση. Η πλήρης επικράτηση της Μι-ύφεση-μείζονος επιβεβαιώνεται και από την σύντομη κατακλείδα, η οποία προβαίνει σε δύο ακόμη καταλήξεις στην τονική, στο πλαίσιο των μ. 69-71a αλλά και μιας διευρυμένης εκδοχής τους στα μ. 71-74.

Περνώντας στη δεύτερη ενότητα, τα μ. 75-83 ξεκινούν από την μι-ύφεση-ελάσσονα, ήτοι την ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητας, και έχουν εισαγωγικό χαρακτήρα. Την θεματική βάση αποτελεί, για ακόμη μία φορά, το εναρκτήριο μοτίβο, το οποίο εκφέρουν εναλλάξ η χαμηλότερη και η υψηλότερη φωνή. Στα μ. 77-78 περνάμε στην Σι-μείζονα, με την αρμονική σχέση που δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο να παραπέμπει στα μ. 36-39 της πλάγιας περιοχής. Στα μ. 80-84, που ρευστοποιούν το χαρακτηριστικό μοτίβο, πραγματοποιείται στροφή προς την Φα-δίεση-μείζονα μέσω της διπλής δεσπόζουσας και της δεσπόζουσάς της. Η προαναφερόμενη τονικότητα αποτελεί την πρώτη σταθερή τονική περιοχή εντός της επεξεργασίας, καλούμενη μάλιστα να στηρίξει την επανεμφάνιση του πλαγίου θέματος στα μ. 84 κ.εξ.: συγκεκριμένα, τα μ. 84-87 αντιστοιχούν στα μ. 28-31, ενώ τα μ. 88-91, που είναι ομόλογα των μ. 32-35, αναπτύσσονται με αποσπασματοποίηση στα μ. 92-94, που εν τέλει προσεγγίζουν την σι-ελάσσονα. Στα μ. 95 κ.εξ. το επικεφαλής μοτίβο παρατίθεται πλέον στον ελάσσονα τρόπο, γεγονός που μας οδηγεί στη σύνδεση της παρούσας εμφάνισής του όχι με το πλάγιο αλλά με το κύριο θέμα. Το δίμετρο 95-96 αλυσιδοποιείται στα μ. 97-98, ενώ το ίδιο συμβαίνει και αναφορικά με το τετράμετρο 99-102 στα μ. 103-106, με τις εν λόγω δομικές μονάδες να μας μεταφέρουν τελικά στη φα-ελάσσονα. Από αυτήν ξεκινούν τα μ. 107-115, που αντιπροσωπεύουν μία κορύφωση και αποσυνθέτουν το βασικό μοτίβο, καθιστώντας το δύσκολα αναγνωρίσιμο. Έτσι, το τελευταίο τμήμα της δεύτερης ενότητας, στα μ. 116-121, δεν έχει σαφή θεματική αναφορά και κινείται με παρόμοιες δίμετρες δομικές μονάδες, που στρέφονται προς την διπλή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς.

Με δεδομένη την απουσία μιας τυπικότερης αρμονικής σύνδεσης, το πέρασμα στην επανέκθεση πραγματοποιείται με έξυπνο αλλά και όμορφο τρόπο: τα μ. 122-124 (= μ. 1-3) του κυρίου θέματος λαμβάνουν, μέσω της παρουσίας του ισοκράτη στη δεσπόζουσα, την αρμονική ποιότητα της δεύτερης αναστροφής της τονικής, που οδηγεί στη δεσπόζουσα (μ. 125), ως λύση της διπλής δεσπόζουσας από το τέλος της επεξεργασίας. Επιπλέον, η απαλοιφή της δεύτερης φράσης του κυρίου θέματος διευκολύνει εδώ την αμεσότερη

σύνδεσή του με το μεταβατικό τμήμα, που ξεκινά με τα αλυσιδωτά μ. 126-127 και 128-129, τα οποία εκκινούν από την τονική και φαίνεται να οδηγούν εκ νέου σε αυτήν. Ωστόσο, αυτή η προσδοκία ανατρέπεται από την ξαφνική εμφάνιση της VI (ήτοι της Λα-ύφεση-μείζονος) στο μ. 130. Τα μ. 130-134a μας μεταφέρουν στην υποδεσπόζουσα, ενώ δεν θα μπορούσε να λείπει και το παρεστιγμένο μοτίβο, που βάζει την σφραγίδα του στα μ. 134-137. Σε αυτά, πραγματοποιείται μία νέα προσέγγιση της φα-ελάσσονος μέσω της δεσπόζουσάς της, ενώ στα δεξιοτεχνικής φύσης μ. 138-142, και έπειτα από μία σύντομη παραμονή στη φα-ελάσσονα, λαμβάνει χώρα νέα στροφή προς τη ντο-ελάσσονα, η δεσπόζουσα της οποίας προετοιμάζεται μέσω της δικής της δεσπόζουσας και προεκτείνεται στα μ. 143-146.

Το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, που ξεκινά στη Ντο-μείζονα, επανεκτίθεται με αποκλειστικά επιφανειακές αλλαγές στα μ. 147-154. Το δεύτερο τμήμα, αντιθέτως, δεν αρκείται μόνο στην πλήρη επαναφορά του υλικού του στα μ. 156-168 (με μετατροπή του τελικού τετραμέτρου σε δίμετρο), αλλά εξελίσσεται και σε ένα γιγαντιαίων – για τα δεδομένα του μέρους – συνδετικό πέρασμα προς την coda, με έκταση που φτάνει έως και το μ. 205, γεγονός που σημαίνει παράλληλα την απαλοιφή του τρίτου τμήματος της πλάγιας περιοχής. Πιο αναλυτικά, τα μ. 169-176 εμπεριέχουν παρόμοιες θεματικές αναφορές με εκείνα που προηγήθηκαν και βασίζονται αποκλειστικά στην υποδεσπόζουσα. Η συνεχής ροή οκτάβων, που συνιστά μόνιμο χαρακτηριστικό ήδη από το μ. 169, υποκινεί την υψηλών δεξιοτεχνικών απαιτήσεων ύφανση των μ. 177 κ.εξ., με την φα-ελάσσονα να παραμένει ως σημείο αρμονικής αναφοράς, καθαρότερα δε από ποτέ στα μ. 190-195, ενώ στα μ. 196-205 τη σκυτάλη παίρνει ένας ισοκράτης επί του φα-δίεση, υποστηρίζοντας μία συγχορδία διπλής δεσπόζουσας που επιδιώκει να οδηγήσει στη δεσπόζουσα. Έτσι, στο πλαίσιο της μικρών διαστάσεων coda (μ. 206-214), το κύριο θεματικό υλικό παρατίθεται ξεκινώντας με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (όπως και κατά την έναρξη της επανέκθεσης), παραπέμποντας αδιαμφισβήτητα, από δομική έποψη, στην πρώτη φράση της κύριας περιοχής, τόσο στα μ. 206-210a, όσο και στα παρεμφερή αλλά ελαφρώς παρηλλαγμένα στην κατάληξή τους μ. 210-214, που οδηγούνται, όπως βέβαια και η προηγούμενη δομική μονάδα, σε τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Volkmann, το οποίο είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα, το βασικό θεματικό υλικό του κυρίου θέματος παρουσιάζεται στα μ. 1-4, τα οποία ολοκληρώνονται με μία κατάληξη στη συγχορδία της δεσπόζουσας, ενώ τα μ. 5-8 μπορούν να ιδωθούν σαν παράλλαγμα του προηγούμενου τετραμέτρου. Έπονται τα αλυσιδωτά μ. 9-10 / 11-12, ενώ τα παρεμφερή μ. 13-14 / 15-16 οδηγούν εκ νέου στη δεσπόζουσα, η οποία τώρα εμφανίζεται υπό τη μορφή της vii<sup>7</sup> και προεκτείνεται στα μ. 17-21a, με ένα δεξιοτεχνικό “ξεδίπλωμα” του εν λόγω συγχορδιακού σχηματισμού. Συμπερασματικά λοιπόν, φαίνεται πως έχουμε να κάνουμε με μία προτασιακή δομή, το σκέλος της παρουσίασης της οποίας αντιστοιχεί στα μ. 1-8 και αυτό της συνέχισης στα μ. 9-21a. Στο ιδιαίτερα λιτό μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί, τα μ. 21b-24 φέρνουν απευθείας στο προσκήνιο την δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος, η οποία κατόπιν προεκτείνεται, κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 19-21a, στα ομοειδή δίμετρα 25-26 / 27-28 αλλά και στο τετράμετρο 29-32.

Περνώντας έπειτα στην πλάγια περιοχή, που λαμβάνει ως αφητηρία της τη Μι-ύφεση-μείζονα, διαπιστώνουμε πως το εναρκτήριο μ. 33 έχει περισσότερο εισαγωγικό ρόλο, υποστηρίζοντας την εκκίνηση του βασικού θεματικού μορφώματος από την άρση του μέτρου. Έτσι, το μόρφωμα αυτό εκτίθεται στα μ. 34-37 και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 38-41, οδηγώντας εν προκειμένω σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος (πρόκειται για την ελάσσονα δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας).

Είναι σημαντικό να τονιστεί σε αυτό το σημείο πως το πρώτο ήμισυ της συνοδευτικής γραμμής της βασικής δομικής μονάδας προέρχεται άμεσα από το θεμελιώδες μοτίβο της κύριας περιοχής. Στο πλαίσιο μίας διαδικασίας αποσπασματοποίησης, η προηγηθείσα κατάληξη επαναλαμβάνεται στα μ. 42-43 και 44-45a, με τα μ. 45-46 να συνιστούν ένα γέμισμα τομής. Έπεται ένα δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής (στα μ. 47 κ.εξ.), το οποίο κινείται εξ αρχής στη σολ-ελάσσονα, αναδεικνύοντάς τη μάλιστα σε καταληκτική τονικότητα της έκθεσης. Πιο αναλυτικά, τα μ. 47-50 εμπνέονται άμεσα από το κύριο θεματικό υλικό και ολοκληρώνονται με ατελή πτώση στη σολ-ελάσσονα, ενώ επαναλαμβάνονται αμέσως στα μ. 51-54a, με τα μ. 54-57 να προβαίνουν σε επιπρόσθετες πτωτικές επικυρώσεις. Συμπερασματικά, η παρούσα πλάγια περιοχή οργανώνεται ως ένα trimodular block, με το πρώτο σκέλος της να αποτελεί έναν συμφυρμό των δύο πρώτων λειτουργιών μιας τέτοιας δομής, ενσωματώνοντας συνεπώς και την ενδιάμεση (μετατροπική) μεταβατική λειτουργία, ενώ το δεύτερο σκέλος της αφιερώνεται στην τρίτη και τελευταία λειτουργία. Παράλληλα, έχουμε να κάνουμε με μία έκθεση τριών τονικότητων<sup>131</sup> (i – III – v).

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά αξιοποιώντας το πρώτο ήμισυ του εναρκτήριου μορφώματος της πλάγιας περιοχής, το οποίο παραλλάσσεται και μεταφέρεται στη Μι-μείζονα (μ. 58-59 / 60-61· πρβλ. μ. 33-34, όμως το πρώτο μέτρο εντάσσεται εν προκειμένω εξ ολοκλήρου στην άρθρωση της μελωδικής γραμμής, μέσω της προσθήκης ενός φθόγγου στην θέση του). Η επέκταση της Μι-μείζονος συνεχίζεται και στο πέρασμα των μ. 62-63, με το συνολικό αυτό εξάμετρο να αλυσιδοποιείται κατόπιν στη Ρε-ύφεση-μείζονα στα μ. 64-71, προεκτεινόμενο προσέτι κατά δύο μέτρα. Τα μ. 72-77 βασίζονται και πάλι στο δίμετρο 58-59, το οποίο αποσπασματοποιείται στα μ. 78-80a, ενώ στην υψηλότερη φωνή παραμένει ακλόνητη μία συνοδευτική γραμμή που παραπέμπει στο κύριο θεματικό υλικό. Τα παρεμφερή μ. 80b-82a / 82b-84a εδραιώνουν εν συνεχεία τη Σι-ύφεση-μείζονα και αποσπασματοποιούνται στα μ. 84b-88a, φθάνοντας στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η τελευταία γίνεται αντικείμενο επέκτασης στα παρεμφερή μ. 88-92a / 92-96a, που αναστρέφουν το εναρκτήριο μοτίβο της πλάγιας περιοχής, ενώ στα μ. 96-98a εδραιώνεται περαιτέρω με μία μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα. Η τελευταία δομική μονάδα αλυσιδοποιείται έπειτα παρηλλαγμένη στα μ. 98-100a / 100-102a και αποσπασματοποιείται στα μ. 102-105, ενώ η επιστροφή της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος ακολουθείται από νέα μακρά προέκτασή της στα μ. 106-108a / 108-110a καθώς και στα μ. 110-121. Συνεπώς, η μοτιβική ομοιογένεια και η σχεδόν αδιάκοπη διαδικασία επέκτασης της συγχορδίας της Σολ-μείζονος σε όλη την έκταση του χωρίου των μ. 96-121 μας επιτρέπει να το απομονώσουμε ως διακριτό τμήμα συνδετικής λειτουργίας.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα και η μετάβαση συνδυάζονται σε ένα συμπαγές, ενιαίο τμήμα. Παρ' όλο που τα μ. 122-125 επαναφέρουν τα μ. 1-4, τα παρεμφερή μ. 126-127 / 128-129 και μ. 130-131 / 132-133 αναπτύσσουν το προηγούμενο υλικό ακολουθώντας μία ανοδική κίνηση από το ντο μέχρι και το λα, ενώ τα παρόμοια μ. 134-137 προσεγγίζουν με μία χρωματική κάθοδο το μι-ύφεση, το οποίο αναδεικνύεται σε θεμέλιο της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος στο ακόλουθο πέρασμα των μ. 138-141, που ανάγεται άμεσα στα μ. 29-32. Η πλάγια περιοχή ξεκινά, συνεπώς, από την τονικότητα της VI, με την τροποποίηση αυτή να επιτρέπει την αβίαστη ολοκλήρωση της επανέκθεσης στην τονικότητα αναφοράς, αφού η τονική διαδοχή από την Μι-ύφεση-μείζονα προς την σολ-ελάσσονα που διαπιστώθηκε στην έκθεση μεταφέρεται εδώ, κατ' αναλογία, από την Λα-ύφεση-μείζονα προς την ντο-ελάσσονα. Έτσι, λοιπόν, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται χωρίς

<sup>131</sup> Σχετικά με αυτό το φαινόμενο, βλ. ενδεικτικά Carlin, ό.π., σ. 119-121.

άλλες διαφοροποιήσεις, στα μ. 142-166, με την καταληκτική προέκταση της τονικής να συνεχίζεται επιπλέον και στα μ. 167-169.

Έπεται η coda, η οποία εισάγει μία νέα θεματική ιδέα, υπό την συνοδεία, εντούτοις, του θεμελιώδους μοτίβου του κυρίου θέματος: τα παρεμφερή τετράμετρα 170-173 / 174-177 / 178-181 και η ημιτελής δομική μονάδα των μ. 182-184α ξεκινούν από τη λα-ύφεση-ελάσσονα και φτάνουν μέχρι τη Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ ακολουθούν τα αλυσιδωτά δίμετρα 184b-186a / 186b-188a / 188b-190a και η ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 190-191, με το συνολικό αυτό πέρασμα να επαναπροσεγγίζει τη ντο-ελάσσονα. Ύστερα, η αρμονική ακολουθία των μ. 192-199 οδηγεί σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα, το οποίο επεκτείνεται στα μ. 200-205α, πριν από την έλευση της συγχορδίας της δεσπόζουσας στο μ. 205 και την δημιουργία μίας τομής. Το μέρος (και, συνακόλουθα, το έργο) αποπερατώνεται έπειτα με αλληπάλληλες καταλήξεις στην τονική στα ομοειδή μ. 206-210a / 210-214a αλλά και κατά την ακόλουθη ρευστοποίηση του υφιστάμενου υλικού στα μ. 214-216a / 216-218a, που οδηγεί στην πτωτική επικύρωση της ντο-ελάσσονος, με μικρή περαιτέρω προέκταση στα μ. 218-220.

Στο πρώτο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινστέιν, το κύριο θέμα δομείται ως μία ενιαία φράση μεγάλης έκτασης, στα μ. 1-40. Στα μ. 1-8, το βασικό θεματικό υλικό παρουσιάζεται σε μία διαδοχή διμέτρων με επίκεντρο την τονικότητα αναφοράς, Φα-μείζονα. Μία νέα, αντιθετική ιδέα με δύο δίμετρα σκέλη εκτίθεται στα παρόμοια τετράμετρα 9-12 και 13-16, εκ των οποίων το πρώτο παραμένει στην τονική και το δεύτερο στρέφεται προς την λα-ελάσσονα. Το υλικό τους αναπτύσσεται πληρέστερα στο οκτάμετρο 17-24, που δεν απομακρύνεται από τη λα-ελάσσονα και αφιερώνει τα δύο ημίσεά του σε κάθε ένα από τα προαναφερόμενα δίμετρα σκέλη. Μία καθοδική χρωματική πορεία στο μπάσσο συμβάλλει κατόπιν στην επαναφορά της επικεφαλής ιδέας, στα μ. 26 κ.εξ., στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Ο διαρκής ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος (με εξαίρεση την προσωρινή παρεμβολή του λα-ύφεση στο μ. 29) φανερώνει την πτωτική λειτουργία του υπό εξέταση χωρίου, με μία ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας να έρχεται πράγματι εις πέρας στο μ. 32. Στη συνέχεια, η συγχορδία της Ντο-μείζονος μεταμορφώνεται σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και προεκτείνεται στα μ. 33-40. Σε αυτό το σημείο, με δεδομένη την αναδρομική επανερμηνεία της προηγηθείσας κατάληξης ως μίας μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα, θα ήταν λογική η προσδοκία μίας δεύτερης φράσης που θα αναλάμβανε να οδηγήσει σε κατάληξη στην τονική της Φα-μείζονος, ξεκινώντας πιθανότατα εκ νέου από αυτήν. Τέτοια εντύπωση δίνουν αρχικά τα μ. 41 κ.εξ., όμως γρήγορα αντιλαμβανόμαστε πως, στην πραγματικότητα, έχουμε να κάνουμε με ένα μεταβατικό τμήμα. Η αντιστοιχία με την κύρια περιοχή διατηρείται στα μ. 41-56 (πρβλ. μ. 1-16), με τη σημαντικότερη διαφοροποίηση από δομικής πλευράς να αφορά στην πλήρη επικράτηση του πρώτου σκέλους της δεύτερης θεματικής ιδέας σε βάρος του δεύτερου στο μετέπειτα οκτάμετρο 57-64. Από αρμονική έποψη, αντιθέτως, εκπλήσσει η αδιάλειπτη παραμονή στην τονικότητα της Φα-μείζονος, σε αντίθεση με την τονικοποίηση της λα-ελάσσονος που παρατηρήσαμε στην κύρια περιοχή. Ακολούθως, η πορεία της μετάβασης αποδεσμεύεται εν πολλοίς από την εξέλιξη του κύριου θεματικού υλικού με αφορμή την ξαφνική εμφάνιση της Ρε-ύφεση-μείζονος (VI της ομώνυμης ελάσσονος), η οποία εγκαθιδρύεται στα παρόμοια μ. 65-72 και 73-80 (που εμπεριέχουν σαφείς αναφορές στο υλικό των μ. 21-24 και 33-36).

Η πλάγια περιοχή ξεκινά στην Ρε-ύφεση-μείζονα, αλλά δεν μένει μέχρι τέλος σε αυτήν: με τη μεσολάβηση ενός εμβόλιμου μεταβατικού περάσματος (μ. 105-120) μεταφερόμαστε στην Λα-ύφεση-μείζονα, σε ένα τρίτο τμήμα: συνεπώς, η διάρθρωση της

πλάγιας περιοχής περιλαμβάνει τρία τμήματα και δύο τονικές περιοχές, ενώ η έκθεση εκτυλίσσεται σε τρεις τονικότητες. Στο πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 81-104), τα παρόμοια τετράμετρα 81-85a και 85-89a εκθέτουν μία νέα ιδέα, δίχως να απομακρύνονται από το αρμονικό περιβάλλον της Ρε-ύφεση-μείζονος. Ένα δεύτερο ζευγάρι παρεμφερών τετραμέτρων (μ. 89-93a και 93-97a), από την άλλη πλευρά, που χαρακτηρίζεται από τη χρήση του ίδιου υλικού, προβαίνει σε τονικοποίηση της σχετικής της, σι-ύφεση-ελάσσονος. Σειρά έχουν κατόπιν δύο αλυσιδωτά δίμετρα, που αναστρέφουν το μοτίβο και μας μεταφέρουν προσωρινά στη φα-ελάσσονα και στη Λα-ύφεση-μείζονα (βλ. μ. 97-98 και 99-100), ενώ η τρίτη επιχειρούμενη επανάληψη αναβάλλεται λόγω της εδραίωσης της ντο-ελάσσονος (μ. 101-104). Το μεταβατικό πέρασμα βασίζεται αποκλειστικά στο εναρκτήριο θεματικό υλικό της κύριας περιοχής, εξαιρουμένης μίας υπαινικτικής αναφοράς στο πρώτο πλάγιο μοτίβο (βλ. μ. 117), ενώ από αρμονικής πλευράς αναλαμβάνει την προετοιμασία της επικείμενης επικράτησης της Λα-ύφεση-μείζονος, καθ' ότι επαναλαμβάνει επίμονα την διαδοχή ii – V σε αυτήν. Από δομική δε έποψη, το υλικό του διμέτρου 5-6 αξιοποιείται για τον σχηματισμό ενός τετραμέτρου (μ. 105-108) που ακολούθως επαναλαμβάνεται (μ. 109-112) και αποσπασματοποιείται (μ. 113-120). Η δεύτερη πλάγια ιδέα παρουσιάζεται στη Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 121-128, αποτελούμενη από δύο αντιθετικά στοιχεία (βλ. μ. 121-124 και 125-128). Η επανάληψη του ανωτέρω οκταμέτρου στα μ. 129-136 συνοδεύεται από την τονικοποίηση της φα-ελάσσονος, ενώ ένα δεύτερο παράλλαγμα του ίδιου (μ. 137-144) τοποθετείται εξαρχής στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Η τέταρτη εμφάνιση του οκταμέτρου διαφοροποιείται και πάλι αρμονικά, ξεκινώντας από την Ρε-ύφεση-μείζονα και προσεγγίζοντας την σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 145-152). Η ρυθμική διαφοροποίηση στην οποία προβαίνει αναφορικά με το δεύτερο μοτιβικό του στοιχείο (πρβλ. μ. 149-152 και 125-128) εμφιλοχωρεί και σε ένα διακριτό επόμενο τμήμα, στα μ. 153-168. Τούτο μας μεταφέρει απευθείας στην Ντο-μείζονα, στην οποία παραμένει το πρώτο του οκτάμετρο, ενώ το παρόμοιο δεύτερο επαναπροσεγγίζει σταδιακά την Λα-ύφεση-μείζονα. Το αρχικό μόρφωμα της δεύτερης πλάγιας θεματικής ιδέας επανακάμπτει τελικά στα μ. 169-176, παραπέμποντας περισσότερο στα μ. 121-128, ενώ μια απόπειρα επανάληψής του, που διευρύνεται κατά ένα μέτρο στα μ. 177-185a, φέρνει την καταληκτική επικυρωτική πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα, η οποία ολοκληρώνει την πλάγια περιοχή αλλά και την πρώτη ενότητα γενικότερα. Γίνεται επομένως φανερό, από τις μέχρι τούδε παρατηρήσεις, πως το τρίτο τμήμα της ευρύτερης πλάγιας περιοχής διαρθρώνεται τριμερώς, στα μ. 121-152, 153-168 και 169-185a.

Ό,τι φαίνεται αρχικά να αποτελεί μια κατακλείδα, στα μ. 185-192, που επαναφέρουν το επικεφαλής θεματικό υλικό στη Λα-ύφεση-μείζονα, επανερμηνεύεται γρήγορα ως συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία, αφού το προαναφερόμενο οκτάμετρο επαναλαμβάνεται στη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος στα μ. 193-200. Στα μ. 201-216, αμφότερες οι βασικές ιδέες της κύριας περιοχής επιστρέφουν, εν προκειμένω στην σι-ύφεση-ελάσσονα· ενώ όμως τα μ. 201-208 ταυτίζονται με το οκτάμετρο 1-8, τα μ. 209-216 παραπέμπουν περισσότερο στα μ. 17-24 παρά στα μ. 9-16. Περαιτέρω, μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου μοτιβικού σκέλους της αντιθετικής ιδέας (βλ. μ. 209-212 και 215-216 αντίστοιχα) παρεμβάλλεται μία έμμεση αναφορά στην εναρκτήρια ιδέα (βλ. μ. 213-214). Το υπό εξέταση δεκαεξάμετρο πρότυπο αλυσιδοποιείται, εν συνεχεία, στη φα-ελάσσονα, στα μ. 217-232, ενώ μία σειρά παρόμοιων τετραμέτρων αξιοποιεί, στα μ. 233-248, την κεφαλή του κυρίου θέματος, με τη μονοφωνική γραμμή να υπονοεί διαφορετικό συγχορδιακό σχηματισμό σε κάθε περίπτωση και το τελευταίο τετράμετρο να επαναφέρει τη συγχορδία της φα-ελάσσονος. Ακολουθεί μια αναφορά στο τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, το πρώτο οκτάμετρο του οποίου επιστρέφει επί της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος στα μ.



249-256, όπως και η παρηλλαγμένη επανάληψή του στα μ. 257-264, που αναστρέφει το βασικό του μοτίβο και αποτελεσματώνεται. Προκειμένου να επιτευχθεί μια ομαλή μετάβαση προς την επανέκθεση, επιστρατεύεται ακολούθως, ελαφρώς παρηλλαγμένο, το εμβόλιμο μεταβατικό τμήμα της πλάγιας περιοχής, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση βασίζεται αρμονικώς στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς (βλ. μ. 265-280). Επιπλέον, η δεσπόζουσα προεκτείνεται περαιτέρω μέσω μιας αναδρομής και στα τελευταία μέτρα της κύριας περιοχής, τα οποία είχαν παρόμοιο ρόλο (πρβλ. μ. 281-288 και 33-40).

Στο πλαίσιο της επανέκθεσης, ο συνθέτης εκμεταλλεύεται την ομοιότητα μεταξύ της κύριας περιοχής και της μετάβασης, επαναφέροντας πρακτικά μόνο την δεύτερη εκ των δύο, σε ένα τμήμα που συνδυάζει, εντούτοις, από λειτουργικής (ήτοι τονικής και θεματικής) πλευράς, την επανεκθεσιακή επαναφορά αμφότερων των εν λόγω τμημάτων της έκθεσης. Πιο αναλυτικά, τα μ. 289-304 ταυτίζονται με τα μ. 41-56 της μετάβασης, διατηρώντας, φυσικά, στενή σχέση και με τα μ. 1-16 του κυρίου θέματος. Αντί του ενιαίου οκταμέτρου των μ. 57-64, όμως, στα μ. 305-312 παρουσιάζονται δύο ακόμη τετράμετρες δομικές μονάδες παρόμοιες με εκείνες των μ. 297-300 και 301-304, χαρακτηριζόμενες από την άμεση μετάπτωση στην Λα-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για την σχετική της ομώνυμης ελάσσονος). Η τελευταία δεν προλαβαίνει όμως να εγκαθιδρυθεί, καθώς διακόπτεται από την επαναφορά των μ. 65-80 στα μ. 313-328 στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Ως εκ τούτου, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ξεκινά στην Ντο-μείζονα, στο μ. 329. Το πρώτο τμήμα της επανέρχεται μόνο μερικώς, καθώς τα τετράμετρα 329-333a και 333-337a (ομόλογα των μ. 81-89a) δίνουν στην παρούσα περίπτωση τη σκυτάλη στο ενιαίο οκτάμετρο 337-344, που ξεκινά – όπως και οι αμέσως προηγούμενες δομικές μονάδες – από την Ντο-μείζονα, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής της. Αυτή η αρμονική τροπή επηρεάζει και το δεύτερο, μεταβατικό τμήμα (μ. 345-360), που τοποθετείται επίσης στη λα-ελάσσονα. Το τρίτο τμήμα ξεκινά στην ομώνυμη της τελευταίας, δηλαδή στην Λα-μείζονα, με τα μ. 361-392, που αποτελούν το πρώτο εκ των τριών τμημάτων του, να ακολουθούν πιστά την πρότυπη εκδοχή τους (πρβλ. μ. 121-152). Το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για το δεύτερο τμήμα του (μ. 393-408), το οποίο εντούτοις διαφοροποιείται ούτως ώστε να μην στραφεί εκ νέου προς την Λα-μείζονα, αλλά αντιθέτως να μείνει μετέωρο επί μίας ελαττωμένης συγχορδίας. Τον αρμονικό δισταγμό του εκμεταλλεύεται το τρίτο τμήμα για να παλινορθώσει την Φα-μείζονα, επαναφέροντας παράλληλα από δομικής πλευράς τα μ. 169-176 (στα μ. 409-416), αλλά διευρύνοντας σημαντικά το δεύτερο σκέλος του (πρόκειται για τα μ. 177-185a) στα μ. 417-432. Βλέπουμε, συνεπώς, πως μόνο η δεύτερη πλάγια ιδέα επανεκτίθεται στην τονικότητα αναφοράς, αφού η πρώτη ξεκινά την πορεία της από την συγγενική τονικότητα της δεσπόζουσας. Κατά τα άλλα, το μόνο στοιχείο που λάμπει δια της απουσίας του στο υπό εξέταση τμήμα είναι η τελική πτώση στην τονική, η οποία αντικαθίσταται από ένα εμβόλιμο συνδετικό πέρασμα προς την coda, στο μ. 433. Τα μ. 433-440 αφιερώνονται (με δύο όμοια τετράμετρα) στην αντιπαράθεση της κεφαλής (πρβλ. μ. 233 κ.εξ. της επεξεργασίας) και ενός άλλου θραύσματος (πρβλ. μ. 6) της εναρκτήριας κύριας ιδέας, με το δεύτερο στοιχείο να βρίσκει ακολούθως χώρο για να εξυφανθεί στα μ. 441-448. Εντός πλέον της coda ακολουθεί, στα μ. 449-464 η ύστατη, αποθεωτική επανεμφάνιση της επικεφαλής ιδέας, σε ανακατασκευασμένη εκδοχή και με ισοκράτη επί της τονικής, ενώ το μέρος αποπερατώνεται με ένα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα παράγωγο της αντιθετικής ιδέας της κύριας περιοχής, το οποίο καταλήγει στην τονική και την προεκτείνει στα μ. 465-477.

Το εναρκτήριο μέρος της – ημιτελούς – *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Μπαλάκιρεφ είναι γραμμένο στην σι-ύφεση-ελάσσονα και ξεκινά με ένα εκτεταμένο αργό εισαγωγικό τμήμα

στα μ. 1-42: στα μ. 1-4 εισάγονται δύο μοτίβα – συγκεκριμένα, ένας επαναλαμβανόμενος φθόγγος εν είδει κρούσης τυμπάνου (α) και μία καθοδική γραμμή στο μπάσσο (β) – ενώ μία πιο λυρική μελωδική γραμμή, με ενδιαφέρουσες αρμονικές συνηχήσεις που θέτουν στο επίκεντρο την σι-ύφεση-ελάσσονα, συνιστά μια αντιθετική ιδέα (γ), στο πλαίσιο του δεύτερου τετραμέτρου. Το αρχικό οκτάμετρο (μ. 1-8) μεταφέρεται ακολούθως αλυσιδωτά κατά έναν τόνο χαμηλότερα στα μ. 9-16, ενώ στη συνέχεια περιορίζεται εντός ενός τετραμέτρου (μ. 17-20), με απαλοιφή του δεύτερου μοτίβου, και επαναλαμβάνεται κατόπιν με παρηλλαγμένο αρμονικό υπόβαθρο (μ. 21-24). Στα μ. 25-33α, από την άλλη πλευρά, το δεύτερο μοτίβο επανέρχεται και κυριαρχεί, επαναλαμβανόμενο συνεχώς, ενώ η αρμονία οδηγεί σε μισή πτώση στην σι-ύφεση-ελάσσονα, η δεσπίζουσα της οποίας εισάγεται με τη βοήθεια του τρίτου μοτίβου (βλ. μ. 32). Ο ισοκράτης επί του φα στα μ. 33-40, που προεκτείνει την προηγούμενη προτασιακή δομή, εμπλουτίζεται από την επανειλημμένη είσοδο του – ρυθμικά παρηλλαγμένου – μοτίβου β στις υψηλότερες φωνές, σε μεταβαλλόμενο τονικό ύψος (βλ. μ. 35-40), ενώ η ρευστοποίηση του μοτίβου αυτού στα μ. 41-42 οδηγεί στην έναρξη της πρώτης ενότητας.

Το κύριο θέμα της έκθεσης δομείται ως μία περίοδος: η ηγούμενη φράση (μ. 43-50), που καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, δομείται προτασιακά, με βασική ιδέα (μ. 43-44), παράλλαγμα (μ. 45-46) και συνέχιση (μ. 47-50). Το ίδιο ισχύει και για την επόμενη φράση (μ. 51-58), η οποία ακολουθεί την πεπατημένη, καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Ως προς τα μοτιβικά χαρακτηριστικά του θέματος, εξάλλου, διαπιστώνεται η πρωτοκαθεδρία του μοτίβου β, τόσο στην αρχική του εκδοχή, όσο και σε αναστροφή (βλ. ενδεικτικά μ. 44). Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά με νέο μελωδικό υλικό, σε μία φράση (μ. 59-62) που προεκτείνει κι έπειτα επικυρώνει εκ νέου πτωτικά την κύρια τονικότητα. Η απόπειρα αλυσιδοποίησης της εν λόγω φράσεως στη Ρε-μείζονα στα μ. 63-66 φτάνει ωστόσο σε τέλμα και τη σκυτάλη παίρνει και πάλι το δεύτερο μοτίβο, το οποίο χρησιμοποιείται για να επιτευχθεί η κατάληξη στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 67-74), η οποία έχει κάνει την εμφάνισή της ήδη στο μ. 67. Επιπλέον, ως σημειωθεί πως τα μ. 67-68 και 69-70 ακολουθούν το πρότυπο του εναρκτήριου διμέτρου του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 43-44).

Η Λα-ύφεση-μείζων δεν αποτελεί, εντούτοις, την δευτερεύουσα τονικότητα του μέρους: αυτόν τον ρόλο αναλαμβάνει, κατά απρόσμενο τρόπο, η Μι-μείζων, που απέχει διάστημα τριτόνου από την τονικότητα αναφοράς. Σε βαθύτερο επίπεδο, μπορούμε να υποθέσουμε πως η Λα-ύφεση-μείζων αναμενόταν να λειτουργήσει, στην πραγματικότητα, ως δεσπίζουσα της σχετικής Ρε-ύφεση-μείζονος, με την προηγηθείσα κατάληξη στη Λα-ύφεση-μείζονα να ερμηνεύεται τελικά αναδρομικά ως μία μισή πτώση. Αντί όμως της αναμενόμενης Ρε-ύφεση-μείζονος, εμφανίζεται εδώ η σχετική της ομώνυμής της (ντο-δίεση-ελάσσων → Μι-μείζων)! Το τραγουδιστό θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής εκτίθεται αρχικά στα μ. 75-90, που παραπέμπουν σε δομή πρότασης και σταματούν στην διπλή δεσπίζουσα της Μι-μείζονος, εν είδει μισής πτώσης. Η ίδια θεματική ιδέα επαναλαμβάνεται κατόπιν (παραπέμποντας, ως εκ τούτου, σε μια περιοδική κατασκευή) από το μ. 91 με νέο διάκοσμο. Το τελευταίο τετράμετρο (πρβλ. μ. 87-90) όμως αντικαθίσταται εδώ από τα μ. 103-106, που επιδιώκουν την πραγματοποίηση μίας τέλει πτώσης στην σχετική (ντο-δίεση) ελάσσονα, αλλά αποτυγχάνουν λόγω της εισχώρησης (στα μ. 107-110) ενός παρόμοιου περάσματος, η νέα απόπειρα ολοκλήρωσης του οποίου ακυρώνεται με παρόμοιο τρόπο και εν προκειμένω ένεκα της επιστροφής του μοτίβου β. Συγκεκριμένα, έχουμε πλέον περάσει στο καταληκτικό τμήμα, στο πρώτο τετράμετρο του οποίου το κύριο θεματικό υλικό (βλ. μ. 111-112) συνδυάζεται με μία δεξιοτεχνική φιγούρα που καταλήγει στην συγχορδία της Ρε-μείζονος (βλ. μ. 113-114). Η εν λόγω τετράμετρα

δομική μονάδα αλυσιδοποιείται έναν τόνο υψηλότερα στα μ. 115-118, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με μία ελαφρώς παρηλλαγμένη εκδοχή της, η οποία παρουσιάζεται στα μ. 119-122 και επαναλαμβάνεται μερικώς αλυσιδοποιούμενη στο δίμετρο 123-124. Το δεύτερο ήμισυ της αντικαθίσταται από τα μ. 125-126, που οδηγούν, με παρόμοιο υλικό, στην επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού της μετάβασης: τα μ. 127-130 αποτελούν μεταφορά του τετραμέτρου 59-62 στην ντο-δίεση-ελάσσονα, ενώ τα παρόμοια με την προηγούμενη φράση μ. 131-134 σταματούν στη δεσπόζουσα, με την τονική να ακούγεται στο αμέσως επόμενο μέτρο. Στα μ. 135-139α, ακολούθως, πραγματοποιούνται δύο νέες πτωτικής υψής καταλήξεις στη ντο-δίεση, με την δεύτερη να φέρνει εντούτοις την Ντο-δίεση-μείζονα, η οποία προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 139-142, όπου το μοτίβο α επιστρέφει και αναμιγνύεται με το μοτίβο β, το οποίο παρουσιάζεται εν προκειμένω σε μεγέθυνση.

Προτού προχωρήσουμε στην επόμενη ενότητα, κρίνεται σκόπιμη η προσθήκη μίας συμπληρωματικής παρατήρησης, καθώς δεν έχει τονιστεί επαρκώς το γεγονός της ύπαρξης τριών διακριτών τονικών περιοχών στην έκθεση, εκ των οποίων οι δύο δευτερεύουσες εκτέθηκαν στο περιβάλλον της πλάγιας περιοχής. Η ντο-δίεση-ελάσσων, η οποία συνιστά την ομώνυμη ελάσσονα της σχετικής μείζονος της κύριας τονικότητας με εναρμόνια προσέγγιση, απετέλεσε τον τελικό στόχο, ενώ στην έναρξη της πλάγιας περιοχής επιστρατεύτηκε η δική της σχετική μείζων: επομένως, η συνολική τονική πορεία της έκθεσης απεικονίζεται ξεκάθαρα στο εξής σχήμα: σι-ύφεση-ελάσσων (i) – Μι-μείζων (III/iii) → ντο-δίεση-ελάσσων (-μείζων) (iii – III), ενώ η εδραίωση της τελευταίας λαμβάνει χώρα μόνον εντός του καταληκτικού τμήματος.<sup>132</sup>

Η επεξεργασία εκκινεί με ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο, που αντιπαραθέτει την έναρξη της πλάγιας θεματικής ιδέας (βλ. μ. 143-146) με μία προοδευτικά ενισχυόμενη, επαναλαμβανόμενη παράθεση του μοτίβου β (βλ. μ. 147-150). Την αλυσιδοποίηση του προαναφερόμενου οκταμέτρου (στα μ. 151-158) διαδέχεται η επιστροφή της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στα παρόμοια μ. 159-160 και 161-162, ενώ τα μ. 163-166 επεκτείνουν το υλικό των προηγούμενων μέτρων και προχωρούν επιπλέον σε μία έμμεση αναφορά στην κατάληξη με μισή πτώση της πρώτης φράσης του θέματος. Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να πει πως το υπό εξέταση οκτάμετρο (159-166) αποτελεί μία ανακατασκευασμένη εκδοχή της ηγούμενης φράσης του κυρίου θέματος. Στα τέσσερα μέτρα που έπονται, η εναρκτήρια ιδέα της μετάβασης παρατίθεται στην σι-ελάσσονα (πρβλ. και μ. 127-130 της καταληκτικής περιοχής), ενώ η επιχειρούμενη αλυσιδοποίησή της στα μ. 171-174 χάνει τον δρόμο της, πρωτίστως από αρμονική έποψη, και οδηγεί στην προέκταση της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος με τη βοήθεια του μοτίβου β (μ. 175-182), το οποίο εν τέλει ρευστοποιείται. Η ρευστοποιημένη εκδοχή του αξιοποιείται ακολούθως ως συνοδευτική γραμμή κατά την επαναφορά του πρώτου οκταμέτρου της πλάγιας ιδέας στην Ρε-μείζονα (μ. 183-190). Το συγκεκριμένο οκτάμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν στην Σολ-μείζονα (μ. 191-198), διατηρώντας την προαναφερόμενη συνοδευτική γραμμή, αλλά ενισχυόμενο και από εμβόλιμες αντιστικτικές παραθέσεις της κεφαλής του μεταβατικού θεματικού υλικού! Τα μετέπειτα αλυσιδωτά τετράμετρα 199-202 / 203-206 βασίζονται στην αντίστοιχη τετράμετρα βασική ιδέα του πλαγίου θέματος, την οποία διανθίζουν με το δεύτερο μοτίβο (βλ. μ. 200 και 204). Ακολουθεί μία πιο εκτεταμένη επαναφορά του μεγαλύτερου τμήματος του πλαγίου θεματικού υλικού, και συγκεκριμένα των δώδεκα πρώτων μέτρων του, στην

<sup>132</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Joohee Lee δεν αναφέρεται σαφώς σε κάποιο καταληκτικό τμήμα, εντάσσοντας, όπως φαίνεται, τα μ. 111 κ.εξ. στην πλάγια περιοχή, καιτοι δεν διαφεύγει της προσοχής του η “απατηλή πτώση” στο μ. 112. Βλ. *Study on Mily Balakirev's Piano Sonatas*, διδακτορική διατριβή, Jacobs School of Music, Indiana University, 2018, σ. 14.

Σολ-ύφεση-μείζονα (μ. 207-218), ενώ η εξέλιξη του χωρίου αυτού διακόπτεται από τα αλυσιδωτά μ. 219-222 / 223-226, που βασιζονται στο συνοδευτικό σχήμα της πλάγιας περιοχής αλλά και στο μοτίβο α. Έχοντας φτάσει πλέον στο τέλος της δεύτερης ενότητας, και προκειμένου να επιτευχθεί η ομαλότερη δυνατή σύνδεση με την επανέκθεση, ο συνθέτης επιστρατεύει λοιπόν τα μ. 25-42 της εισαγωγής, που επιστρέφουν αυτούσια στα μ. 227-244.

Αυτούσια όμως είναι και η επαναφορά του κυρίου θέματος, στα μ. 245-260. Σε αντίθεση με αυτό, το μεταβατικό τμήμα διευρύνεται σημαντικά, αφού προστίθενται δύο ακόμη εμφανίσεις της τετράμετρης ιδέας του: τα μ. 261-264 ξεκινούν μεν από την τονική αλλά καταλήγουν στην Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ η σι-ύφεση-ελάσσων αποκαθίσταται στα μ. 265-268, τα οποία παραλλάσσονται και από μελωδική έποψη. Τα μ. 269-276, από την άλλη πλευρά, αντιστοιχούν κατά το μάλλον ή ήττον στα μ. 59-66 του πρωτότυπου μεταβατικού τμήματος της έκθεσης, ενώ ακολούθως επανέρχονται και τα μ. 67-74 στα μ. 277-284, τα οποία όμως στρέφονται, στην παρούσα περίπτωση, προς την αρχική τονικότητα. Το πλάγιο θέμα, εντούτοις, δεν επανεκτίθεται από την αρχή στην σι-ύφεση-ελάσσονα ή στην ομώνυμή της μείζονα, αλλά – κατ' αναλογία προς την έκθεση – στην σχετική, δηλαδή στην Ρε-ύφεση-μείζονα, στα μ. 285-320 (= μ. 75-110). Ως απόρροια της σταδιακής προσέγγισης από μέρους του πλάγιου θέματος – και πάλι κατ' αντιστοιχία με την έκθεση – της σχετικής ελάσσονος, η τονική πορεία της επανέκθεσης μπορεί λοιπόν να συνοψιστεί ως εξής: σι-ύφεση-ελάσσων – Ρε-ύφεση-μείζων → σι-ύφεση-ελάσσων, ενώ η τελευταία εδραιώνεται ακολούθως στο αυτούσια επανεκτιθέμενο καταληκτικό τμήμα (μ. 321-352 = μ. 111-142), το οποίο καταλήγει στην ομώνυμη μείζονα, όπως άλλωστε είχε πράξει και το ομόλογο τμήμα της έκθεσης.

Το κύριο θέμα στο πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 3* του Heller οργανώνεται ως πρόταση και εκτείνεται στα μ. 1-24a. Ενώ η βασική ιδέα καταλαμβάνει έξι μέτρα, δίνοντας αρχικά έμφαση στην τονική κι έπειτα στην διπλή δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος (βλ. μ. 1-6), το παράλλαγμα της, όπου την δεσπόζουσα διαδέχεται η τονική, επεκτείνεται κατά δύο μέτρα (μ. 7-14). Η συνέχιση, ακολούθως (μ. 15-24a), μπορεί να πραγματοποιεί δύο προσωρινές πτωτικές καταλήξεις στην τονική (βλ. μ. 18 και 22), αλλά η ισχυρή, οριστική τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα επιτυγχάνεται μόνο στο μ. 24a, όπου ξεκινά και το μεταβατικό τμήμα σε επικάλυψη. Το τμήμα αυτό (μ. 24-43) δομείται κατ' αρχάς από τετράμετρες δομικές μονάδες, οι οποίες αντιπαραθέτουν στο θεμελιώδες μοτίβο της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 24-25 και 1-2) ένα νέο παράγωγο του εν είδει περάσματος (βλ. μ. 26-27). Έπειτα από την ομώνυμη ελάσσονα και την iii (στα μ. 28-31 και 32-35 αντίστοιχα), το τετράμετρο πρότυπο αποσπασματοποιείται στο δίμετρο 36-37, που στρέφεται προς την δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, ενώ η επανάληψή του, που υποστηρίζεται αρμονικά από την τονική της σε δεύτερη αναστροφή, διευρύνεται κατά δύο μέτρα, στα μ. 38-41.

Παρ' όλο που όλα δείχνουν πως η επιλογή για την δευτερεύουσα τονικότητα θα είναι η Σολ-μείζων, ο φθόγγος σι επανερμηνεύεται, στα μ. 42-43, ως θεμέλιος της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, στην οποία ξεκινά εν τέλει η πλάγια περιοχή με την τετράμετρη βασική ιδέα μίας πρότασης (μ. 44-47), όπου κεντρικής σημασίας είναι το εναρκτήριο μοτιβικό κύτταρο του κυρίου θέματος. Η άμεση επιστροφή στην τονικότητα της δεσπόζουσας στο ακόλουθο παράλλαγμα (μ. 48-51) καθιστά σαφές, από την άλλη πλευρά, πως η έμφαση στη μι-ελάσσονα ήταν απλώς μία παροδική τονικοποίηση της σχετικής της Σολ-μείζονος, στο πλαίσιο μιας σχετικά ασυνήθιστης έναρξης της πλάγιας περιοχής. Ακολουθεί το σκέλος της συνέχισης της ευρύτερης πρότασης, στα μ. 52-60a. Στο τετράμετρο 52-55, το υλικό του δεύτερου μέτρου της βασικής ιδέας απομονώνεται και επεκτείνεται, καταλαμβάνοντας

όλον τον διαθέσιμο χώρο, ενώ το τετράμετρο 56-59 έχει σαφή καταληκτική πρόθεση. Παρ' όλο που η τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα επιτυγχάνεται (μ. 60a), το παραπάνω τετράμετρο επαναλαμβάνεται αμέσως, διευρυνόμενο μάλιστα (στα μ. 60-66), λόγω της επέκτασης του μ. 58 στα μ. 62-64 με τρόπο που θυμίζει τα μ. 53-55. Έπειτα από την επίτευξη της οριστικής τέλει πτώσης στα μ. 65-66, η κατακλείδα, που εκτελεί και χρέη συνδετικού περάσματος, ξεκινά σε επικάλυψη, επαναφέροντας το υλικό των μ. 3 κ.εξ. του κυρίου θέματος, στα μ. 66-70a. Η συνέχιση του παρόντος τμήματος προς την επανάληψη της έκθεσης, στα μ. 70bis-75bis, επαναλαμβάνει εν πολλοίς τα μ. 66-67, προβαίνει σε αποσπασματοποίηση των μ. 68-69 στα μ. 72bis-73bis κι έπειτα αποπερατώνει την προσέγγιση της τονικότητας αναφοράς. Η αντίστοιχη σύνδεση με την δεύτερη ενότητα (μ. 70-77), απεναντίας, παραλείπει την επανάληψη των μ. 66-67, ξεκινά απευθείας με την επανάληψη των μ. 68-69, επαναφέρει εν συνεχεία το υλικό του διμέτρου 72bis-73bis και προβαίνει ακολούθως σε μια επαναλαμβανόμενη παράθεση του περάσματος των μ. 74bis-75bis, με κατεύθυνση πρώτα προς την Μι- κι έπειτα προς την Λα-μείζονα (βλ. μ. 74-77).

Η δεύτερη ενότητα του μέρους ξεκινά με μία παρηλλαγμένη επαναφορά του εναρκτήριου εξαμέτρου στη Λα-μείζονα, που ακολουθείται από την αλυσιδοποίησή του στη Μι-μείζονα (μ. 78-83 και 84-89). Στη συνέχεια, δύο παρόμοια αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 90-91 / 92-93) αξιοποιούν το κύριο μοτιβικό υλικό παραλλάσσοντάς το, ενώ το συνδετικό μ. 94 οδηγεί σε μία νέα αλληλουχία παρόμοιων μέτρων (μ. 95-98) που χρησιμοποιούν το επικεφαλής μοτίβο, οδηγούμενα από μία καθοδική βηματική κίνηση στο περιβάλλον της μι-ελάσσονος. Η βηματική κίνηση συνεχίζεται, καίτοι με ανοδική φορά, στα παρόμοια δίμετρα 99-100, 101-102 και 103-104, που παραμένουν στην μι-ελάσσονα, διατηρώντας παράλληλα την έμμεση αναφορικότητά τους προς το επικεφαλής μοτίβο. Τα μ. 105-110 επεκτείνουν την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ το μ. 111 φέρνει την κατάληξη στην τονική της. Τα μ. 111-112 επαναλαμβάνονται στα μ. 113-114 και 115-116, με τη δεύτερη επανάληψη να επαναφέρει την Ντο-μείζονα. Την ολική επαναφορά σε αυτήν θέτουν ως στόχο τα παρόμοια δίμετρα 117-118, 119-120 και 121-122, στα οποία διακρίνεται το μοτιβικό στοιχείο του μ. 5 του κυρίου θέματος, το οποίο εν προκειμένω υποστηρίζει μία καθοδική χρωματική βηματική κίνηση που προσεγγίζει την θεμέλιο της δεσπόζουσας.

Η έναρξη της επανέκθεσης του κυρίου θέματος με ισοκράτη στη δεσπόζουσα διασφαλίζει την ομαλή σύνδεση των δύο ενοτήτων, ενώ το ίδιο το κύριο θέμα παρουσιάζει μόνο ασήμαντες αλλαγές, διατηρώντας αναλλοίωτη τη δομική του υπόσταση στα μ. 123-146a (= μ. 1-24a). Η μετάβαση, αντιθέτως, περιορίζεται ελαφρώς, καθ' ότι δύο εμφανίσεις της τετράμετρης δομικής μονάδας των μ. 24-27 στα μ. 146-149 και 150-153 ακολουθούνται από την αποσπασματοποίησή της όχι σε δίμετρα, όπως στην έκθεση, αλλά σε παρόμοια μονόμετρα, με ροπή προς την υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 154-157). Ακολούθως, η παράλειψη μεγάλου μέρους της πλάγιας περιοχής έχει ως αποτέλεσμα την εκκίνησή της με αφετηρία μόλις τα μ. 56-59 στο αντίστοιχο τετράμετρο 158-161, το οποίο χαρακτηρίζεται από την εμφιλοχώρηση της υποδεσπόζουσας, σε αντίθεση με την αναμενόμενη απόλυτη κυριαρχία της τονικής, και αποτυγχάνει να καταλήξει σε τέλεια πτώση, αφού την αποστολή αυτή φέρνει εις πέρας μόνο με μία δεύτερη προσπάθεια στα μ. 162-166a. Στη συνέχεια, το εν λόγω τετράμετρο διευρύνεται, στα μ. 166-173, καθ' ότι το δεύτερο μέτρο του επαναλαμβάνεται και το τέταρτο μετατρέπεται σε μία προέκταση της δεσπόζουσας που συμπεριλαμβάνει και υπομνήσεις του επικεφαλής μοτίβου. Τα αλυσιδωτά μ. 174-175 / 176-177 σχηματίζονται από τον συνδυασμό του μ. 169 και του μοτιβικού στοιχείου του μ. 5 της κύριας περιοχής, ενώ τα συνδετικά μ. 178-179 οδηγούν σε επαναλαμβανόμενες παραθέσεις του προαναφερόμενου στοιχείου στο πλαίσιο τεσσάρων παρόμοιων μέτρων, που οδηγούν στην έναρξη της coda. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η πλάγια περιοχή αποκτά

σταδιακά λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την coda, χωρίς να μπορεί να επισημανθεί με ακρίβεια κάποιο σημείο τομής.

Η επιπρόσθετη τελική ενότητα ξεκινά επαναφέροντας το κύριο θεματικό υλικό: τα μ. 184-192a συνιστούν διευρυμένη επαναφορά των μ. 7-14, εν προκειμένω με αμετακίνητο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, ενώ στα μ. 192-200a, η μελωδική εξέφραση συνεχίζεται, με την ελάσσονα υποδεσπόζουσα να βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Το μοτίβο του μ. 5 κυριαρχεί έπειτα στα μ. 200-205, που βασίζονται αρμονικά πρωτίστως στην δεσπόζουσα. Ακολούθως, τα μ. 206-212a παρουσιάζουν μία ελαφρώς αναδομημένη εκδοχή των τελικών μ. 15-24a (δηλαδή της συνέχισης) του κυρίου θέματος, ενώ στη συνέχεια κάνει την εμφάνισή της και μια αναδρομή στη μετάβαση, το εναρκτήριο τετράμετρο της οποίας επιμηκύνεται ρευστοποιούμενο στα μ. 212-221, προεκτείνοντας ταυτοχρόνως την τονική. Βλέπουμε, συνεπώς, ότι η coda προβαίνει σε διεξοδική αναφορά τόσο στο κύριο θέμα όσο και στο μεταβατικό τμήμα, εμπεριέχοντας δύο ανακατασκευασμένες εκδοχές τους, καίτοι η αλληλουχία τους αλλά και ο τρόπος σύνδεσής τους διατηρούνται εδώ αδιαφοροποίητα.

Το εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Ritter είναι γραμμένο στη Ρε-μείζονα. Το κύριο θέμα, που καταλαμβάνει τα μ. 1-24, ξεκινά εκθέτοντας δύο αλληλοσυμπληρωματικές ιδέες στα μ. 1-4 και 5-8. Η δεύτερη εξ αυτών, επαναλαμβάνεται εν είδει αλυσίδας (μ. 9-12) και αφήνεται να αναπτυχθεί μέχρι και το μ. 24, ενώ εν τω μεταξύ έχει πραγματοποιηθεί κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς με μία μισή πτώση (βλ. μ. 21). Η μετάβαση ξεκινά προσποιούμενη την δεύτερη φράση μίας ευρύτερης περιόδου στο μ. 25, παρεκκλίνει όμως γρήγορα του προτύπου της, καθώς, αφού πρώτα επαναφέρει τα μ. 1-8 στα μ. 25-32, τα επαναλαμβάνει κατόπιν ως παράλλαγμα στα μ. 33-40. Προβαίνει, μάλιστα, εν συνεχεία και σε μία τρίτη επαναφορά του επικεφαλής οκταμέτρου, στα μ. 41-46 (με τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας), η οποία μένει ημιτελής, καθώς τα μ. 47-52 προχωρούν σε αποσπασματοποίηση της δεύτερης κύριας ιδέας, με κατεύθυνση προς την λα-ελάσσονα. Τούτη εμφανίζεται και προεκτείνεται στα μ. 53-58 με ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, ενώ τα μ. 59-60 οδηγούν, μέσω της καθοδικής χρωματικής κίνησης του μπάσσου, στη διπλή δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, που κάνει την εμφάνισή της στα μ. 61-63 με την μορφή μίας συγχορδίας ελαττωμένης έβδομης. Ακολούθως, τα μ. 64-68 έχουν σαφή πρόθεση κατάληξης στη λα-ελάσσονα, η οποία όμως ανατρέπεται από την επανεμφάνιση της ελαττωμένης συγχορδίας στα μ. 69-71 (= μ. 61-63). Με την επαναφορά και των μ. 64-68 στα μ. 72-76, η προαναγγελθείσα κατάληξη εν τέλει επιτυγχάνεται (στο μ. 77a), καίτοι όχι στη λα-ελάσσονα, αλλά στη Λα-μείζονα.

Στην τελευταία τοποθετείται η πλάγια περιοχή, η οποία, μετά από τα εισαγωγικά μ. 77-78, εκθέτει το βασικό θεματικό υλικό της στα μ. 79-94, που προσεγγίζουν την διπλή δεσπόζουσα. Στα παρεμφερή μ. 95-98 και 99-102, ακολούθως, εμφανίζεται ένα νέο, αντιθετικό μοτίβο, ενώ η αρμονία οδεύει προς την τονική της Λα-μείζονος. Στα μ. 103-114 η επικεφαλής πλάγια ιδέα επανεμφανίζεται, οδηγούμενη σε τονικοποιήσεις της ντο-δίεση-και της σι-ελάσσονος. Μετά από δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (μ. 115-118 / 119-122), μία ακόμη τετράμετρη δομική μονάδα με άμεση επανάληψη (μ. 123-126 και 127-130) βασίζεται στην εναλλαγή της διπλής δεσπόζουσας και της τονικής σε δεύτερη αναστροφή, με τη δεύτερη συνήχηση να επικρατεί εν τέλει και να προεκτείνεται στα μ. 131-139. Τούτα εμπεριέχουν και μια αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο της πλάγιας περιοχής, εν προκειμένω σε αναστροφή (βλ. μ. 135-139). Έπειτα από αυτήν την ενδελεχή προετοιμασία, η δεσπόζουσα κάνει τελικά την εμφάνισή της στο μ. 140, οδηγώντας σε μία τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα στο μ. 141. Το καταληκτικό τμήμα ξεκινά στο μ. 142 και παραθέτει ένα νέο μόρφωμα εν είδει περιόδου, η πρώτη φράση της οποίας (μ. 142-149)

στρέφεται προς την σι-ελάσσονα, ενώ η δεύτερη (μ. 150-157a και 157-161bis) επαναπροσεγγίζει την Λα-μείζονα.

Συγκρίνοντας το συνδεδετικό πέρασμα προς την επανάληψη της έκθεσης (μ. 161bis-164bis) με το ομόλογό του πέρασμα προς την επεξεργασία (μ. 161 κ.εξ.), παρατηρούμε πως η κατιούσα γραμμή του μπάσσου συνδυάζεται, στην δεύτερη περίπτωση, με ένα νέο μοτίβο, προκειμένου να σχηματιστεί ένα τετράμετρο πρότυπο (μ. 162-165) που αλυσιοδοποιείται στα μ. 166-169 και 170-173. Το τελευταίο δίμετρο (μ. 172-173) επαναλαμβάνεται κατόπιν εις διπλούν στα μ. 174-177, κάτι που συμβαίνει και στα παρόμοια μ. 182-185 αναφορικά με το δεύτερο δίμετρο των μ. 178-181, όπου επανέρχεται το αρχικό καθοδικό μοτίβο. Το τελευταίο ακούγεται ακόμη στα μ. 186-189 και 190-193a, συνδυαζόμενο με την ανεστραμμένη εκδοχή του. Από αρμονικής πλευράς, και ενώ τα τελευταία μέτρα είχαν στραφεί προς την ρε-ελάσσονα, στα μ. 193-194 εμφανίζεται απροσδόκητα η Σι-ύφεση-μείζων. Αξιοποιώντας την ως αρμονική βάση, τα μ. 195-202 εισάγουν ένα μόρφωμα που συνδυάζει στοιχεία από την κύρια και την πλάγια περιοχή (πρβλ. μ. 195-196 με 117 κ.εξ. και 197-201 με 3-7) και κατόπιν αλυσιοδοποιείται στη σολ-ελάσσονα (στα μ. 203-210) και στη Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 211-217a). Στα μ. 217-218, εντούτοις, παρεμβάλλεται ένα νέο τετράμετρο (μ. 217-220), που προετοιμάζει το επόμενο τμήμα της επεξεργασίας: με τα τετράμετρα 221-224 και 225-228, που χαρακτηρίζονται από την εναλλαγή δύο μοτιβικών στοιχείων (βλ. μ. 221-222 και 223-224), προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, η οποία εμφανίζεται στα όμοια τετράμετρα 229-232 και 233-236, εναλλασσόμενη με την τονική της, ενώ το τελευταίο οκτάμετρο απόσπασμα αλυσιοδοποιείται κατόπιν στα μ. 237-244. Στην τελευταία περίπτωση, το τονικό κέντρο είναι αυτό της ρε-ελάσσονος, η δεσπόζουσα της οποίας προεκτείνεται επί μακρόν στα μ. 245-260. Προσέτι, από το μ. 251 κι έπειτα, παρατηρείται στροφή προς την Ρε-μείζονα, γεγονός που επιτρέπει την άμεση σύνδεση με την επικείμενη έναρξη της επανέκθεσης και καθιστά το τελευταίο πέρασμα συνδεδετικό προς αυτήν.

Στο πλαίσιο της επανέκθεσης, το κύριο θέμα επιστρέφει αρχικά αναλλοίωτο, παρεκκλίνει εντούτοις της πορείας του στα μ. 279 κ.εξ. (πρβλ. 19 κ.εξ.), καταλήγοντας σε μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής, ήτοι στην σι-ελάσσονα. Εν συνεχεία, η μετάβαση εκκινεί από την ομώνυμή της (Σι-μείζονα), κατ' αναλογία προς το ομόλογο τμήμα της έκθεσης στα μ. 285-298 (= μ. 25-38). Σε αυτό το σημείο (μ. 299-300), αντί της συγχορίας της Σι-μείζονος εμφανίζεται η δεσπόζουσα της Μι-μείζονος (ως συγχορία ελαττωμένης έβδομης) και προεκτείνεται στα όμοια τετράμετρα 301-304 και 305-308, με ένα νέο συνοδευτικό στοιχείο. Τα μ. 309-314 ακολουθούν από υφολογική έποψη τα προηγούμενα, παρουσιάζουν εντούτοις μεγαλύτερη αρμονική κινητικότητα, δίνοντας έμφαση στην σολ- και στη ρε-ελάσσονα. Στη συνέχεια, η αντιστοιχία με την πρώτη ενότητα αποκαθίσταται, καθ' ότι τα μ. 315-330 ακολουθούν πιστά τα μ. 61-76, καίτοι στην παρούσα περίπτωση προσεγγίζουν την ρε- και όχι την λα-ελάσσονα. Όπως συνέβη και στην έκθεση, το πλάγιο θέμα ξεκινά στον μείζονα τρόπο (από το μ. 331)· η εξέλιξή του ακολουθεί πιστά το αντίστοιχο εκθεσιακό τμήμα στα μ. 331-368 (= μ. 77-114), όμως από εκεί και ύστερα διαπιστώνεται σημαντική διεύρυνση: μετά από τα παρόμοια τετράμετρα 369-372 και 373-376, τα όμοια μ. 377-384 και 385-392 βασίζονται στην εναλλαγή τονικής – δεσπόζουσας και παραπέμπουν, με την ασταμάτητη ροή ογδών, στα μ. 115 κ.εξ. της έκθεσης, τα οποία ούτως ή άλλως αντικαθιστούν. Το ίδιο ισχύει και για τα μ. 393-409, που κινούνται εντός του πλαισίου της Ρε-μείζονος, φέρνοντας ωστόσο και την τελική πτωτική κατάληξη σε αυτήν. Ως εκ τούτου, γίνεται φανερό πως τα μ. 369-409 αντικαθιστούν τα μ. 115-141 της πλάγιας περιοχής της έκθεσης, ενσωματώνοντας ωστόσο στοιχεία της και χωρίς να παραλείπουν την – εντελώς διαφορετικής υφής – οριστική πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το καταληκτικό

τμήμα επιστρέφει στα μ. 410-436, όπου και προεκτείνεται (βλ. μ. 429-436) για να συμπεριλάβει μία ακόμη πτώση στη Ρε-μείζονα. Ακολουθεί μία coda, που πρώτα προβαίνει σε ανακατασκευή της κύριας ιδέας (μ. 437-449a) και ύστερα προεκτείνει την τονική (μ. 449-457), κάνοντας και μία μικρή νύξη στο νέο μοτιβικό στοιχείο που ενσωματώθηκε στο μεταβατικό τμήμα κατά την επανέκθεση (πρβλ. μ. 453-455 και 299 κ.εξ.).

Το κύριο θέμα του πρώτου μέρους στην *Σονάτα αρ. 2* του Ritter διαρθρώνεται σε δύο μεγάλα σκέλη. Στο πρώτο εξ αυτών (μ. 1-28), η φράση των μ. 1-14 εκθέτει τη βασική της ιδέα στα μ. 1-4 κι έπειτα προεκτείνει την τονική (σι-ελάσσονα), προτού καταλήξει σε αυτήν με μισή πτώση (βλ. μ. 10-12), ενώ τα μ. 13-14 συνιστούν έναν απόηχό της. Η δεύτερη φράση, στα μ. 15-28, είναι απaráλλακτη από δομική έποψη, αλλά παρουσιάζει μία εσωτερική αρμονική διαφοροποίηση: αντί της επέκτασης της τονικής, στα μ. 18 κ.εξ. περνάμε προσωρινά στην περιοχή της II ναπολιτάνικης, ήτοι της Ντο-μείζονος, δίχως ωστόσο να τροποποιείται και η κατάληξη, που πραγματοποιείται και πάλι στην δεσπόζουσα. Στο πλαίσιο του δεύτερου σκέλους του κυρίου θέματος (μ. 29-64a), μία φράση εντελώς διαφορετικού χαρακτήρα και υφής απ' ό,τι έχει προηγηθεί, χαρακτηριζόμενη από σαφώς πιο μελωδική διάθεση, καταλήγει εκ νέου σε μισή πτώση στην τονική, στα μ. 29-36. Η απόπειρά της να επαναληφθεί και να προχωρήσει σε κάποια πιο οριστική κατάληξη, καθυστερεί λόγω της διεύρυνσης της δεύτερης φράσης: τα μ. 41-42 (= μ. 33-34), επαναλαμβάνονται εν προκειμένω στα μ. 43-44, και ακολουθούνται από μία εμφάνιση της διπλής δεσπόζουσας (ως συγχορδίας ελαττωμένης έβδομης) στα μ. 45-46. Στα μ. 47-52, ακολούθως, όπου εισάγεται νέο μοτιβικό υλικό, προεκτείνεται επί μακρόν η τονική σε δεύτερη αναστροφή, με την δεσπόζουσα να κάνει την εμφάνισή της στο μ. 53 και να οδηγεί, εν τέλει, στην καθοριστική τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα, που σηματοδοτεί την ολοκλήρωση του θέματος και της συνολικής περιοδικής δομής που αποτέλεσε το δεύτερο σκέλος του. Το κύριο θέμα φαίνεται ωστόσο πως δεν έχει πει ακόμη την τελευταία του λέξη, αφού η πτωτική διαδοχή επαναλαμβάνεται, με την παράλληλη επαναφορά του στοιχείου των μ. 47-52, τρεις φορές στα μ. 54-60a, με δίμετρες δομικές μονάδες, ενώ ένα ακόμη πέρασμα τριήχων οδηγεί τελικά στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος στο μ. 64. Στα μ. 64-69, από την απρόσμενα εμφανιζόμενη Ρε-μείζονα περνάμε στην δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, η οποία στα μ. 70-74 αρχικά προεκτείνεται και κατόπιν οδηγεί χρωματικά στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος. Το ενδεκάμετρο αυτό αλυσιδοποιείται στα μ. 75-85, με την κατάληξη στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, στην προκειμένη περίπτωση (μ. 85), να αποτελεί το σημείο έναρξης μίας σειράς αλυσιδωτών διμέτρων (μ. 85-92a, με ημιτελή τελευταίο "κρίκο") που μας μεταφέρει με χρωματική κίνηση μέχρι τη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος της αρχικής τονικότητας (πρόκειται για τη Ρε-μείζονα). Η προεκτεινόμενη (στα μ. 92-99) συγχορδία της Λα-μείζονος καταλήγει τελικά στην τονική της στο μ. 100, που αποτελεί και την αφετηρία της πλάγιας περιοχής.

Μολονότι τούτη τοποθετείται στην σχετική μείζονα, ήδη, μετά από τα εισαγωγικά μ. 100-101, τα μ. 102-109 οδηγούν στην λα-ελάσσονα, ενώ τα παρόμοια μ. 110-117 ξεκινούν από την τελευταία για να οδηγήσουν στην φα-δίεση-ελάσσονα. Με την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος, το δεύτερο (μ. 118-133a) εισάγει αντιθετικό υλικό, κινούμενο στη φα-δίεση-ελάσσονα και ακολουθώντας προτασιακές προδιαγραφές για την κατασκευή του, με βασική ιδέα (μ. 118-121), παράλλαγμα (μ. 122-125) και συνέχιση που καταλήγει σε ατελή πτώση στην Ρε-μείζονα (μ. 126-133a). Το τρίτο τμήμα επαναφέρει ύστερα ελαφρώς παρηλλαγμένο το πρώτο, απομακρυνόμενο σε μικρότερο βαθμό από την Ρε-μείζονα, καθώς τα μ. 133-142 (πρβλ. μ. 100-109) οδηγούν στην επιτονική και τα μ. 143-150 (πρβλ. μ. 110-117) στην δεσπόζουσα της σχετικής (σι-ελάσσονος). Σε αυτό το σημείο, το πρώτο, τριμερές



σκέλος της πλάγιας περιοχής έχει πλέον ολοκληρωθεί. Στο δεύτερο σκέλος (μ. 151-196), η συγχορδία της Φα-δίεση-μείζονος μετατρέπεται γρήγορα σε ελάσσονα, προκειμένου να επιστρέψει το πρώτο ήμισυ του δεύτερου τμήματος στα μ. 151-158 (πρβλ. μ. 118-125). Το υλικό τους ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 159 κ.εξ., ενώ από το μ. 164 είναι παράλληλα φανερό και η εκκίνηση μίας πτωτικής πορείας, εντός της οποίας επιστρέφει κι ένα από τα μοτίβα της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 170-171 και 47-48). Ο στόχος αυτής της πορείας, εντούτοις, δεν είναι η Ρε-μείζων, δηλαδή η τονικότητα που αρχικά παρουσιάστηκε ως δευτερεύουσα, αλλά αντιθέτως η φα-δίεση-ελάσσων, η οποία αρχικά εμφανίστηκε ως αντιθετική κι ύστερα επικράτησε πλήρως της μάλλον παροδικής μείζονος σχετικής, στο πλαίσιο μίας “εκθέσεως τριών τονικοτήτων” με συνολικό τονικό σχεδιασμό:  $i - III \rightarrow v$ . Η τέλεια πτώση, πάντως, αναβάλλεται στα μ. 177-180, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στα μ. 187-188, μετά από το ενδιάμεσο πτωτικό πέρασμα των μ. 181 κ.εξ. Τούτο επιστρέφει όμως παρηλλαγμένο στα μ. 189 κ.εξ., με την πτώση εν τέλει να έρχεται εις πέρας στα μ. 195-196. Η σύντομη κατακλείδα, που ακολουθεί στα μ. 197 κ.εξ., περιλαμβάνει μία ακόμη επιβεβαίωση της φα-δίεση-ελάσσονος στα μ. 197-204, με την επιχειρούμενη επανάληψη της εν λόγω φράσεως να οδηγείται στην διπλή επανάληψη ενός τμήματος του δεύτερου ημίσεως της στα μ. 213-216α, πριν από την κατάληξη σε μείζονα τρόπο στα μ. 216 κ.εξ. Η επιλογή του συνθέτη να περάσει στην Φα-δίεση-μείζονα είναι, φυσικά, ιδιαίτερα εύλογη, καθώς αυτή αναλαμβάνει τη λειτουργία σύνδεσης με την επανάληψη της εκθέσεως, όντας η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Το τμήμα των μ. 224-263, που μπορεί να θεωρηθεί εισαγωγικό όσον αφορά στην επεξεργασία, βασίζεται ως επί το πλείστον σε ισοκράτες και αξιοποιεί το υλικό της κατακλείδας αναπτύσσοντάς το και προσθέτοντας επιπλέον νέο μελωδικό υλικό σε αυτό. Έπειτα από την αρχική επιμονή στον ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος και της σολ-ελάσσονος (μ. 224-243), αλλά και την προσωρινή παραμονή στους φθόγγους ντο-δίεση και φα-δίεση (μ. 244-247), η δεσπόζουσα της Ντο-δίεση-μείζονος κατισχύει των υπολοίπων (μ. 248-263) και εισάγει το επόμενο τμήμα της δεύτερης ενότητας. Στα μ. 264-270, το μελωδικό υλικό του δεύτερου τμήματος από το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής χρησιμοποιείται για την κατασκευή μιας επτάμετρης φράσης, που ακούγεται στην ντο-δίεση-ελάσσονα κι έπειτα αλυσιδοποιείται στην φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 271-277), προτού αποσπασματοποιηθεί σε ομοειδείς δίμετρες δομικές μονάδες στα μ. 278-289, φτάνοντας μέχρι την ρε-ελάσσονα. Στα μ. 290-295, η δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος προεκτείνεται με χρήση του υλικού των μ. 45 κ.εξ. του κυρίου θέματος, σε ένα πέρασμα συνδετικής λειτουργίας. Ακολουθεί ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο που επαναφέρει το επικεφαλής μοτίβο του μέρους (μ. 296-303) και το οποίο, μετά από την αρχική του εμφάνιση στην λα-ελάσσονα, αλυσιδοποιείται στην μι-ελάσσονα (μ. 304-311). Το τετράμετρο που ακολουθεί στην σι-ελάσσονα (μ. 312-315) αποτελεί προϊόν αποσπασματοποίησης της προηγούμενης οκτάμετρης φράσης και αλυσιδοποιείται με τη σειρά του στη ντο- (μ. 316-319) και στη ντο-δίεση-ελάσσονα (μ. 320 κ.εξ.), με την αρχική διαδοχή πεμπτών να αντικαθίσταται τώρα από μία ημιτονιακή ανιούσα πρόοδο. Η δεύτερη επανάληψη του τετραμέτρου, από την άλλη πλευρά, παρεκκλίνει της προδιαγεγραμμένης πορείας της και εξελίσσεται σε ελεύθερη φαντασία, η οποία επιδιώκει την κατάληξη στην φα-δίεση-ελάσσονα, κάτι που συμβαίνει στο μ. 346α. Ακολουθεί περαιτέρω εδραίωση της εν λόγω τονικότητας στα όμοια μ. 346-350α / 350-354α, στις νέες καταλήξεις των μ. 355 και 356 αλλά και στην προέκταση των μ. 356-360. Ενώ όμως ο στόχος φαίνεται να παραμένει ίδιος στα διαφορετικής υφής και υλικού μ. 361-377, εδώ πραγματοποιείται μια αναπάντεχη μετατροπή προς την λα-ύφεση-ελάσσονα και μάλιστα στο πλαίσιο του τελευταίου τμήματος της δεύτερης ενότητας· τούτο,

ιδωμένο από δομικής πλευράς, διαρθρώνεται προτασιακά στα παρόμοια μ. 361-364 / 365-368 που αποσπασματοποιούνται στα μετέπειτα μ. 369-377.

Κανένα συνδεδετικό πέρασμα δεν παρεμβάλλεται, και ως εκ τούτου η επανέκθεση ξεκινά στην πολύ απομακρυσμένη τονική περιοχή της λα-ύφεση-ελάσσονος. Παρ' όλα αυτά, το κύριο θέμα επιστρέφει χωρίς την παραμικρή δομική αλλαγή στα μ. 378-440 (= μ. 1-63). Το ίδιο ισχύει και για το μεταβατικό τμήμα (μ. 441-476) από δομική έποψη, αν και τούτο μεταφέρεται άμεσα στον χώρο των διέσεων με εναρμόνια σχέση, ούτως ώστε να μην οδηγήσει στην Ντο-ύφεση-μείζονα, αλλά στην εναρμόνιά της Σι-μείζονα. Πρόκειται όμως για την ομώνυμη μείζονα της τονικότητας αναφοράς! Βλέπουμε λοιπόν πώς ο συνθέτης, τοποθετώντας την αφετηρία της τρίτης ενότητας σε μια μακρινή τονική περιοχή, καταφέρνει να καταστήσει αχρείαστη οποιαδήποτε περαιτέρω επέμβαση αρμονικού χαρακτήρα, πλην της απαραίτητης εναρμόνιας επαναφοράς, καθιστώντας έτσι απλώς διεκπεραιωτική υπόθεση την αποκατάσταση της (μείζονος) αρχικής τονικότητας για την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής. Για να γίνει αυτό ακόμη πιο σαφές, ας αναφερθεί σχηματικά πως η διαδοχή σι-ελάσσονος → Ρε-μείζονος της έκθεσης μετατρέπεται σε λα-ύφεση-ελάσσων → Ντο-ύφεση- (= Σι-)μείζων στην επανέκθεση. Οι εναρμόνιες σχέσεις επεκτείνονται και στην πλάγια περιοχή, όπως επί παραδείγματι στο δεύτερο τμήμα του πρώτου σκέλους της (μ. 495-510a), που γράφεται στην μι-ύφεση- και όχι στην ρε-δίεση-ελάσσονα. Κατά τα άλλα, η εν λόγω περιοχή επανεκτίθεται αναλλοίωτη κατά το μεγαλύτερο μέρος της, με τη μόνη διαφοροποίηση να παρατηρείται στο τελευταίο τμήμα της. Εντός αυτού, η αντιστοιχία με την πρώτη ενότητα σταματάει στο μ. 547 (πρβλ. μ. 170), με τα μ. 547-556 να προεκτείνουν την μι-ύφεση-ελάσσονα, κάνοντας και μια σύντομη αναφορά στο εναρκτήριο κύριο μοτίβο, ενώ στα μ. 557-568 παρατηρείται μία σταδιακή χρωματική άνοδος με χρήση του δεύτερου πλάγιου μοτίβου και ισοκράτη στο μι-ύφεση. Μετά και από τα δεξιότεχνικά μ. 569-584, η αντιστοιχία με την έκθεση αποκαθίσταται στα μ. 585-588, που συνιστούν συνεπτυγμένη εκδοχή των μ. 172-177, καθώς και στα μ. 589-607, που αντιστοιχούν πλήρως στα μ. 178-196. Η διεύρυνση του τελευταίου σκέλους της πλάγιας περιοχής χρησιμεύει, επιπλέον, και για την επαναφορά της σι-ελάσσονος, στην οποία πραγματοποιείται τέλεια πτώση στο μ. 607. Διαφορετικά, αν ο συνθέτης είχε ακολουθήσει πιστά την εξέλιξη της έκθεσης, θα είχαμε καταλήξει εδώ στην ρε-δίεση-ελάσσονα, οπότε την τονική εκτροπή θα έπρεπε να λύσει η coda.

Έτσι, την αίσια κατάληξη στην σι-ελάσσονα διαδέχεται η κατακλείδα, που επιστρέφει κατά το μεγαλύτερο μέρος της στα μ. 608-626 (= μ. 197-215). Ωστόσο, αντί για την συγχορδία της Σι-μείζονος, κατ' αντιστοιχία με την πρώτη ενότητα, η κατακλείδα της επανέκθεσης συνδέεται άμεσα με την παρηλλαγμένη εκδοχή της που εισήγαγε την ενότητα της επεξεργασίας (πρβλ. μ. 627 κ.εξ. και μ. 224-263). Ο ισοκράτης επί της τονικής διαρκεί μέχρι και το μ. 650, ενώ η χρωματική άνοδος στα μ. 651-654 και 655-658 (πρβλ. μ. 577-580) οδηγεί στην Ντο-μείζονα. Ξεκινώντας λοιπόν από αυτήν επιστρέφει, μετά το πρώτο, και το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας, με τα μ. 664-677a να παραπέμπουν άμεσα στα μ. 361-377. Στην προκειμένη περίπτωση, προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, ενώ τα μ. 677-684a προεκτείνουν την δεύτερη αναστροφή της τονικής, κάνοντας και μία αναδρομή στην εκδοχή του επικεφαλής μοτίβου που ακούστηκε στην επεξεργασία (πρβλ. μ. 681-683 και 296-298). Έπειτα από την οριστική κατάληξη στην σι-ελάσσονα στο μ. 685 και τις επιπρόσθετες πτωτικές επικυρώσεις στα μ. 685-689a, η τονική προεκτείνεται μέχρι τέλους, με την ύφανση των μ. 689-692 να παραπέμπει εκ νέου στα μ. 577-580.

Στο εναρκτήριο μέρος της *“Grande Sonate di bravura”* του Herz, το κύριο θέμα μοιάζει να οργανώνεται τριμερώς. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-8), απομακρυνόμαστε γρήγορα από την

τονική (Μι-ύφεση-μείζονα), με την σταδιακή προσέγγιση της δεσπόζουσας, ενώ η επανάκαμψη της Μι-ύφεση-μείζονος τίθεται εν αμφιβόλω στη συνέχεια λόγω της έμφασης που δίνεται στην ντο-ελάσσονα (νι), στην οποία πραγματοποιείται, μάλιστα, και κατάληξη με μισή πτώση. Από μοτιβικής πλευράς, τα πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία αποτελούν η χειρονομία της άρσης που εισάγει το πρώτο μέτρο, αλλά και το ίδιο το εναρκτήριο μέτρο με την παρεστιγμένη ρυθμική του κίνηση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 9-26) αποκαθιστά κατ' αρχάς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία επεκτείνεται σε όλη την έκτασή του, εισάγοντας ταυτοχρόνως μία νέα μελωδική ιδέα στα παρόμοια μ. 9-10 και 11-12. Η εν λόγω ιδέα ρευστοποιείται κατόπιν στα παρεμφερή μ. 13-14 αλλά και στα μ. 15-16, το σύνολο των οποίων κάνει μία αναφορά στη διπλή δεσπόζουσα. Μετά από την εκ νέου άφιξη της τρίφωνης συνήχησης της δεσπόζουσας στο μ. 17, τα μ. 18-20α κατασκευάζουν μία νέα μελωδική γραμμή αντλώντας στοιχεία από την ιδέα των μ. 9-10, ενώ στη συνέχεια η δεσπόζουσα προεκτείνεται περαιτέρω επί μακρόν με ιδιαίτερη επιμονή στην εναρκτήρια χειρονομία του μέρους (βλ. μ. 20-26). Έπειτα, τα μ. 1-8 επιστρέφουν στα μ. 27-34, με τη μόνη διαφοροποίηση να παρατηρείται στο τελευταίο μέτρο, όπου, αντί για την μισή πτώση στην σχετική, πραγματοποιείται μία στροφή προς την Ρε-ύφεση-μείζονα. Ακολούθως, το επόμενο τμήμα επαναφέρει στα μ. 35-38 τις εναρκτήριες δίμετρες δομικές μονάδες του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος, υποδηλώνοντας έτσι μία ευρύτερη δομική συγκρότηση υπό το σχήμα α β α' β'· πρόκειται, πιθανότατα, για μια διευρυμένη εκδοχή της συνήθους επανερμηνείας του τρίτου τμήματος μίας τριμερούς μικροδομής (ήτοι ενός α β α') ως έναρξης της μετάβασης στην έκθεση μιας σονάτας,<sup>133</sup> η οποία στην προκειμένη περίπτωση ξεκινά από το μ. 27. Συνεχίζοντας, τα μ. 39-41α χρησιμοποιούν σε παραλλαγή το ίδιο υλικό για να καταλήξουν σε μία μισή πτώση στην Ρε-ύφεση-μείζονα, από την δεσπόζουσα της οποίας ξεκινούν τα μετατροπικά μ. 41-44 για να προσεγγίσουν, τελικά, την ρε-ελάσσονα. Σε αυτήν την τονικότητα τοποθετείται ακολούθως η αρμονική αλυσίδα των μ. 45-46, ενώ ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 47-49α και 49-51α) που επαναφέρουν την επικεφαλής ιδέα του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος, καταλήγοντας στη Ρε- και στη Ντο-μείζονα αντίστοιχα. Οι προαναφερόμενες δομικές μονάδες υφίστανται κατόπιν αποσπασματοποίηση στα αρμονικώς κινητικά μ. 51-53, τα οποία στρέφονται τελικά προς την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Η εν λόγω συγχορδία οδηγεί χρωματικά στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, ενώ τα μ. 54-57α, που βασίζονται και εκτυλίσσουν το μελωδικό υλικό των μ. 47-48, καταλήγουν με τέλεια πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή. Η Φα-μείζων μετατρέπεται, ακολούθως (μ. 57-58), σε ενεργή δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, ήτοι της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς, οδηγώντας έτσι στην έναρξη της πλάγιας περιοχής στην προαναφερόμενη τονική περιοχή.

Το πλάγιο θέμα οργανώνεται τριμερώς, με το πρώτο τμήμα να λαμβάνει τη δομή μιας τυπικής οκτάμετρης πρότασης και να καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 59-66). Στο τελευταίο μέτρο του, προσέτι, υπενθυμίζεται το πέρασμα των μ. 57-58 που οδήγησε στην πλάγια περιοχή. Το δεύτερο τμήμα εισάγει ένα νέο μελωδικό στοιχείο και κινείται εξαρχής στην Σι-ύφεση-μείζονα, στα παρόμοια μ. 67-70. Στα μ. 71-72α, όμως, πραγματοποιείται ξαφνική στροφή και κατάληξη στην μακρινή Ρε-μείζονα, ενώ την επιστροφή στην δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης αναλαμβάνει η αρμονική αλυσίδα των μ. 72-73, που φτάνει μέχρι τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος, η προτασιακή δομή του πρώτου διευρύνεται: ενώ τα μ. 74-81α αντιστοιχούν στα μ. 59-66, με τη διαφορά πως πραγματοποιείται μία – εν προκειμένω μη πτωτική – κατάληξη στην τονική αντί της δεσπόζουσας, τα μ. 81-83α επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένη τη

<sup>133</sup> Σχετικά με αυτήν την πρακτική, βλ. Caplin, ό.π., σ. 131, και Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 108-111.

συνέχιση της πρότασης (πρβλ. μ. 78-79), ενώ η οριστική πτωτική κατάληξη πραγματοποιείται με τη νέα μελωδική ιδέα των μ. 83b-85a. Με την επίτευξη της επικυρωτικής πτώσης της δευτερεύουσας τονικότητας ξεκινά, ως είθισται, η κατακλείδα, η οποία στην παρούσα περίπτωση λαμβάνει – τηρουμένων των αναλογιών – γιγαντιαίες διαστάσεις, καθ’ ότι εκτείνεται στα μ. 85-105a, ενώ τόσο η έκταση, όσο και ο δεξιότεχνικός χαρακτήρας της (βλ. ένδειξη “Di bravura”) παραπέμπουν στην υφολογική περίπτωση του “δεξιότεχνικού επεισοδίου” των κοντσέρτων.<sup>134</sup> Η Σι-ύφεση-μείζων επεκτείνεται αρχικά με μία νέα δίμετρη ιδέα, στα όμοια μ. 85-87a και 87-89a, ενώ στη συνέχεια απομακρυνόμαστε από αυτή, υιοθετώντας μία μετατροπική πορεία με κατιούσες τρίτες που μας οδηγεί μέχρι την απομακρυσμένη λα-ύφεση-ελάσσονα (βλ. μ. 89-91a). Η μετατροπική πορεία συνεχίζεται με δύο αλυσιδωτά μέτρα (91-93a) που παραπέμπουν μοτιβικά στα μ. 89-91a. Έπεται μία ακολουθία τριών παρόμοιων μέτρων με νέα χαρακτηριστικά (μ. 93-95), που ξεκινούν από την ντο-δίεση-ελάσσονα και περνούν στη Σι-μείζονα, ενώ την σύνδεση με την Σι-ύφεση-μείζονα αναλαμβάνει το μ. 96. Ακολούθως, η δίμετρη ιδέα των μ. 85-87a επιστρέφει (βλ. μ. 97-99a) και ρευστοποιείται (βλ. μ. 99-101), ενώ στα μ. 102-105a η δεσπόζουσα προσεγγίζεται μέσω της δικής της δεσπόζουσας, πριν από την τελική κατάληξη στην τονική. Τούτη προεκτείνεται στα μ. 105bis-111bis, που οδηγούν πίσω στην αρχή της έκθεσης, παραπέμποντας έμμεσα, με τον παρεστιγμένο ρυθμό τους, στην εναρκτήρια ιδέα.

Η επεξεργασία ξεκινά με δύο παρόμοιες δίμετρες δομικές μονάδες (μ. 105-108) που αναφέρονται από μοτιβική έποψη στην βασική ιδέα του πλαγίου θέματος και στρέφονται προς την μι-ύφεση-ελάσσονα (πρόκειται για την ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς). Με αυτήν ως αφητηρία, τα μ. 109-110 μας μεταφέρουν στην ρε-ύφεση-ελάσσονα. Η εναρμόνια της ακούγεται στα μ. 111-112, που βασίζονται στην εναρκτήρια ιδέα της κύριας περιοχής, όπως άλλωστε και τα μ. 113-114, τα οποία οδηγούν στην σχετική της (Μι-μείζονα). Στο ίδιο υλικό βασίζονται, επιπλέον, και τα μ. 115-116, τα οποία, εκκινώντας από μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, στρέφονται εν τέλει προς την αρχική τονικότητα. Η πορεία αυτή δεν ολοκληρώνεται, ωστόσο, λόγω της στροφής προς την ντο-ελάσσονα από μέρους των παρόμοιων μ. 117-118 και 119-120, τα οποία επαναφέρουν το υλικό του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 9-10). Στα παρόμοια με τα προηγούμενα δίμετρα μ. 121-122 πραγματοποιείται εκ νέου μια προσέγγιση της Μι-ύφεση-μείζονος, καίτοι εν τέλει ο ελάσσων τρόπος κερδίζει τη μάχη: τα μ. 123-124 αξιοποιούν αποκλειστικά την εναρκτήρια χειρονομία του μέρους στην μι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ το ίδιο πράττουν και τα παρόμοια με αυτά μ. 125-126, εν προκειμένω στην Σι-μείζονα. Έπειτα δε από τα μ. 127-128, που επαναφέρουν υλικό της κατακλείδας (πρβλ. μ. 89-93a), η προαναφερόμενη χειρονομία χρησιμοποιείται και πάλι, στην συγκεκριμένη περίπτωση με μιμητική υφή, στα μ. 129-132. Τέλος, στα μ. 133-136 το ίδιο στοιχείο συνδυάζεται αντιστικτικά με τη μελωδική ιδέα των μ. 9-10, ενώ το υπό εξέταση τετράμετρο σταματά στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, προετοιμάζοντας έτσι την επανέκθεση.

Στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας, από το κύριο θέμα επιστρέφει ανέπαφο μόνο το πρώτο τμήμα, στα μ. 137-144. Όσον αφορά το δεύτερο, τα μ. 145-150 αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 9-14, τα μ. 151-155 εντούτοις αναφέρονται στα μ. 15-16, αξιοποιώντας το υλικό τους σε μία μετατροπική πορεία που τελικά στρέφεται προς την δεσπόζουσα. Τούτη αντιπαρατίθεται στην ελάσσονα τονική στα όμοια δίμετρα 156-157 και 158-159, όπου το υλικό των μ. 151-152 συνδυάζεται αντιστικτικά με το μοτίβο της απόληξης του μεταβατικού τμήματος (πρβλ. μ. 57-58), το οποίο ακολούθως παρατίθεται στην αρχική του μορφή, στα μ. 160-161. Συνοψίζοντας, βλέπουμε πως το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος

<sup>134</sup> Βλ. την πραγμάτευση των Herokoski και Darcy σχετικά με τις προδιαγραφές ενός “display episode” στο πλαίσιο μίας μορφής σονάτας κοντσέρτου (ό.π., σ. 542-543).

μετατρέπεται, εν προκειμένω, σε μεταβατικό τμήμα (ενσωματώνοντας στοιχεία του αντίστοιχου χωρίου της έκθεσης), κάτι που έχει ως αποτέλεσμα τον δραστικό περιορισμό των διαστάσεων του συμπλέγματος κυρίου θέματος – μετάβασης στην επανέκθεση. Εντελώς διαφορετική είναι η αντιμετώπιση του πλαγίου θέματος, το οποίο επιστρέφει αυτούσιο, στην κύρια τονικότητα, στα μ. 162-188a. Η δε κατακλείδα επιστρέφει μόνο μερικώς, στα μ. 188-195, που αντιστοιχούν στα πρώτα οκτώ μέτρα της, προτού μετατραπεί σε συνδυαστικό πέρασμα προς την coda στα μ. 196-197.

Σε ένα πρώτο, εισαγωγικό τμήμα, που αφιερώνεται στην επέκταση της δεσπόζουσας, η coda πραγματοποιεί μία αναδρομή στην βασική ιδέα του κυρίου θέματος, με τα μ. 198-199 να παραπέμπουν στο μ. 1 και τα μ. 200-203 στο μ. 2. Με την επίτευξη της κατάληξης στην τονική, ο συνθέτης επαναφέρει, κατά ασυνήθιστο τρόπο, το υλικό των μ. 51-57a του μεταβατικού τμήματος στα μ. 204-208a, τα οποία πραγματοποιούν νέα τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα. Τέλος, η τονική προεκτείνεται στα μ. 208-217, τα οποία βασίζονται εν πολλοίς στην εναρκτήρια χειρονομία του μέρους.

### **Συμπεράσματα**

Ας ξεκινήσουμε την εξαγωγή των συμπερασμάτων με μία επισκόπηση της εισαγωγής, ήτοι ενός εκ των εξωτερικών, επιπρόσθετων δομικών στοιχείων που διευρύνουν τον μορφολογικό “χώρο” της τριμερούς μορφής σονάτας. Από τα 19 δείγματα αυτής της μορφής που εντοπίσαμε στην πρώτη χρονολογική περίοδο της έρευνάς μας, μόνο 3 περιλαμβάνουν μία αργή εισαγωγή: πρόκειται για τα Brahms 2/IV, Liszt και Μπαλάκιρεφ 1/I. Ως εκ τούτου, μπορούμε μετά βεβαιότητας να υποστηρίξουμε πως η εν λόγω πρακτική δεν είναι ιδιαίτερα δημοφιλής κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1840 και τη δεκαετία του 1850, τουλάχιστον όσον αφορά τα μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας.

Περνώντας στο εσωτερικό της μορφής αυτής, μία πρώτη ενδιαφέρουσα συγκριτική επισκόπηση αφορά τη δομική υπόσταση του κυρίου θέματος. Σε έναν σημαντικό αριθμό μερών (8), το κύριο θέμα δεν ακολουθεί κάποιο τυπικό οργανωτικό πρότυπο (βλ. Alkan/II, Ρουμπινστέιν 2/I, Ρουμπινστέιν 2/III, Hiller 1/III, Brahms 2/I, Liszt, Volkmann/I, Ritter 2/I).<sup>135</sup> Από εκεί και έπειτα, ως σχετικά δημοφιλής αναδεικνύεται η τριμερής δόμηση (βλ. Ρουμπινστέιν 1/IV, Brahms 2/IV, Brahms 3/I και, σε μία ιδιαίτερη εφαρμογή, Herz/I),<sup>136</sup> ενώ δεν λείπουν ακόμη οι περιπτώσεις περιοδικής (βλ. Ρουμπινστέιν 1/I, Brahms 1/I, Μπαλάκιρεφ 1/I) και προτασιακής οργάνωσης (Volkmann/I, Heller 3/I). Στις εναπομείνουσες δύο περιπτώσεις (Ρουμπινστέιν 3/I, Ritter 1/I), οι συνθέτες αρκούνται σε μία και μόνο φράση, η οποία όμως εκλαμβάνεται αναδρομικά, όπως φανερώνει η ακόλουθη μετάβαση, ως το πρώτο σκέλος μιας ευρύτερης (καίτοι μη ολοκληρωμένης) περιοδικής δομής.<sup>137</sup>

Αναφορικά με το μεταβατικό τμήμα, διαπιστώνουμε πως τούτο χρησιμοποιείται πρακτικά σε όλα τα εξεταζόμενα μέρη, με εξαίρεση – που επιβεβαιώνει τον κανόνα – το Ρουμπινστέιν 2/III.<sup>138</sup> Αξιοσημείωτη προσέτι είναι η δομική οργάνωση στο Hiller 1/III, όπου

<sup>135</sup> Σχετικά με αυτό το φαινόμενο στο πλαίσιο της τριμερούς μορφής σονάτας, βλ. τις παρατηρήσεις του Carlin (ό.π., σ. 197-201). Πρβλ. επίσης Berry, ό.π., σ. 155.

<sup>136</sup> Βλ. την σχετική παρατήρηση των Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 70), οι οποίοι θεωρούν ως μία πιο σπάνια επιλογή τη χρήση της τριμερούς δομής (στην οποία αναφέρονται ως “rounded binary”). Ο Schönberg, αντιθέτως, φαίνεται να θεωρεί ισάξιες όλες τις διαφορετικές δυνατότητες· βλ. Arnold Schoenberg, *Βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης*, μτφρ. Κ. Νάσος, Νάσος, Αθήνα 1988, σ. 262.

<sup>137</sup> Βλ. την αναφορά των Herokoski και Darcy σε όλες αυτές τις διαφορετικές δυνατότητες (ό.π., σ. 69). Πρβλ. Goetschius, ό.π., σ. 165.

<sup>138</sup> Σχετικά με την μη ύπαρξη μεταβατικού τμήματος, βλ. την παρατήρηση του Φούλια (“Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων

η μετάβαση προκύπτει (όπως είδαμε νωρίτερα) ως αδιάσπαστη συνέχεια του κυρίου θέματος.

Ως προς την επιλογή των συνθετών για την δευτερεύουσα τονική περιοχή, παρατηρούμε πως οι τυπικές κινήσεις προς την δεσπόζουσα (για μέρη σε μείζονα τρόπο) και τη σχετική μείζονα (για μέρη σε ελάσσονα τρόπο) παραμένουν αρκετά δημοφιλείς (βλ. Heller 3/I, Ritter 1/I, Herz/I και Ρουμπινστέιν 1/I, Ρουμπινστέιν 2/I, Ρουμπινστέιν 2/III, Brahms 2/IV, Liszt, Volkmann/I για την πρώτη και τη δεύτερη περίπτωση αντίστοιχα). Άλλες τονικές περιοχές εφαρμόζονται με μικρότερη συχνότητα: ως προς τα μέρη σε μείζονα τρόπο, αξιοποιείται επιπλέον η σχετική ελάσσων (Brahms 1/I), σε συνδυασμό με μία ιδιαίτερη περίπτωση χρήσης της ομώνυμής της (Hiller 1/III), ενώ στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο χρησιμοποιούνται η υποδεσπόζουσα (Alkan/II, όπου εν τέλει η έκθεση ολοκληρώνεται, μάλιστα, στην ομώνυμή της), η VI (Ρουμπινστέιν 1/IV) και η ελάσσων δεσπόζουσα (Brahms 2/I).<sup>139</sup> Παρατηρούμε προσέτι πως αρκετά μεγάλης δημοτικότητας χαίρουν, από την άλλη πλευρά, οι τονικοί σχεδιασμοί που εμπλέκουν δύο διαφορετικές δευτερεύουσες τονικότητες. Έτσι, στα Brahms 3/I, Volkmann/IV, Ρουμπινστέιν 3/I, Μπαλάκιρεφ I και Ritter 2/I, έχουμε να κάνουμε με εκθέσεις τριών τονικοτήτων, με τη μόνη πάντως ομοιότητα στην τονική ακολουθία να εντοπίζεται μεταξύ Volkmann/IV και Ritter 2/I, όπου από τη σχετική μείζονα περνάμε στην – μείζονα ή ελάσσονα – δεσπόζουσα.

Από δομική έποψη, το πλάγιο θέμα στις περισσότερες περιπτώσεις ακολουθεί κι αυτό κάποιο από τα δεδομένα μικροδομικά πρότυπα. Παρατηρούνται, συνεπώς, τριμερείς δομές, πρωτίστως μη τυπικές (βλ. Liszt, Volkmann/I, Herz/I), περίοδοι (Ρουμπινστέιν 1/I, Ρουμπινστέιν 1/IV, Ρουμπινστέιν 2/I, Brahms 2/IV) και κάποιες προτασιακές δομές (Ρουμπινστέιν 2/III, Heller 3/I), ενώ ας μην ξεχνάμε και τα δείγματα εφαρμογής του trimodular block (Alkan/II, Volkmann/IV, Ρουμπινστέιν 3/I).<sup>140</sup>

Ενδιαφέρουσα είναι, περαιτέρω, η διερεύνηση της πτωτικής ολοκλήρωσης της έκθεσης. Από τα 19 μέρη, μόλις τα 4 δεν ολοκληρώνουν την ενότητα της έκθεσης με μία καθοριστική πτώση (βλ. συγκεκριμένα Brahms 1/I, Liszt, Hiller 1/III και Μπαλάκιρεφ 1/I).<sup>141</sup>

Σχετικά με την σκοπιμότητα της προσθήκης μιας κατακλείδας στην έκθεση μίας τριμερούς σονάτας, οι πρακτικές των συνθετών φαίνονται να δίστανται αυτήν την εποχή. Ένα τέτοιο τμήμα εμφανίζεται συνολικά σε 10 μέρη (Alkan/II, Ρουμπινστέιν 2/III, Brahms 2/IV, Liszt, Volkmann/I, Μπαλάκιρεφ 1/I, Heller 3/I, Ritter 1/I, Ritter 2/1, Herz/I), ενώ αξίζει να σημειωθεί πως ο Brahms αποφεύγει αυτήν την προσθήκη στις υπόλοιπες τρεις

---

σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, 2010, σ. 142).

<sup>139</sup> Όπως αναφέρουν χαρακτηριστικά οι Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 120), ως προς τα μέρη σε μείζονα τρόπο: «κατά τα μέσα του 19ου αιώνα η κίνηση προς την δεσπόζουσα, την τονικότητα της κοινής παράδοσης, παρέμενε μία προεπιλογή πρώτου επιπέδου [σ.σ. ελεύθερη απόδοση του όρου “first-level default”] για τις εκθέσεις, ωστόσο και άλλες τονικές επιλογές ήταν επίσης αποδεκτές (ιδιαίτερα διάφορες “αποχρώσεις” των μέσων και των υπομέσων [σ.σ. αναφέρονται σε III και VI])». Αναφορικά με τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο, βλ. ομοίως την αναλυτική πραγμάτευση των συγγραφέων σχετικά με την αξιοποίηση της ελάσσονος δεσπόζουσας ως εναλλακτικής δυνατότητας, αντί της τυπικής σχετικής μείζονος (ό.π., σ. 314-317).

<sup>140</sup> Σε όλες αυτές τις δυνατότητες αναφέρονται οι Herokoski και Darcy (βλ. ό.π., σ. 124-131 και 170-177)· ο Carlin, από την άλλη πλευρά, διατείνεται πως το πλάγιο θέμα χαρακτηρίζεται εν γένει από πιο “χαλαρή” οργάνωση, βασιζόμενος στην αντίστοιχη διαπίστωση των Schönberg και Ratz (βλ. ειδικότερα Schoenberg, ό.π., σ. 237, και Erwin Ratz, *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία*, μτφρ. Κ. Νάσος, Νάσος, Αθήνα 1987, σ. 21).

<sup>141</sup> Σχετικά με την essential expositional closure (EEC) αλλά και το ανάλογο της στην επανέκθεση, την essential structural closure (ESC), βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 120-124 και 232-233 αντίστοιχα (ενδεικτικά). Βλ. επίσης την σχετική παρατήρηση του Berry (ό.π., σ. 159).

περιπτώσεις που εξετάσαμε και, αντίστοιχα, ο Ρουμπινστέιν δεν προβαίνει στη χρήση αυτής της επιλογής στα εναπομείναντα τέσσερα μέρη (επιφυλασσόμαστε για την *Τέταρτη σονάτα* του συνθέτη, την οποία θα εξετάσουμε στη δεύτερη χρονολογική περίοδο).<sup>142</sup>

Ως προς την οργάνωση της επεξεργασίας, γίνεται φανερό πως δεν μπορούμε να διακρίνουμε κάποια κοινή κατευθυντήρια γραμμή. Συχνά, η σύνδεση με την τρίτη ενότητα λαμβάνει τη μορφή ενός διακριτού τμήματος,<sup>143</sup> ενώ είναι σπανιότερη η χρήση ενός εισαγωγικού τμήματος. Μπορούμε να σημειώσουμε, επιπλέον, την εισαγωγή ενός *fugato*<sup>144</sup> σε ορισμένες περιπτώσεις (βλ. Ρουμπινστέιν 1/IV, Liszt). Ως μοναδική οργανωτική περίπτωση σε αυτήν την περίοδο αναδεικνύεται ωστόσο, δίχως αμφιβολία, η σονάτα του Liszt, όπου αντί του πυρήνα μίας τυπικής επεξεργασίας παρουσιάζεται ένα εμβόλιμο επεισόδιο με νέο υλικό, σε συνδυασμό και με ένα *fugato*, το οποίο υπό την οπτική της τριμερούς μορφής σονάτας λειτουργεί ως ένα διακριτό συνδυαστικό πέρασμα. Από την άλλη πλευρά, διαπιστώνει κανείς πως η δεύτερη ενότητα στη συντριπτική πλειονότητα των εξεταζόμενων μερών συμπεριλαμβάνει αναφορές σε αμφότερες τις θεματικές περιοχές της έκθεσης: τη μοναδική εξαίρεση αποτελεί το Brahms 3/I, όπου αξιοποιείται αποκλειστικά το κύριο θεματικό υλικό. Στα περισσότερα μέρη (11 εκ των 19), η επεξεργασία ξεκινά με μία λιγότερο ή περισσότερο άμεση αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό. Ως δευτερεύουσα επιλογή αναδεικνύεται η έναρξη με χρήση του υλικού της πλάγιας περιοχής (Brahms 1/I, Liszt, Μπαλάκιρεφ 1/I, Herz I) ή του συνδυασμού του με το κύριο θεματικό υλικό (Volkmann IV), ενώ παρατηρούνται και ορισμένες περιπτώσεις όπου το καταληκτικό υλικό της έκθεσης (είτε πρόκειται για την κατακλείδα είτε για το συνδυαστικό πέρασμα) διαχέεται και στην δεύτερη ενότητα (Brahms 2/IV, Volkmann/IV, Ritter 1/I, Ritter 2/I).<sup>145</sup>

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα διατηρεί σε ορισμένες περιπτώσεις την αρχική δομική του υπόσταση (βλ. Alkan/II, Ρουμπινστέιν 1/I, Ρουμπινστέιν 2/III, Brahms 1/I, Liszt, Μπαλάκιρεφ 1/I, Heller 3/I), έστω κι αν αποτυγχάνει να επαναφέρει την τελική του πτωτική κατάληξη, προκειμένου να ενωθεί άμεσα με τη μετάβαση.<sup>146</sup> Σε ορισμένα μέρη, ωστόσο, οι συνθέτες προβαίνουν σε ριζική αναδόμηση, συνήθως περιορίζοντας τις διαστάσεις του κυρίου θέματος (βλ. επί παραδείγματι Ρουμπινστέιν 1/IV και Herz/I). Αξίζει επίσης να σημειωθεί εδώ η σημαντικότερη περίπτωση *διεύρυνσης* του κυρίου θέματος: στο Ρουμπινστέιν 2/I, διαπιστώνουμε την προσθήκη μίας δευτερεύουσας ανάπτυξης, η οποία αξιοποιεί, ως είθισται, το κύριο θεματικό υλικό. Δεν λείπουν, επιπλέον, οι αποκλίνοσες τονικά επαναφορές του κυρίου θεματικού υλικού: στο Brahms 2/I, η απόκλιση αφορά μόνο την αρμονική στήριξη, ενώ σαφώς πιο αποδομητική είναι η τάση στο Ritter 2/I, όπου το κύριο θέμα παραμένει (όπως είδαμε) σε όλη την έκτασή του σε μία μακρινή τονική

<sup>142</sup> Ενδιαφέρουσα είναι σε αυτό το σημείο η άποψη του Goetschius (ό.π., σ. 166), ο οποίος θεωρεί – στο πλαίσιο μίας κανονιστικής παρότρυνσης – πως «[...] η προσθήκη μίας *codetta* [sic] είναι σχεδόν επιβεβλημένη, και όχι σπάνια δύο, τρεις ή ακόμη περισσότερες *codette* ακολουθούν το δευτερεύον θέμα [...]».

<sup>143</sup> “Retransition”, σύμφωνα με την ορολογία του Carlin (ό.π., σ. 157), ο οποίος αναφέρει πως «μολονότι οι περισσότερες επεξεργασίες εκφράζουν μία γενική λειτουργία σύνδεσης [...], μόνο ορισμένες επεξεργασίες εμπεριέχουν ένα συγκεκριμένο πέρασμα που η βασική του λειτουργία είναι συνδυαστική. Θα φαινόταν προτιμητέο, συνεπώς, να περιορίσουμε τον όρο συγκεκριμένα σε αυτά τα περάσματα». Πρβλ. την ανάλογη διαπίστωση του Schönberg (ό.π., σ. 268: «ας τονισθεί η ενδιαφέρουσα απόδοση του σχετικού όρου ως “ανασυνδυαστικό πέρασμα” εκ μέρους του μεταφραστή»).

<sup>144</sup> Σε αυτήν την δυνατότητα αναφέρεται – ενδεικτικά – ο Berry (ό.π., σ. 167).

<sup>145</sup> Σχετικά με όλες αυτές τις διαφορετικές επιλογές των συνθετών για την έναρξη της δεύτερης ενότητας, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 207-217.

<sup>146</sup> Βλ. ενδεικτικά την αναφορά του Carlin σε αυτό το φαινόμενο (ό.π., σ. 163 και 165).

περιοχή!<sup>147</sup> Η μετάβαση υφίσταται, κατά βάση, ορισμένες τροποποιήσεις, ενίοτε λόγω της άμεσης σύνδεσής της με το κύριο θέμα. Εξαίρεση αποτελούν τα Ritter 2/I και Brahms 3/I, όπου οι αλλαγές περιορίζονται στην τονική συνιστώσα. Στο πλαίσιο μίας πιο δραστηρικής επέμβασης, το μεταβατικό τμήμα απαλείφεται εντελώς από την επανέκθεση<sup>148</sup> (βλ. Ρουμπινστέιν 1/IV, Ρουμπινστέιν 2/I, Brahms 2/I και Brahms 2/IV), ενώ ιδιαίτερη είναι η περίπτωση του Ρουμπινστέιν 1/I, όπου η αυθεντική μετάβαση αντικαθίσταται από ένα νέο ανάλογο χωρίο με διαφορετικά θεματικά χαρακτηριστικά.

Ως προς την τονικότητα στην οποία επανεκτίθεται το πλάγιο θεματικό υλικό, διαπιστώνουμε πως τα μέρη σε μείζονα τρόπο τα οποία στην έκθεση αξιοποίησαν την δεσπόζουσα ως δευτερεύουσα τονική περιοχή χρησιμοποιούν τώρα (τυπικά) την τονική, ενώ και τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο επανεκθέτουν, ως είθισται, το πλάγιο θέμα στην ομώνυμη μείζονα. Στις περιπτώσεις χρήσης άλλων τονικότητων στην έκθεση, το πλάγιο θεματικό υλικό επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα διατηρώντας τον αυθεντικό τρόπο του εκάστοτε μέρους (βλ. φέρ' ειπείν Brahms 1/I), με μία αξιοσημείωτη εξαίρεση: στο Alkan/II, ενώ η έκθεση κινείται προς την (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα, η επανέκθεση μεταβαίνει στη σχετική μείζονα, στο πλαίσιο μίας αποδομητικής περίπτωσης που δικαιολογείται από τον εν γένει αντισυμβατικό χαρακτήρα του εν λόγω μέρους και του συνολικού έργου. Ας σημειωθούν περαιτέρω και οι δύο περιπτώσεις όπου οι συνθέτες προβαίνουν στην έναρξη της επανέκθεσης της πλάγιας περιοχής από μία μη αναμενόμενη τονικότητα (Ρουμπινστέιν 2/III) ή, σε μία λιγότερο δραστηρική επέμβαση, από τον αντίθετο τρόπο (Brahms 2/IV), αποκαθιστώντας έπειτα σε κάθε περίπτωση την αναμενόμενη τονική περιοχή. Αναφορικά με τα μέρη όπου η πλάγια περιοχή μοιράζεται σε δύο διαφορετικές τονικότητες στην έκθεση, παρατηρούμε κατ' αρχάς πως στα Volkmann/IV και Ritter 2/I, η έκθεση των οποίων ακολούθησε παρόμοια τονική εξέλιξη, δεν εντοπίζεται κάποια αντιστοιχία ως προς την τρίτη ενότητα: στην πρώτη περίπτωση λαμβάνει χώρα μία κίνηση από την VI προς την i, ήτοι κατ' αναλογία προς την έκθεση, ενώ απεναντίας στη δεύτερη περίπτωση η τονικά αποκλίνουσα επιστροφή του κυρίου θέματος συνεισφέρει στην τοποθέτηση της πλάγιας περιοχής εξαρχής στην τονική, η οποία διατηρείται μέχρι τέλους μέσω των απαραίτητων τροποποιήσεων. Στα εναπομείναντα έργα με παρόμοιο τονικό σχεδιασμό, οι συνθέτες επιλέγουν για την τρίτη ενότητα μία τονική πορεία που ακολουθεί αναλογικά εκείνη της έκθεσης, με σκοπό την σταδιακή επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας. Έτσι, στο Ρουμπινστέιν 3/I η διαδοχή VI/i -> III/i μετατρέπεται στη σχέση V -> I, ενώ στο Μπαλάκρεφ/I, όπου η έκθεση είχε οδηγηθεί από την σι-ύφεση-ελάσσονα στην μακρινή Μι-μείζονα (III/iii) και τελικά στη ντο-δίεση-ελάσσονα (iii), η τρίτη ενότητα περνά κατ' αναλογίαν από τη σχετική μείζονα στην αρχική τονικότητα. Παρεμφερής είναι και η τονική σχέση των δύο εξωτερικών ενοτήτων στο Brahms 3/I, καίτοι στη συγκεκριμένη περίπτωση η διαδοχή σχετικής μείζονος και σχετικής της υποδεσπόζουσας (VI) μετατρέπεται στην αλληλουχία I -> IV, γεγονός που υποχρεώνει τον συνθέτη στην περαιτέρω τροποποίηση της πλάγιας περιοχής προκειμένου να αποκατασταθεί η ελάσσων τονικότητα αναφοράς.

Σε αντιπαράβολή με την ενότητα της έκθεσης παρατηρούμε πως, σε ορισμένες από τις περιπτώσεις όπου εκεί εντοπίσαμε μία πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας, τούτη δεν επανέρχεται αναλογικά προς το τέλος της επανέκθεσης: αντιθέτως, αποδυναμώνεται ή παραλείπεται εντελώς, ώστε να διευκολυνθεί η σύνδεση με την ακόλουθη coda (βλ. Ρουμπινστέιν 2/I, Brahms 3/I, Ρουμπινστέιν 3/I, Heller 3/I).<sup>149</sup> Κατά

<sup>147</sup> Βλ. την σχετική αναφορά των Herokoski και Darcy σε τονικά αποκλίνουσες επαναφορές του κυρίου θέματος (ό.π., σ. 279).

<sup>148</sup> Βλ. Carlin, ό.π., σ. 165.

<sup>149</sup> Βλ. την σχετική πραγμάτευση των Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 245-247).



παρόμοιο τρόπο, η κατακλείδα που ακολουθούσε το πλάγιο θέμα εντός της έκθεσης απαλείφεται σε περιορισμένες περιπτώσεις (βλ. συγκεκριμένα Volkman/I και Heller 3/I).

Σε αντίθεση με ό,τι παρατηρήσαμε νωρίτερα σχετικά με την εισαγωγή, η επιλογή της προσθήκης μίας coda αποδεικνύεται ιδιαίτερα δημοφιλής: σε μόλις 2 από τα 19 μέρη δεν επισυνάπτεται μία – μικρότερη ή πιο εκτενής – coda! Πρόκειται για τα Μπαλάκιρεφ/I και Brahms 2/1. Στην τελευταία περίπτωση, εντούτοις, ο συνθέτης αντικαθιστά την πιο τυπική coda με μία Coda-Rhetoric Interpolation, παρεκκλίνοντας, επί της ουσίας, ελάχιστα από την επικρατούσα πρακτική. Η coda, στα μέρη όπου εμφανίζεται, δεν χαρακτηρίζεται εν γένει από κάποια κοινή οργανωτική λογική, ενώ αξίζει να αναφερθεί πως δύναται να κινείται παράλληλα προς την επεξεργασία, σχηματίζοντας έτσι δύο ευρύτερους κύκλους θεματικής αλληλουχίας<sup>150</sup> (βλ. ιδιαίτερα Liszt).

---

<sup>150</sup> Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 283-284.

### Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Β' περίοδος

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. posth. 80, του Τσαϊκόφσκυ, το κύριο θέμα δομείται ως ασύμμετρη περίοδος στα μ. 1-35. Η ηγούμενη φράση, που εκτείνεται στα μ. 1-11, οργανώνεται ως μία απλούστατη πρόταση, με βασική ιδέα, παράλλαγμα και συνέχιση (μ. 1-2, 3-4 και 5-8) που καταλήγει στην τονική (ντο-δίεση-ελάσσονα) με μισή πτώση, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ. 9-11. Στην υπερδιπλάσιας έκτασης επόμενη φράση, το πρώτο ήμισυ της προαναφερόμενης προτασιακής δομής επανέρχεται στα μ. 12-15 (= μ. 1-4), στη συνέχεια όμως προστίθεται ένα νέο μελωδικό στοιχείο, που εκτίθεται στα παρόμοια μ. 16-19 και ύστερα ρευστοποιείται στα μ. 20-22. Το εναρκτήριο μοτίβο επιστρέφει, ακολούθως, στα μ. 23-26, επεκτείνοντας την επιτονική, και ρευστοποιείται στα μ. 27-30, ενώ παρακάτω τα μ. 29-30 απομονώνονται και επαναλαμβάνονται στα μ. 31-32, φέροντας μία αλλοιωμένη μορφή της επιτονικής, η οποία ακούγεται και στα μ. 33-34, προτού επέλθει η οριστική κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονική στο μ. 35. Το μεταβατικό τμήμα, που καταλαμβάνει τα μ. 36-68, ξεκινά εισάγοντας μία νέα μελωδική ιδέα στα παρόμοια μ. 36-39 και 40-43, δίχως εντούτοις να απομακρυνθεί από την ντο-δίεση-ελάσσονα. Απεναντίας, τα όμοια τετράμετρα 44-47 και 48-51 αποκλίνουν από αυτήν, καθ' ότι στρέφονται προς την Λα-μείζονα (δηλαδή την VI), χωρίς να διαφοροποιούνται θεματικώς από τις προηγούμενες δομικές μονάδες. Η επόμενη τονική περιοχή που προσεγγίζεται είναι εκείνη της Φα-μείζονος, στην οποία κινούνται τα όμοια μ. 52-53 και 54-55, που απομονώνουν το πρώτο ήμισυ της θεμελιώδους ιδέας της μετάβασης (πρβλ. μ. 52-53 και 36-37). Το δεύτερο ήμισυ της, από την άλλη πλευρά, αποτελεί το βασικό θεματικό στοιχείο των μ. 56-65, τα οποία προβαίνουν και σε ρευστοποίησή του. Σε αυτό το χωρίο, η Ντο-μείζων, που επεκτείνεται διατηρώντας αρχικά λειτουργία δεσπόζουσας στην Φα-μείζονα, μετατρέπεται εναρμονίως σε μία ("γερμανική") συγχορδία αυξημένης δης, η οποία έχει ως αποστολή να οδηγήσει στην δεσπόζουσα της Μι-μείζονος.

Έπειτα από την περαιτέρω προέκταση του εν λόγω συγχορδιακού σχηματισμού στα μ. 66-68,<sup>151</sup> η πλάγια περιοχή ξεκινά, πράγματι, στη Μι-μείζονα, ήτοι στην σχετική της αρχικής τονικότητας, στο μ. 69. Υποστηρίζεται μάλιστα, καθ' αρχάς, από ισοκράτη στη δεσπόζουσα, γεγονός που καθιστά ακόμη πιο πειστική την μεσολάβηση αποκλειστικά της ανωτέρω συγχορδίας με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας και όχι της ίδιας της δεσπόζουσας για την εισαγωγή του πλάγιου θεματικού υλικού. Το τελευταίο εκτίθεται πρώτα στα όμοια τετράμετρα 69-72 και 73-76, ενώ ένα ακόμη ζεύγος τετραμέτρων συνεχίζει την εκτύλιξη του στα μ. 77-80 και 81-84. Λιγότερο μελωδική υφή έχουν τα μ. 85-88 και 89-92, ενώ στη συνέχεια τα δύο πρώτα ζεύγη τετραμέτρων επανέρχονται, υποστηριζόμενα στην προκειμένη περίπτωση από ισοκράτη επί της τονικής, στα μ. 93-108 (πρβλ. 69-84). Έπειτα από την επέκταση της δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας (μ. 109-112), δίνεται έμφαση στην επιτονική, πρώτα στα μ. 113-116, που απομονώνουν το εναρκτήριο δίμετρο της υπό εξέταση περιοχής (πρβλ. μ. 69-70) και κατόπιν στα μ. 117-122, τα οποία παρουσιάζουν ένα νέο συνοδευτικό μοτίβο, που συνίσταται σε γοργά κινούμενα τρίηχα. Το εν λόγω μοτίβο αξιοποιείται περαιτέρω στα μ. 123-131, τα οποία μας επαναφέρουν στην τονική, παρέχοντας, σε δύο όμοια τετράμετρα, μία παραλλαγή της βασικής πλάγιας ιδέας και δίνοντας την εντύπωση μίας "ηχούς" των μ. 69-72 και 77-80. Δεδομένης αυτής της

<sup>151</sup> Στην δική του ανάλυση για το παρόν μέρος, ο Scott Watkins χαρακτηρίζει τα μ. 35-68 ως "θέμα A2" ήτοι ως ένα δεύτερο σκέλος της κύριας θεματικής περιοχής, και όχι ως μεταβατικό τμήμα, καίτοι δεν υπεισέρχεται σε περισσότερες λεπτομέρειες αναφορικά με το εν λόγω τμήμα. Βλ. *Sonata in C-sharp Minor, op. posth. 80 by Pyotr Il'yich Tchaikovsky: Preparation for a New Edition*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, College of Music, 2011, σ. 18.

ομοιότητας, αλλά και της επανεδραίωσης της Μι-μείζονος, μπορούμε να πούμε πως η πλάγια περιοχή οργανώνεται κατά το μάλλον ή ήττον σε πέντε τμήματα: συγκεκριμένα, στα μ. 69-84, 85-92, 93-108, 109-122 και 123-131, και υπό το σχήμα  $\alpha \beta \gamma \alpha'$ .<sup>152</sup> Μετά την πτωτική κατάληξη στην δευτερεύουσα τονικότητα (βλ. την τέλεια πτώση στα μ. 130-131), η Μι-μείζων προεκτείνεται σε μια κατακλείδα, η οποία αποτελείται από τα παρόμοια μ. 131-137a και 137-145a, κάνοντας παράλληλα μία έμμεση νύξη και στο υλικό της μετάβασης (πρβλ. την ανοδική κίνηση στο μ. 132 με την αντίστοιχη στο μ. 36).

Τα μ. 145-159, παρ' όλο που ξεκινούν με το υλικό της κατακλείδας, αποτελούν στην πραγματικότητα την έναρξη της δεύτερης ενότητας. Καίτοι τα μ. 145-146 αντλούνται από τα μ. 131-132, τα μ. 147-150 εισάγουν ένα νέο μοτιβικό στοιχείο που παραπέμπει στο πλάγιο θεματικό υλικό και το οποίο, έπειτα από την πλήρη εμφάνισή του (βλ. μ. 150-151), αξιοποιείται μερικώς για την κατασκευή μίας αρμονικής αλυσίδας (μ. 151-156) με περαιτέρω ρευστοποίηση (μ. 157-159). Στη συνέχεια, το μόλις εξετασθέν απόσπασμα αλυσιδοποιείται στο σύνολό του στα μ. 160-176, κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα αλλά και επεκτεινόμενο ταυτοχρόνως κατά δύο μέτρα. Το εναρκτήριο μοτίβο επιστρέφει στα μ. 177-179 και αλυσιδοποιείται σε παρηλλαγμένη εκδοχή στα μ. 180-181 / 182-183, με περαιτέρω αλυσιδοποίηση του μ. 183 στο μ. 184. Τα μ. 185-189, από την άλλη πλευρά, παραπέμπουν στα μ. 123 κ.εξ. της πλάγιας περιοχής και επεκτείνουν την ενεργή δεσπόζουσα της Λα-μείζονος. Ακολούθως, τα μ. 190-203 αλυσιδοποιούν το συνολικό απόσπασμα των μ. 177-189 κατά έναν τόνο χαμηλότερα, συμπεριλαμβανομένου του διμέτρου 175-176 (βλ. μ. 190-191), το οποίο αρχικά είχαμε θεωρήσει απλή προέκταση του προηγούμενου χωρίου, αλλά και αφαιρουμένου του μ. 184. Το θεματικό υλικό της κατακλείδας τίθεται, εν συνεχεία, στο επίκεντρο των μ. 204-212, που δομούνται στην βάση δίμετρων δομικών μονάδων και τοποθετούνται στην περιοχή της μι-ελάσσονος, βρίσκοντας σταδιακά τον δρόμο τους προς την αρχική τονικότητα. Τέλος, τα μ. 213-219 επιτυγχάνουν, μέσω της επαναφοράς του κύριου μοτίβου και της μισής πτώσης στην ντο-δίεση-ελάσσονα, την ομαλότερη δυνατή σύνδεση με την επικείμενη έναρξη της επανεκθέσεως.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς την παραμικρή αλλαγή στα μ. 220-254, κάτι που δεν ισχύει, μολοταύτα, για το μεταβατικό τμήμα, το οποίο παραμένει κατ' αρχάς πιστό στο πρότυπό του από την πρώτη ενότητα στα μ. 255-270 (= μ. 36-51), αλλά παρεκκλίνει στα μ. 271 κ.εξ. Σε αυτά παρατηρείται έντονη ομοιότητα με τα μ. 57-68, καθ' ότι το δεύτερο μισό της τετράμετρης μεταβατικής ιδέας απομονώνεται στα μ. 271-274 και αποσπασματοποιείται στα μ. 275-280, ενώ η συγχορδία αυξημένης έκτης που προορίζεται να εισαγάγει (κατά παρόμοιο τρόπο με την έκθεση) την πλάγια περιοχή επεκτείνεται τόσο στα προαναφερόμενα μέτρα όσο και στα μ. 281-283. Η ίδια η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται σε πιο περιορισμένες διαστάσεις, με αφητηρία από την ομώνυμη μείζονα και έχοντας απολέσει μέρος του υλικού της. Αναφορικά με το πρώτο τμήμα, τα μ. 69-76 επιστρέφουν αυτούσια στα μ. 284-291, καίτοι η επανάληψη του βασικού τετραμέτρου μεταφέρεται στην εναρμόνια, ήτοι στην Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία θα διατηρηθεί μέχρι το τέλος της πλάγιας περιοχής. Από τα μ. 77-84 επιστρέφει μόνο το ένα τετράμετρο (στα μ. 292-295), ενώ η επανάληψή του παραλείπεται, σε αντίθεση με τα μ. 296-303, που επαναφέρουν πλήρως (με ορισμένες υφολογικές αλλαγές) το περιεχόμενο των μ. 85-92, ήτοι το δεύτερο τμήμα. Στη συνέχεια, και αναφορικά με το τρίτο τμήμα, μία διπλή επανεμφάνιση του επικεφαλής τετραμέτρου στα μ. 304-311 (πρβλ. μ. 93-100) ακολουθείται

<sup>152</sup> Για τον Watkins (ό.π., σ. 18), τα μ. 109-122 αποτελούν μία "γέφυρα" που μεσολαβεί ανάμεσα στο "θέμα Β" (το οποίο συνίσταται, κατ' αυτόν, στα μ. 69-108) και στην "συντομευμένη επανάληψή" του (στα μ. 123-131).

από την επαναφορά του ενός μόνο τετραμέτρου των μ. 101-108 στα μ. 312-315 (όπως ακριβώς συνέβη και στο πρώτο τμήμα), το οποίο μάλιστα εμπλουτίζεται με τα χαρακτηριστικά τρίηχα που είχαμε εντοπίσει στο τέταρτο και στο πέμπτο τμήμα της πλάγιας περιοχής στην έκθεση. Το εν λόγω συνοδευτικό μοτίβο χαρακτηρίζεται με την παρουσία του τόσο τα αλυσιδωτά μ. 316-317 / 318-319, όσο και τα μ. 320-321, που εισάγουν απευθείας το απόσπασμα το οποίο στην πρώτη ενότητα απομονώσαμε ως πέμπτο τμήμα. Ενώ, λοιπόν, το τέταρτο τμήμα αντικαθίσταται από νέο υλικό στα μ. 316-321, το πέμπτο επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 322-330, ενώ το ίδιο ισχύει και για την κατακλείδα, την οποία ο συνθέτης επαναφέρει στα μ. 330-344α.

Η coda, που ξεκινά στο μ. 344, αξιοποιεί εκ νέου το υλικό της κατακλείδας, όπως είχε πράξει και η επεξεργασία, χρησιμοποιώντας μάλιστα την ίδια ύφανση. Έτσι, με πηγή έμπνευσης τα μ. 145-147α, προκύπτει το πρότυπο των μ. 344-348α, που αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 348-352. Ας σημειωθεί ακόμη πως το πέρασμα από την Ρε-ύφεση-μείζονα στη ντο-δίεση-ελάσσονα λαμβάνει χώρα σε τούτο το πρώτο τμήμα της coda. Όπως συμβαίνει συχνά εντός μίας coda, το επικεφαλής κύριο μοτίβο επιστρέφει και συνδυάζεται, εν προκειμένω, αντιστικτικά με το μοτίβο της κατακλείδας στα μ. 353-360.<sup>153</sup> Ύστερα, το πρώτο εξ αυτών απομονώνεται για λίγο, δίνοντας έμφαση στην περιοχή της VI (μ. 361-364), προτού συμπορευτεί ξανά με το υλικό της κατακλείδας στα μ. 365-369α. Τα μ. 369-374, βέβαια, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση, είναι φανερό πως ανοίγουν τον δρόμο για την οριστική κατάληξη στην τονική, η οποία πραγματοποιείται και πάλι με χρήση του επικεφαλής μοτίβου στα μ. 375-380.

Το κύριο θέμα στο finale της *Σονάτας για πιάνο*, op. posth. 80, του Τσαϊκόφσκυ εκτείνεται στα μ. 1-24 και συνιστά μία συμπαγή φράση με κατάληξη σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ντο-δίεση-ελάσσονα. Το βασικό μοτιβικό υλικό εκτίθεται στα μ. 1-5, ενώ τα μ. 6-7 επαναλαμβάνουν τα μ. 4-5 εν είδει ηχούς, ξοδεύοντας την εναπομένουσα ενέργεια, και το μ. 8 προμηνύει το νέο ξεκίνημα στα μ. 9-13α. Τούτα δίνουν έμφαση στην σχετική μείζονα της τονικότητας αναφοράς, καταλήγοντας εν τέλει στη δεσπόζουσα της. Ύστερα, η βασική μοτιβική ιδέα (βλ. χαμηλότερη φωνή των μ. 1-5) παραλλάσσεται ελαφρώς στα αλυσιδωτά μ. 13-17α και 17-21α, εκ των οποίων η πρώτη δομική μονάδα καταλήγει σε μισή πτώση στην Μι-μείζονα (δηλαδή στην δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος) και η δεύτερη ομοίως στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, η οποία στη συνέχεια προεκτείνεται από τη μονοφωνική γραμμή των μ. 21-24. Συνολικά λοιπόν το κύριο θέμα δίνει την εντύπωση μίας ηγουμένης φράσης περιόδου, αφού τα μ. 25-36 που έπονται επαναφέρουν το επικεφαλής θεματικό υλικό, δίνοντας αντίστοιχα την εντύπωση της επόμενης φράσης μιας περιοδικής δομής. Αυτή η θεώρηση ακυρώνεται, εντούτοις, από την εξέλιξη των μ. 36b κ.εξ., τα οποία παρεκκλίνουν από τα ομόλογα μέτρα του κυρίου θέματος και μας παρακινούν τοιουτοτρόπως στην επανερμηνεία των μ. 25-50 ως ενός μεταβατικού τμήματος. Τα μ. 35-36 παραλλάσσουν αρμονικά τα μ. 11-12 υιοθετώντας την επιτονική της μι-ελάσσονος, ενώ στα παρόμοια μ. 37-40 και 41-44 η εν λόγω συγχορδία λαμβάνει τον ρόλο επέρισης στην δεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικότητας. Τα τετράμετρα αυτά βασίζονται στον συγκοπικό ρυθμό της επικεφαλής θεματικής ιδέας του κυρίου θέματος και έχουν σαφή κατεύθυνση προς τη μι-ελάσσονα, ενώ στα μ. 45-50 η επιτονική προεκτείνεται μέσω ενός

---

<sup>153</sup> Σε αυτό το σημείο, για την ακρίβεια στο μ. 352, τοποθετεί ο Watkins (ό.π., σ. 18) την έναρξη της coda.

αδιάλειπτου αρπίσματος και οδηγεί εκ νέου στην δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας.<sup>154</sup>

Δεν πρόκειται όμως για την μι-ελάσσονα, αλλά για την ομώνυμή της, όπως φανερώνει η έναρξη της πλάγιας περιοχής στο μ. 51. Το βασικό υλικό της εκτίθεται στα μ. 51-64, τα οποία συνιστούν μία δεκάμετρη φράση με εσωτερική διεύρυνση (λόγω της επανάληψης των μ. 53-56 στα μ. 57-60) και κατάληξη στην δεσπόζουσα της Μι-μείζονος. Στη συνέχεια, τα μ. 65-78 επαναφέρουν μεν το υλικό των μ. 51-62 (στα μ. 65-76), αλλά αντικαθιστούν τα μ. 63-64 με τα μ. 77-78, τα οποία πραγματοποιούν μια στροφή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (χωρίς κάποια πτωτική κατάληξη). Το μέχρι τούδε εξετασμένο χωρίο αποτελεί το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, ενώ το δεύτερο εκτείνεται στα μ. 79-92 και ξεκινά μεταφέροντας στην περιοχή της δεσπόζουσας την ακολουθία των μ. 53-56 (στα μ. 79-82), ενώ η επιχειρούμενη επανάληψή της μένει ημιτελής (στα μ. 83 κ.εξ.), καθ' ότι διακόπτεται από την περαιτέρω τονικοποίηση της δεσπόζουσας με ταυτόχρονη εξύφανση του μελωδικού υλικού. Η Σι-μείζων αναδεικνύεται εκ νέου σε ενεργή δεσπόζουσα της Μι-μείζονος και εισάγει την παρηλλαγμένη επαναφορά του εναρκτήριου πλάγιου θεματικού υλικού, στο πλαίσιο ενός τρίτου τμήματος (μ. 93-113α). Για την ακρίβεια, ενώ τα μ. 93-106 επαναφέρουν τα μ. 51-56 (στα μ. 93-98) και εν συνεχεία παρουσιάζουν (μ. 99-100 και 101-102) και ρευστοποιούν (μ. 103-106) ένα νέο μελωδικό στοιχείο, τα μ. 107-113α επαναφέρουν το θεμελιώδες συγκοπικό μοτίβο της κύριας περιοχής, προεκτείνοντας τη δεσπόζουσα, κι έπειτα οδηγούν στην τέλεια πτώση που επικυρώνει την δευτερεύουσα τονικότητα. Η κατακλείδα (μ. 113-130), ακολούθως, προβαίνει αρχικά σε δύο νέες πτωτικές καταλήξεις στην Μι-μείζονα (στα παρόμοια μ. 113-117α και 117-121α, τα οποία διέρχονται και από την Σολ-μείζονα, δηλαδή την ΙΙΙ της ομώνυμης ελάσσονος), και ύστερα προεκτείνει την τονική, φέρνοντάς την εν τέλει σε αντιπαράθεση με τη συγχορδία της Ντο-μείζονος (δηλαδή την VI της ομώνυμης ελάσσονος).

Η επεξεργασία ξεκινά με τα αλυσιδωτά μ. 131-135α / 135-139α, τα οποία αξιοποιούν το κύριο μοτιβικό υλικό, και από τα οποία προκύπτουν, μέσω μίας διαδικασίας αποσπασματοποίησης, τα εξίσου αλυσιδωτά δίμετρα 139-141α / 141-143α. Δύο νέα παρόμοια τετράμετρα που χρησιμοποιούν το προαναφερόμενο υλικό στρέφονται προς τη φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 143-146) και τη Ρε-μείζονα (μ. 147-150), ενώ στη συνέχεια, στα μ. 151-154 και 155-160 αντίστοιχα, περνάμε στη Σολ-μείζονα και τη Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία προσλαμβάνει εν τέλει τη λειτουργία της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος. Αυτή η τονικότητα, η οποία κυριαρχεί στο δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας, δεν αποτελεί καθόλου τυχαία επιλογή, αλλά αντιθέτως σχετίζεται σε σημαντικό βαθμό με την αρχική τονικότητα, όντας η ομώνυμη της ελάσσονος δεσπόζουσας (εναρμονίως). Στα μ. 161-176 η υφή αλλάζει άρδην, καθώς γίνεται πολύ πιο αντιστικτική. Το εν λόγω χωρίο έχει έντονα χρωματική πορεία και διαρθρώνεται στα παρόμοια τετράμετρα 161-164 και 165-168 καθώς και στο οκτάμετρο 169-176, παραμένοντας όμως πάντοτε στο περιβάλλον της Λα-ύφεση-μείζονος. Από θεματική άποψη, τα μέτρα αυτά δεν παραπέμπουν άμεσα στα μέχρι τούδε παρουσιασθέντα θεματικά στοιχεία, καίτοι από υφολογικής πλευράς αναφέρονται εμφανώς στην πλάγια περιοχή της έκθεσης. Ύστερα από την επανάληψη του παραπάνω περάσματος στα μ. 177-192, τα μ. 193-200 χρησιμοποιούν το υλικό του για να φέρουν μία αλυσίδα με βηματική κάθοδο και κατάληξη στην φα-ελάσσονα, κάτι που εν πολλοίς κάνουν ακολούθως και τα μ. 201-216, καίτοι σε διευρυμένη εκδοχή. Εκ των ίδιων μοτιβικών στοιχείων προκύπτουν ακόμη τα παρόμοια μ. 217-220 και 221-224, τα οποία όμως

<sup>154</sup> Σύμφωνα με τον Watkins (ό.π., σ. 29), το κύριο θέμα πρέπει να οριοθετηθεί στα μ. 1-36, ενώ η μετάβαση πρέπει να περιορισθεί αναλόγως στα μ. 37-50.

συμπεριλαμβάνουν, με το μοτίβο της τονισμένης οκτάβας, μία προαναγγελία της κεφαλής του κυρίου θέματος. Τα εν λόγω τετράμετρα μετατρέπουν τη Λα-ύφεση-μείζονα σε ενεργή δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος (και, ως εκ τούτου, της ντο-δίεση-ελάσσονος εναρμονίως), προτού η τελική εμφάνιση του λα-ύφεση ολοκληρώσει τη δεύτερη ενότητα (μ. 225-229). Συμπερασματικά, είδαμε πως η επεξεργασία διαρθρώθηκε σε δύο μεγάλα σκέλη (μ. 131-160 και 161-229), τα οποία απέχουν παρασάγγας μεταξύ τους από κάθε πλευρά (τονικότητας, ύφανσης, χαρακτήρα, προέλευσης υλικού). Επιπλέον, τα μ. 217-229 λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα, προετοιμάζοντας – πέραν της τονικής παραμέτρου – την επιστροφή του κύριου θεματικού υλικού μέσω της κλιμακούμενης έμφασης στο επικεφαλής μοτίβο.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει στα μ. 230-253 χωρίς να διαφέρει σε τίποτα από το ομόλογο τμήμα στην έκθεση (πρβλ. μ. 1-24), ενώ το μεταβατικό τμήμα τροποποιείται μερικώς, προκειμένου να οδηγήσει στην ομώνυμη μείζονα. Συγκεκριμένα, μετά την επαναφορά των μ. 1-12 του κυρίου θέματος στα μ. 254-265 (και μάλιστα χωρίς την μικρή αρμονική τροποποίηση που έχει λάβει χώρα στα μ. 35-36), ο συνθέτης επιλέγει την απλούστερη δυνατή λύση για την προσέγγιση της Ντο-δίεση-μείζονος, ήτοι την τονική μεταφορά των μ. 37-50, κατά μία τρίτη χαμηλότερα, στα μ. 266-279. Το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται δομικά αναλλοίωτο στα μ. 280-342a (πρβλ. μ. 51-113a), με τη μόνη τροποποίηση να αφορά τον τρόπο γραφής της τονικότητας, καθ' ότι ο συνθέτης επιλέγει, χάριν ευκολίας, την εναρμόνια Ρε-ύφεση- αντί της Ντο-δίεση-μείζονος. Η κατακλείδα, από την άλλη πλευρά, επανεκτίθεται μόνο κατά το ήμισυ στα μ. 342-350a, που αντιστοιχούν στα μ. 113-121a, ενώ τα μ. 121-130 παραλείπονται και στην θέση τους παραλλάσσεται δύο φορές η αμέσως προηγούμενη πτωτική διαδικασία στα μ. 350-352a και 352-354a, εξελισσόμενη εν τέλει σε συνδετικό πέρασμα προς την επικείμενη coda. Άλλωστε, το τετράμετρο αυτό οδηγεί στην Μι-ύφεση-μείζονα, στην οποία επιστρέφει η εναρκτήριο ιδέα της πλάγιας περιοχής: το οκτάμετρο 354-361 στρέφεται προς το τέλος του προς την Μι-μείζονα, από την οποία εκκινούν τα μ. 362-369, που αποτελούν αλυσιδοποίηση του προαναφερόμενου οκταμέτρου και προσεγγίζουν, κατ' αναλογία, την Φα-μείζονα. Ακολουθεί, στα μ. 370-377a, η επιτάχυνση του πλάγιου θεμελιώδους μοτίβου και η αντιπαράθεσή του με το μοτίβο της συγκοπής των μ. 13 κ.εξ. του κυρίου θέματος. Το τελευταίο στοιχείο επικρατεί, εν συνεχεία, δίνοντας πνοή σε ένα ελεύθερο, εν είδει φαντασίας χωρίο στα μ. 377-391 αλλά στα μ. 392-403, όπου η δεσπόζουσα επεκτείνεται αρχικά εν είδει κανόνος και κατόπιν ελεύθερα μέχρι την έλευση της τονικής στο μ. 404. Για την τελική επικύρωση της τονικότητας του μέρους ο συνθέτης επιστρατεύει για τελευταία φορά την επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος (μ. 1-7) στα μ. 404-410.<sup>155</sup>

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Grieg, το κύριο θέμα διαρθρώνεται διμερώς: τα μ. 1-12 αποτελούν μία ενιαία φράση, η οποία καταλήγει με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ήτοι στην μι-ελάσσονα. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 13-37a), το εναρκτήριο τετράμετρο επανέρχεται με υφή κανόνος στα μ. 13-16, ενώ τα αλυσιδωτά ζεύγη διμέτρων 17-20 και 21-24 στρέφονται, χρησιμοποιώντας ένα νέο μοτίβο, προς την δεσπόζουσα και την τονική αντίστοιχα. Βασιζόμενα σε ένα ακόμη νέο στοιχείο, τα παρόμοια μ. 25-28 και 29-32 δίνουν αρχικά έμφαση στην υποδεσπόζουσα κι έπειτα στη διπλή δεσπόζουσα, προτού αποσπασματοποιηθούν στα μ. 33-35, προχωρώντας στη δεσπόζουσα. Αν και η τελευταία δεν οδηγεί κατευθείαν στην τονική, την κατάληξη σε αυτήν φέρνουν τα μ. 36-37a, τα οποία παραπέμπουν μοτιβικά στο μ. 26, δίχως εντούτοις να εντοπίζεται κάποιος σαφής πτωτικός

<sup>155</sup> Για τον Watkins (ό.π., σ. 35), η coda του μέρους πρέπει να οριοθετηθεί στα μ. 370-410.

σχηματισμός.<sup>156</sup> Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά προεκτείνοντας την τονική με ένα επαναλαμβανόμενο δίμετρο (βλ. μ. 37-38 και 39-40), το οποίο εν συνεχεία αποσπασματοποιείται στα μ. 41-44. Τα μ. 45-49 διαφοροποιούνται από μοτιβικής και υφολογικής πλευράς και δίνουν έμφαση στην λειτουργία της διπλής δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος. Έτσι, η πλάγια περιοχή ξεκινά απευθείας από το μ. 50 στην Σολ-μείζονα (ήτοι στην σχετική). Με πηγή έμπνευσης το υλικό των μ. 25-26, δημιουργείται μία τετράμετρη δομική μονάδα, η οποία ακούγεται κατ' αρχάς στην Σολ-μείζονα και κατόπιν αλυσιδοποιείται στην σι-ελάσσονα (βλ. μ. 50-53 και 54-57 αντίστοιχα), προτού αποσπασματοποιηθεί πρώτα στα μετατροπικής υφής παρόμοια δίμετρα 58-59, 60-61 και 62-63 και έπειτα στα μ. 64-65, τα οποία σταματούν στην δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, ολοκληρώνοντας την προτασιακή δομή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας. Ένα δεύτερο πλάγιο θέμα εισάγει κατόπιν αντιθετικό υλικό και ξεκινά με τα παρόμοια τετράμετρα 66-69 και 70-73. Στην πρώτη εκ των δύο αυτών δομικών μονάδων προσεγγίζεται η λα-ελάσσων, από την οποία ξεκινά η δεύτερη δομική μονάδα, που οδηγεί και πάλι πίσω στη Σολ-μείζονα. Στη συνέχεια, το βασικό μοτιβικό στοιχείο των προηγούμενων μέτρων απομονώνεται, προκειμένου να χρησιμοποιηθεί κατ' αποκλειστικότητα στα μ. 74-81. Στον πυρήνα του εν λόγω χωρίου βρίσκεται μία καθοδική γραμμή με βηματική κίνηση, επί τη βάσει της οποίας προσεγγίζεται η αρχική τονικότητα. Η επιχειρούμενη τέλεια πτώση σε αυτήν αποτυγχάνει, ωστόσο, λόγω της αποκοπής της συγχορδίας της τονικής και της αντικατάστασής της από την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Συμπερασματικά, βλέπουμε πως η πλάγια περιοχή, η οποία αποτελείται από δύο διακριτά τμήματα, δεν επικυρώνει πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα, αλλά απεναντίας στρέφεται και πάλι προς την κύρια, ενσωματώνοντας τιοιουτοτρόπως και την λειτουργία του συνδετικού περάσματος.

Η επεξεργασία αποτελείται από τρία τμήματα, στα μ. 82-93, 94-117 και 118-129. Στο πρώτο εξ αυτών, ο συνθέτης επαναφέρει, στην ομώνυμη μείζονα, το εναρκτήριο τετράμετρο της κύριας περιοχής (μ. 82-85), το οποίο κατόπιν αλυσιδοποιεί στη σι- (μ. 86-89) και στη λα-ελάσσονα (μ. 90-93), διαφοροποιώντας παράλληλα την ύφανση. Στο πλαίσιο του δεύτερου τμήματος, το καθοδικό μοτίβο των μ. 3-4 της κύριας περιοχής αντιπαράτίθεται αντιστικτικά με ένα παράλλαγμα του, προκειμένου να σχηματιστεί ένα δίμετρο πρότυπο (βλ. μ. 94-95), το οποίο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο με διαφορετική αρμονική υποστήριξη στα μ. 96-97 και 98-99, ενώ τα μ. 100-101 διαφέρουν, επιπλέον, λόγω της παράλειψης του πρώτου μοτιβικού σκέλους. Το συνολικό οκτάμετρο, συνεπώς, εξελίσσεται κατά τρόπον μιμητικό από μέτρο σε μέτρο και μεταμορφώνοντας προοδευτικά το υλικό του, ενώ από αρμονικής πλευράς είναι ιδιαίτερα μετατροπικού χαρακτήρα, ξεκινώντας από την λα-ύφεση- και φτάνοντας μέχρι την ρε-ύφεση-ελάσσονα. Τα μ. 102-105, από την άλλη πλευρά, αντλούν το υλικό τους από τη γραμμή των χαμηλότερων φωνών του μ. 95 και καταλήγουν στην μι-ύφεση-ελάσσονα. Το συνολικό χωρίο των μ. 94-105 αλυσιδοποιείται, ακολούθως, κατά μία τρίτη μεγάλη (εναρμονίως) χαμηλότερα, στα μ. 106-117, με την μόνη παρέκκλιση να αφορά τα τελευταία μέτρα: τούτα, αντί να καταλήξουν, κατ' αναλογία προς το πρότυπό τους, στην σι-ελάσσονα, προσεγγίζουν τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, η οποία ακολούθως προεκτείνεται σε ολόκληρο το τρίτο τμήμα της επεξεργασίας υπό την κατά το μάλλον ή ήττον συνεχή παρουσία ισοκράτη επί του φθόγγου της θεμελίου της. Επιπλέον, στα μ. 118-121 δεν διακρίνεται κάποιο γνωστό μοτίβο, ενώ στα μ. 122-129 γίνεται μία έμμεση αναφορά στα μ. 102-105.

<sup>156</sup> Βλ. τις παρατηρήσεις της Barbara Blanchard Hong ("Gade Models for Grieg's Symphony and Piano Sonata", *Dansk Aarbog for Musikforskning* 15, 1984, σ. 33) σχετικά με τον θεματικό παραλληλισμό του εν λόγω θέματος με το αντίστοιχο κύριο θέμα της *Σονάτας για πιάνο* του Gade.

Στην τρίτη ενότητα, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 130-162a, υφιστάμενο υφολογικού και μελωδικού χαρακτήρα τροποποιήσεις, αλλά και μία δομική: πρόκειται για την παράλειψη των μ. 27-28 και 31-32, η οποία περιορίζει κατά τι τις διαστάσεις του δεύτερου τμήματός του. Παρατηρούνται επιπλέον δύο αλλαγές αρμονικής φύσης: η πρώτη, που κρίνεται μάλλον ως επουσιώδης, αφορά στην αρμονική “έκπληξη” των μ. 136-137, που διαφέρουν από τα ομόλογα μέτρα της έκθεσης (πρβλ. μ. 7-8), φέρνοντας αναπάντεχα τη ναπολιτάνικη II<sup>η</sup> δεύτερη, που έχει μεγαλύτερες επιπτώσεις στη συνέχεια, αφορά στα μ. 161-162a, τα οποία δεν φέρνουν μια κατάληξη στην τονική, όπως συνέβη στην έκθεση (πρβλ. μ. 36-37a), αλλά στην υποδεσπόζουσα, από την οποία ξεκινά το μεταβατικό τμήμα. Τα μ. 37-44 επιστρέφουν σε μεταφορά στη λα-ελάσσονα στα μ. 162-169, ενώ με παρόμοια τονική μετατόπιση επανέρχονται και τα μ. 45-46 στα μ. 170-171. Αντίθετα, τα μ. 47-49 αντικαθίστανται από την ρευστοποίηση του υλικού του προηγούμενου διμέτρου στα μ. 172-174. Ακολούθως, το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής επανεκτίθεται στα μ. 175-190, έχοντας μεταφερθεί, φυσικά, στην μι-ελάσσονα. Το δεύτερο τμήμα, από την άλλη πλευρά, δεν επανεμφανίζεται όπως το συναντήσαμε στην πρώτη ενότητα, αλλά λαμβάνει κατ’ αρχάς διαφορετικό χαρακτήρα, όπως υποδεικνύει η αλλαγή της χρονικής αγωγής που υποδεικνύει ο συνθέτης σε αυτό το σημείο. Επιπλέον, είναι φανερό πως λόγω αυτής της αλλαγής, που επηρεάζει και ό,τι ακολουθεί στη συνέχεια, το εν λόγω τμήμα δεν διατηρεί την ανεξαρτησία του, αλλά αντιθέτως προσαρτάται στην coda, αποκτώντας έτσι διττό ρόλο: λειτουργεί, δηλαδή, τόσο ως τμήμα της πλάγιας περιοχής, όσο και ως το εναρκτήριο τμήμα της coda. Πιο αναλυτικά, τα μ. 191-198 επαναφέρουν μεν, σε γενικές γραμμές, το υλικό των μ. 66-73, όμως τα μ. 199-208 απέχουν κατόπιν παρασάγγας από τα μ. 74-81, τα οποία αντικαθιστούν, προτείνοντας μία εναλλακτική συνέχεια με ένα νέο μοτίβο και φτάνοντας (όπως και το ομόλογο τμήμα της έκθεσης) μέχρι την συγχορδία της δεσπόζουσας. Η coda συνεχίζεται (ή, εναλλακτικά, ξεκινά) κάνοντας μία αναδρομή στα μ. 1-3 του κυρίου θέματος στα μ. 209-211, ενώ τα μ. 3-4 αναπτύσσονται περαιτέρω και στο πλαίσιο των αλυσιδωτών μ. 212-213 / 214-215. Τέλος, η οριστική κατάληξη στην τονική πραγματοποιείται με ένα δεξιότεχνικό πέρασμα στα μ. 216-229, χωρίς εμφανή συσχέτισμό με τα ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία του μέρους.

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Grieg ακολουθεί – όπως, άλλωστε, και το εναρκτήριο μέρος – το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας και είναι γραμμένο στην μι-ελάσσονα. Ξεκινά με ένα σύντομο εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-6), αποτελούμενο από τρία παρόμοια δίμετρα, τα οποία προετοιμάζουν την τονική μέσω της σταδιακής προσέγγισης της συγχορδίας της δεσπόζουσας, ενώ παράλληλα εισάγουν σε μεγέθυνση και το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος. Το ίδιο το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 7-47 και υποδιαιρείται σε δύο σκέλη. Το πρώτο εκ των δύο δομείται ως πρόταση, με τα μ. 7-10 και 11-14 να αποτελούν τη βασική ιδέα και το παράλληλμά της αντίστοιχα, ενώ τα μ. 15-23a συνιστούν τη συνέχιση, που προβαίνει σε ρευστοποίηση του βασικού θεματικού υλικού με σταθερή συνοδεία ισοκράτη στη δεσπόζουσα και φτάνει μέχρι την δεύτερη αναστροφή της τονικής, που αντικαθιστά τη δεσπόζουσα στο πλαίσιο μίας εναλλακτικής τέλει πτώσης (βλ. μ. 22-23a). Το δεύτερο σκέλος (μ. 23-47), από την άλλη πλευρά, ξεκινά παραθέτοντας πρώτα δύο φορές τη ρευστοποιημένη εκδοχή της βασικής ιδέας στα μ. 23-24 και 25-26 (πρβλ. μ. 15-16) κι έπειτα την αναπτύσσει στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 27-28 / 29-30, αλλά και την ρευστοποιεί περαιτέρω στα μ. 31-35. Τα μ. 36-40a εισάγουν ένα νέο, γοργά κινούμενο στοιχείο κι έχουν σαφείς πτωτικές βλέψεις, καταφέροντας εν τέλει να καταλήξουν στην τονική. Τέλος, τα μ. 40-47 προεκτείνουν την τονική χρησιμοποιώντας τόσο το θεμελιώδες μοτίβο όσο και την εκδοχή της βασικής ιδέας που ακούστηκε στα μ. 15-18.



Χωρίς να μεσολαβήσει κάποιο μεταβατικό τμήμα, ξεκινά αμέσως το πλάγιο θέμα, το οποίο τοποθετείται στην VI, ήτοι στη Ντο-μείζονα. Αρχίζει με δύο παρόμοια δεκάμετρα, στα οποία η πλάγια θεματική ιδέα (βλ. μ. 48-53) αντιπαρατίθεται στα χαρακτηριστικά συστατικά του καταληκτικού περάσματος της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 54-57 και 40-47). Οι προαναφερόμενες δομικές μονάδες στρέφονται προς την δεσπόζουσα (βλ. μ. 48-57) και την V/vi (βλ. μ. 58-67) της δευτερεύουσας τονικότητας αντίστοιχα. Η μελωδική εξύφανση του πλάγιου θεματικού υλικού συνεχίζεται, ύστερα, στα αλυσιδωτά τετράμετρα 68-71 / 72-75, ενώ τα μ. 76-82a, που βασίζονται στην ίδια μελωδική ιδέα, φέρνουν την κατάληξη στην Σολ-μείζονα. Συμπερασματικά, τα μ. 48-82a, που αποτελούν το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, χαρακτηρίζονται από προτασιακή οργάνωση και καταλήγουν χωρίς σαφή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος. Το δεύτερο τμήμα, ακολούθως (μ. 82-97), συνοδεύεται σχεδόν ακατάπαυστα από ισοκράτη επί του σολ, φανερώνοντας μία βαθύτερη λειτουργία προέκτασης της δεσπόζουσας, και ξεκινά με δύο παρεμφερή τετράμετρα που προεκτείνουν την Σολ-μείζονα εξυφαίνοντας περαιτέρω τις αμέσως προηγούμενες ποικιλματικές φιγούρες ογδών (βλ. μ. 82-85 και 86-89). Την ίδια λειτουργία έχουν εν πολλοίς και τα όμοια δίμετρα 90-91 και 92-93, που βασίζονται σε μία νέα μελωδική ιδέα. Στα μ. 94-97, από την άλλη πλευρά, όπου μία γοργά κινούμενη, καθοδική χρωματική γραμμή κάνει αισθητή την παρουσία της, η Σολ-μείζων αναλαμβάνει πλέον αδιαμφισβήτητα τον ρόλο της ενεργής δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος, οδηγώντας έτσι στο τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής. Σε αυτό (μ. 98-121), οι αρχικά δεκάμετρες δομικές μονάδες μετατρέπονται σε οκτάμετρες, ενώ το καταληκτικό στοιχείο του κυρίου θέματος που είχε ενσωματωθεί σε αυτές αντικαθίσταται από ένα tremolo στην χαμηλή περιοχή του πιάνου. Η πρώτη δομική μονάδα (μ. 98-105) δεν απομακρύνεται από την τονική, ενώ η δεύτερη (μ. 106-114a) διευρύνεται μέσω της επέκτασης του προαναφερόμενου νέου στοιχείου, που οδηγεί εν προκειμένω σε τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα. Ως εκ τούτου, η δομή του τελικού αυτού τμήματος έχει απολέσει τα προτασιακά της χαρακτηριστικά, ενώ εν συνεχεία η προέκταση της τονικής στα μ. 114 κ.εξ. επιτυγχάνεται μέσω της αναδρομής στην αντίστοιχη προέκταση της μι-ελάσσονος κατά την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 40-47). Πρόκειται, δηλαδή, για το στοιχείο που παραλείφθηκε νωρίτερα από το εσωτερικό του τρίτου τμήματος.<sup>157</sup>

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά αξιοποιώντας το πρώτο μέτρο του κυρίου θέματος (βλ. μ. 7) προκειμένου να σχηματίσει δύο αλυσιδωτά οκτάμετρα με μιμητική (ή καλύτερα “διαλογική”) υφή, εκ των οποίων το πρώτο εκκινεί από την ομώνυμη ελάσσονα της δευτερεύουσας τονικότητας (μ. 122-129) και το δεύτερο από την σολ-ελάσσονα, στρεφόμενο τελικά προς την ρε-ελάσσονα (μ. 130-137). Από αυτήν ξεκινά μία νέα σειρά αλυσιδωτών δίμετρων, που χρησιμοποιούν με διαφορετική υφή την επικεφαλής κύρια θεματική ιδέα, σε συνδυασμό όμως με το παρεστιγμένο μοτίβο, όπως αυτό εμφανίστηκε στην πλάγια περιοχή και στην κατάληξη της κύριας. Μετά τα μ. 138-139 / 140-141, η δεύτερη αλυσιδωτή επανάληψη προεκτείνεται κατά δύο επιπλέον μέτρα (μ. 142-145), προσεγγίζοντας τη ντο-ελάσσονα, ενώ ακολουθούν δύο νέες αλυσιδωτές δομικές μονάδες, οι οποίες συνδυάζουν το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος με το στοιχείο των μ. 36-39, στα μ. 146-149 / 150-153. Το επικεφαλής μοτίβο κυριαρχεί, ακολούθως, στα μ. 154-161, τα οποία από αρμονικής πλευράς προετοιμάζουν την σολ-ελάσσονα. Τα μ. 162-169, που ξεκινούν από αυτήν και στρέφονται τελικά προς την λα-ελάσσονα, αφιερώνουν το πρώτο ήμισυ τους στην κύρια θεματική ιδέα, όπως αυτή εμφανίστηκε στα μ. 23-26, και το δεύτερο

<sup>157</sup> Κατά παράδοξο τρόπο, η Hong (ό.π., σ. 34) διακρίνει εδώ ένα “καταληκτικό πέραςμα”, βασισμένο στο πλάγιο θέμα, δίχως όμως να προβαίνει σε περισσότερες διευκρινίσεις επ’ αυτού.

στο στοιχείο των μ. 36-39, ενώ αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 170-177. Η τελευταία δομική μονάδα προετοιμάζει, μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης, την δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Η δεσπόζουσα αυτή προεκτείνεται πρώτα στα παρόμοια μ. 178-181 και 182-185, που παραλλάσσουν την κύρια θεματική ιδέα, και ύστερα στα μ. 186-193, που επαναφέρουν και πάλι την χειρονομία των μ. 36-39. Τα μ. 194-205, εξάλλου, που ολοκληρώνουν τη δεύτερη ενότητα και εισάγουν την τρίτη, παραπέμπουν αρχικά εν συνόψει στην χειρονομία της εισαγωγής (μ. 194-195, πρβλ. μ. 1-6), κι έπειτα ανακαλούν ένα θραύσμα της κύριας ιδέας στα αλυσιδωτά δίμετρα 196-197 / 198-199, προτού τελικά προβούν σε μία διαδικασία ρευστοποίησης του υλικού αυτού στα μ. 200-205.

Στο πλαίσιο της επανέκθεσης, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 206-246. Το αυτό ισχύει, κατά το μάλλον ή ήττον, και για την πλάγια περιοχή, η οποία καταλαμβάνει εν προκειμένω τα μ. 247-313a (πρβλ. μ. 48-114a) και επανεκτίθεται στην ομώνυμη μείζονα. Το μόνο που φαίνεται – τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως – να λείπει είναι η απόληξη του τρίτου τμήματος της πλάγιας περιοχής, που είχε ως αποστολή την προέκταση της Ντο-μείζονος (βλ. μ. 114 κ.εξ.). Στην πραγματικότητα, η επανεμφάνιση του εν λόγω περάσματος μετατίθεται στα μ. 334-343 (με ελαφρά επέκταση), ενώ ενδιάμεσα εμφανίζεται ένα εμβόλιμο τμήμα με ρητορική coda (η λεγόμενη Coda-Rhetoric Interpolation). Σε αυτό το τμήμα, η πλάγια ιδέα αφήνεται, κατ' αρχάς, να συνεχίσει τη μελωδική της εκτύλιξη (βλ. μ. 313-324) και στη συνέχεια (μ. 325-334a) να συμπορευτεί αντιστικτικά με το μοτίβο που θα κυριαρχήσει λίγο αργότερα, στα καταληκτικά μέτρα του έργου, ενώ η παρεμβολή ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα.

Το εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Rheinberger είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα. Το κύριο θέμα είναι προτασιακά δομημένο, καθ' ότι τα μ. 1-4 συνιστούν τη βασική ιδέα, τα μ. 5-8 την επανάληψή της, και τα μ. 9-17a την συνέχιση, ενώ η κατάληξη στην τονική πραγματοποιείται με μία οιονεί (λόγω της απουσίας της θεμελίου στην χαμηλότερη φωνή) τέλεια πτώση. Το μεταβατικό τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 17-57, ξεκινά με δύο αλυσιδωτά τετράμετρα που βασίζονται αποκλειστικά στο θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος (βλ. μ. 1-2) και στρέφονται προς την υποδεσπόζουσα (μ. 17-20) και την δεσπόζουσα (μ. 21-24) αντίστοιχα. Μάλιστα, να σημειωθεί πως, σε συνδυασμό με την προαναφερόμενη υποτυπώδη πτωτική διαδικασία, τα μ. 17 κ.εξ. δίνουν αρχικά την εντύπωση ότι επεκτείνουν περαιτέρω την συνέχιση της προηγούμενης πρότασης, καθιστώντας αρχικά αδιόρατο το πέρασμα από το κύριο θέμα στη μετάβαση. Τη σκυτάλη παίρνουν ακολούθως δύο δίμετρα που συνεχίζουν την αλυσιδοποίηση με ανοδικά βήματα τόνου, ρευστοποιώντας περαιτέρω το χαρακτηριστικό κύριο μοτίβο, και τα οποία στη συνέχεια αποσπασματοποιούνται, παράγοντας τα παρόμοια μ. 29-32 που οδηγούν και πάλι στη δεσπόζουσα. Τα μ. 33-36 και 37-40 αποτελούν παρηλλαγμένη επανεμφάνιση των μ. 17-24, ακολουθώντας παρόμοια αλυσιδωτή πορεία, εν προκειμένω με τελικό στόχο τη ρε-ελάσσονα. Μία ακόμη αλυσιδωτή αλληλουχία διμέτρων (με την διαδικασία αποσπασματοποίησης να συνεχίζεται) έχει ως αποτέλεσμα την ανοδική βηματική κίνηση των μ. 41-48, ενώ η διαρκής επέκταση της υποδεσπόζουσας της λα-ελάσσονος σε αυτό το οκτάμετρο οδηγεί τελικά στη δεσπόζουσά της στο μ. 49a. Με την βασική πτώση της μετάβασης να έχει επιτευχθεί, η δεσπόζουσα προεκτείνεται από εδώ κι έπειτα, σαν ένα εκτεταμένο γέμισμα τομής: στα μ. 49-55, τρία δίμετρα ακολουθούν εν προκειμένω καθοδική χρωματική πορεία, η οποία συνεχίζεται και από το τελευταίο μέτρο, που παραλλάσσει το μ. 54. Τα μ. 56-57, εξάλλου, διέπονται από τη σαφή λειτουργία της προετοιμασίας της τονικής, καίτοι στο αμέσως επόμενο μέτρο, ήτοι το εναρκτήριο της

πλάγιας περιοχής, αποδεικνύεται πως την δευτερεύουσα τονικότητα του μέρους θα αποτελέσει η ομώνυμή της, δηλαδή η Λα-μείζων.

Η οκτάμετρη ιδέα που ανοίγει την αυλαία της πλάγιας περιοχής εισάγει νέο υλικό και τονικοποιεί την επιτονική της Λα-μείζονος (μ. 58-65), ενώ το παρόμοιο οκτάμετρο που έπεται (μ. 66-73) επανέρχεται, μέσω της επιτονικής και της δεσπόζουσας, και πάλι στην τονική. Το επόμενο οκτάμετρο συνεχίζει την μελωδική εκτύλιξη του πλάγιου θεματικού υλικού, στρεφόμενο σταδιακά προς την Σολ-μείζονα (μ. 74-81), κι έπειτα αλυσιδοποιείται στα μ. 82-89, ανακατευθυνόμενο και πάλι προς την Λα-μείζονα. Το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 58-97) ολοκληρώνεται με τα αλυσιδωτά μ. 90-91 / 92-93 και τα οιονεί αλυσιδωτά 94-95 / 96-97, που χαρακτηρίζονται από έντονη αρμονική κινητικότητα, επαναπροσεγγίζοντας ωστόσο εν τέλει την δευτερεύουσα τονικότητα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 98-119), από την άλλη πλευρά, πραγματοποιεί κατ' αρχάς μία αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό, στα παρόμοια μ. 98-101 και 102-105, που προεκτείνουν την Λα-μείζονα και παραλλάσσουν τη βασική ιδέα (πρβλ. μ. 1-4). Τα μ. 106-119, απεναντίας, παρουσιάζονται πιο ανεξάρτητα από θεματικής πλευράς και απομακρύνονται από την δευτερεύουσα τονικότητα, στρεφόμενα προς την Φα-μείζονα. Από δομική έποψη, αποτελούνται από δύο παρόμοια τετράμετρα κι ένα εξάμετρο, στα μ. 106-109, 110-113 και 114-119. Το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής φέρει αντιθετικά υφολογικά χαρακτηριστικά σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί, αρκούμενο σε μιαν ιδιαίτερα λιτή ύφανση, και εκτείνεται στα μ. 120-152a, ενώ εμπνέεται έμμεσα από τα τεκταινόμενα στα μ. 106-119. Τα παρόμοια μ. 120-127 και 128-135 καταλήγουν σε μισή πτώση στη ρε- και στη λα-ελάσσονα αντίστοιχα, τα εξίσου παρεμφερή μ. 136-139 και 140-143 επεκτείνουν την μελωδική εξέλιξη με αφετηρία από τη λα- και τη ρε-ελάσσονα, και τα μ. 144-151 επιδιώκουν να καταλήξουν σε πτώση στη λα-ελάσσονα. Τούτη επιτυγχάνεται μεν στο μ. 152a, αλλά μόνο εν μέρει, καθώς από την τονική κάνει την εμφάνισή της μόνον η θεμέλιος, στο πλαίσιο μίας αποδυναμωμένης, αποδομητικής επικυρωτικής πτώσης της δευτερεύουσας τονικότητας στην έκθεση, που είναι απόρροια και της έναρξης του επόμενου τμήματος με έκθλιψη: η κατακλείδα των μ. 152-163 προεκτείνει την λα-ελάσσονα, που υπερσχύει εν τέλει της ομώνυμής της, αξιοποιώντας εκ νέου το επικεφαλής μοτίβο (ενώ παραπέμπει άμεσα και στη μετάβαση), πρώτα κινούμενη με παρόμοια δίμετρα (μ. 152-159), κι έπειτα αποσπασματοποιώντας τα στα μ. 160-163. Τέλος, τα μ. 164-167bis και 164-167 αναλαμβάνουν τη σύνδεση με την επανάληψη της έκθεσης και την έναρξη της επεξεργασίας, αντίστοιχα.<sup>158</sup>

Η δεύτερη ενότητα προετοιμάζεται περαιτέρω από το πέρασμα των μ. 168-171, που οδηγεί στην Μι-μείζονα μέσω της ενεργής δεσπόζουσάς της. Στη Μι-μείζονα, δηλαδή στην τονικότητα της δεσπόζουσας της δευτερεύουσας τονικότητας, ο συνθέτης επαναφέρει τις δύο πρώτες οκτάμετρες δομικές μονάδες του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής στα μ. 172-187 (= μ. 58-73). Ακολουθούν δύο αλυσιδωτά οκτάμετρα (μ. 188-195 και 196-203) που διατηρούν εν πολλοίς την ύφανση του προηγούμενου αποσπάσματος, αλλά απογυμνώνονται από μελωδικά στοιχεία και καθοδηγούνται από μία καθοδική βηματική γραμμή σε εσωτερική φωνή. Στα μ. 204-227, η μελωδία του τρίτου πλάγιου τμήματος εξυφαινεται με διαφορετικό τρόπο και με πιο πλούσια υφή, με αφετηρία από τη Ρε-μείζονα, ενώ, από δομικής πλευράς, μετά από το συμπαγές οκτάμετρο 204-211 (πρβλ. μ. 120-127) περνάμε στα ζεύγη αλυσιδωτών τετραμέτρων 212-215 / 216-219 και 220-223 /

<sup>158</sup> Παραδόξως, ο Han Theill (*Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, Florian Noetzel, Wilhelmshaven 2001, σ. 163) τοποθετεί την έναρξη του καταληκτικού τμήματος πολύ νωρίτερα, στο μ. 119 (ήτοι στο σημείο όπου ξεκινά το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής), μη λαμβάνοντας προφανώς υπ' όψιν την παντελή απουσία κάποιας πτωτικής κατάληξης σε αυτό το σημείο.

224-227, τα οποία, έπειτα από μία εξόρμηση σε μακρινές τονικές περιοχές, στρέφονται εν τέλει προς την Φα-δίεση-μείζονα. Στην εναρμόνια της τελευταίας, ήτοι στη Σολ-ύφεση-μείζονα, πραγματοποιείται μία αναδρομή στο κύριο θέμα, και συγκεκριμένα στα πρώτα οκτώ μέτρα του, στα μ. 228-235. Ακολουθώντας, σε μία ενιαία δομική μονάδα, τέσσερα μέτρα όπου κυριαρχεί ένα παρεστιγμένο μοτίβο (μ. 236-239) ακολουθούνται από ένα παράλλαγμα του πρώτου τετραμέτρου της μετάβασης (πρβλ. μ. 240-243 με μ. 17-20 αλλά και με μ. 33-36), ενώ το ίδιο υλικό αξιοποιείται και στα παρεμφερή μεταξύ τους μ. 244-247 και 248-251. Από αρμονικής πλευράς, από το μ. 240 κ.εξ. προσεγγίζεται η Ρε-ύφεση-μείζων μέσω της προέκτασης της δεσπόζουσάς της, ενώ το χωρίο αυτό αλυσιδοποιείται, εν συνεχεία, στα μ. 252-267, που στρέφονται – κατ’ αναλογία με τα μ. 236-251 – προς τη Λα-ύφεση-μείζονα. Ακολουθούν τέσσερα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα με σταθερή παρουσία ισοκράτη επί του ντο, το οποίο υποδηλώνει στην προκειμένη περίπτωση την ξαφνική εμφάνιση της ενεργούς δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος. Σε αυτήν κινείται και το επόμενο τετράμετρο, που επαναφέρει τον παρεστιγμένο ρυθμό των μ. 236-239, και αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 280-283, που περνούν στην Σολ-μείζονα. Τα μ. 284-287 βασίζονται επίσης στο ίδιο υλικό και προσεγγίζουν εκ νέου την Σολ-μείζονα, η οποία εντούτοις επανερμηνεύεται πλέον ως δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Την σύνδεση με την επανέκθεση αναλαμβάνει το τμήμα των μ. 288-303, που προεκτείνει την δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, χρησιμοποιώντας τόσο το επικεφαλής κύριο μοτίβο σε μεγέθυνση (βλ. μ. 288-295) όσο και το ρυθμικό στοιχείο των μ. 106-109 της πλάγιας περιοχής (βλ. μ. 296-303).

Περνώντας στην εξέταση της τρίτης ενότητας, παρατηρούμε πως το κύριο θέμα επανεκτίθεται μεν πλήρως, χάνει όμως την κατάληξή του στην τονική, λόγω της αρμονικής διαφοροποίησης των μ. 318-319 (πρβλ. μ. 15-16), που στρέφονται στην παρούσα περίπτωση προς την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Το κύριο μοτίβο επιστρέφει ακολούθως και στα παρόμοια δίμετρα 320-321, 322-323, 324-325 και 326-327, που ακολουθούν μία μελωδική κάθοδο, ενώ τα παρεμφερή μ. 328-331 και 332-335 (τα οποία στρέφονται από τη σολ-ελάσσονα προς τη Μι-ύφεση-μείζονα) παραπέμπουν άμεσα στα μ. 33-40 της έκθεσης, που ανήκουν στην μετάβαση. Μάλιστα, μετά από τα αλυσιδωτά μ. 336-339 / 340-343, που αναφέρονται στο κύριο θέμα, πραγματοποιείται μία ακόμη αναφορά στα μ. 33-40, στα μ. 344-347 και 348-351, που κινούνται προς τη ντο-ελάσσονα. Επιστρέφουν επίσης τα μ. 41-48 με μικρές τροποποιήσεις στα μ. 352-360, όπου επεκτείνεται η ντο-ελάσσων, ενώ τέλος τα μ. 361-364 φέρνουν με μία χρωματική κίνηση τη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Στην προέκταση αυτής της συγχορδίας αφιερώνεται κατόπιν το τελευταίο τμήμα πριν την επαναφορά της πλάγιας περιοχής (μ. 365-378), παραπέμποντας παράλληλα άμεσα στο τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας, που είχε αναλάβει, εξάλλου, τον ίδιο ακριβώς ρόλο προετοιμασίας της τονικότητας αναφοράς. Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε πως οι δύο πρώτες δομικές οντότητες της έκθεσης συνδέονται ακόμη στενότερα μεταξύ τους στην τρίτη ενότητα, κάτι που οφείλεται σε μικρότερο βαθμό στην παράλειψη της πτωτικής δομής στο τέλος του κυρίου θέματος και πρωτίστως στην εμφιλοχώρηση στοιχείων του αρχικού θέματος στον “χώρο” της μετάβασης (βλ. μ. 336-343). Όσον αφορά την πλάγια περιοχή, τα δύο πρώτα τμήματά της επανέρχονται αυτούσια στην Ντο-μείζονα, στα μ. 379-440 (πρβλ. μ. 58-119). Αντίθετα, στο τρίτο τμήμα, ενώ τα μ. 441-456 αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 120-135, τα μ. 457-464 προβαίνουν σε αποθεωτική επανάληψη της ίδιας μελωδικής ιδέας στην περιοχή της Ντο-μείζονος και οι διαδοχικές συγχορδίες των μ. 465-470 οδηγούν στη δεσπόζουσα, την οποία προεκτείνουν τα μ. 471-474. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, το υπό εξέταση τμήμα μετατρέπεται σε συνδυαστικό πέρασμα προς την coda, η οποία ξεκινά με μία ανακατασκευή της κύριας θεματικής ιδέας στα μ. 475-482, η οποία εν προκειμένω συνδυάζεται με τα συνοδευτικά τρίηχα του

δεύτερου πλάγιου τμήματος (βλ. ενδεικτικά μ. 99 κ.εξ.). Η υπόλοιπη έκταση της coda αφιερώνεται ως επί το πλείστον στην επανάληψη ενός παρεστιγμένου ρυθμικού στοιχείου, ενώ η συνοδευτική γραμμή παραπέμπει στα μ. 106 κ.εξ. (μία ακόμη αναφορά στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής). Τα μ. 483-494 παρουσιάζουν έντονη αρμονική κινητικότητα πάνω από έναν σταθερό ισοκράτη επί του ντο, προτού η σταδιακή ρευστοποίηση του περιεχομένου τους στα μ. 495-506 σταθεροποιηθεί κατόπιν έτι περαιτέρω στην τονική, ενώ η ύστατη προσέγγιση της δεσπόζουσας (όπως φανερώνει η καθοδική γραμμή του μπάσσου στα μ. 507-509) στα μ. 510-511 φέρνει και την οριστική κατάληξη στην τονική στα μ. 512-514.

Στο τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας* του Rheinberger, που – όπως έχουμε ήδη σημειώσει – είναι γραμμένο στην λα-ελάσσονα, δηλαδή σε τονικότητα διαφορετική εκείνης του πρώτου μέρους, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-28, αποτελώντας μία συμπαγή φράση ιδιαίτερης κατασκευής: ενώ το πρώτο τετράμετρο κινείται στην τονικότητα αναφοράς, το δεύτερο (μ. 5-8) στρέφεται προς την σχετική μείζονα. Η σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας, η Σολ-μείζων, προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 9-12, τα οποία εν συνεχεία αλυσιοδοποιούνται, δίνοντας εν προκειμένω έμφαση στη μι-ελάσσονα (μ. 13-16) και τη Ντο-μείζονα (μ. 17-20, με αναφορές και στο περιβάλλον της φα-ελάσσονος), προτού τα μ. 21-28, εισάγοντας ένα νέο μοτίβο με παρεστιγμένο ρυθμό, που απομονώνεται και προεκτείνεται, οδηγήσουν εν τέλει σε μία μη πτωτική κατάληξη στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Ουσιαστικά, λοιπόν, η αρμονική πορεία αυτών των 28 μέτρων έχει ως εξής (πάντοτε στο περιβάλλον της λα-ελάσσονος):  $i \rightarrow III, VII - v - III \rightarrow V$ . Το μεταβατικό τμήμα επαναφέρει ύστερα το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 29-32 με μ. 1-4), προσποιούμενο την έναρξη μίας επόμενης φράσης σε ένα ευρύτερο δήθεν περιοδικό συγκείμενο· στη συνέχεια, ωστόσο, παραθέτει ένα παράλλαγμα των εν λόγω μέτρων, στα μ. 33-36, παρεκκλίνοντας, ως εκ τούτου, από το υποτιθέμενο πρότυπό του. Το οκτάμετρο 37-44 βασίζεται στην συνεχή αντιπαράθεση μεταξύ των δεσποζουσών της λα-ελάσσονος και της Φα-μείζονος. Έπειτα από τα μ. 45-52, που οδηγούνται από μία καθοδική βηματική μελωδική γραμμή σε μία αλληλουχία παρενθετικών δεσποζουσών με κατάληξη σε αυτήν της λα-ελάσσονος, το προηγούμενο οκτάμετρο επανέρχεται στα μ. 53-60, ενώ ένα παράλλαγμα των μ. 45-52 στα μ. 61-68 οδηγεί τελικά στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά, συνεπώς, στην VI, με το υλικό της να εκτίθεται στα παρόμοια – πρωτίστως ως προς το πρώτο τους ήμισυ – μ. 69-76 και 77-83: το πρώτο από αυτά τα τμήματα παραμένει στην Φα-μείζονα, ενώ το δεύτερο στρέφεται προς την σχετική της (την ρε-ελάσσονα) και μάλιστα καταλήγει σε αυτή με μισή πτώση. Η συγχορδία της δεσπόζουσάς της, ήτοι η Λα-μείζων, αναδεικνύεται έπειτα τονικοποιούμενη επί μακρόν στα μ. 84-102, τα οποία αποτελούνται από τρεις τετράμετρες (μ. 84-87, 88-91 και 92-95) και μία επτάμετρη δομική μονάδα (μ. 96-102), επαναφέροντας παράλληλα στο προσκήνιο την συνεχή κίνηση τριήχων που χαρακτήριζε τόσο το κύριο θέμα όσο και τη μετάβαση. Επιπλέον, στο πλαίσιο της επέκτασης της Λα-μείζονος αρθρώνεται και ένα νέο θεματικό μόρφωμα στα μ. 103-114, που αποτελείται από δύο παρόμοια εξάμετρα και δεν παραπέμπει σε κανένα από τα ήδη γνωστά στοιχεία του finale. Τα μ. 115-122 που ακολουθούν προετοιμάζουν την επαναφορά της πρώτης πλάγιας ιδέας, αντιπαραθέτοντας στην δεσπόζουσα της Λα- εκείνη της Φα-μείζονος. Από την προαναφερόμενη ιδέα επιστρέφει αυτούσιο το πρώτο οκτάμετρο (στα μ. 123-130), αλλά και το πρώτο τετράμετρο της επόμενης δομικής μονάδας (βλ. μ. 131-134). Αντί των μ. 81-83, όμως, έπεται η αλυσιοδοποίηση των μ. 131-134 στα μ. 135-138, ενώ η ρευστοποίηση του υλικού τους από τα μ. 139-142 αλυσιοδοποιείται με τη σειρά της στα μ. 143-146 και επιτείνεται στα παρόμοια

τετράμετρα 147-150 και 151-154, που προκύπτουν από την αναστροφή του επικεφαλής μοτίβου της πλάγιας περιοχής, διατηρώντας έτσι άμεση σχέση με ό,τι προηγήθηκε. Τα μ. 155-158, 159-162 και 163-166, απεναντίας, κάνουν μία αναδρομή στη μετάβαση, αναφερόμενα στα μ. 61-68. Παράλληλα, η προέκταση της Ντο-μείζονος στα μ. 159-166 διακόπτεται από την απροσδόκητη εμφάνιση της συγχορδίας της Σι-μείζονος, η οποία δίνει τη θέση της στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος (μ. 167-170). Η ροή των τριήχων επανακάμπει κατόπιν στα μ. 171-179, στα οποία όμως διαδραματίζεται μία υψίστης σημασίας αρμονική εξέλιξη: παρ' όλο που το χωρίο αυτό κινείται αρχικά στην Φα-μείζονα, στη συνέχεια στρέφεται προς την τονικότητα της σχετικής της τονικότητας αναφοράς, στην οποία μάλιστα καταλήγει με μία αποδυναμωμένη (από πλευράς ύφανσης) τέλεια πτώση! Δεν πρόκειται βέβαια για μία οποιαδήποτε πτώση, αλλά για την επικυρωτική πτώση της πλάγιας περιοχής της έκθεσης, που σηματοδοτεί και την αποπεράτωσή της. Συνεπώς, η πρώτη ενότητα περνά από τρία διαφορετικά τονικά κέντρα (λα-ελάσσων → Φα-μείζων → Ντο-μείζων), με το τελευταίο από αυτά να εδραιώνεται μόλις στο τέλος της πλάγιας περιοχής.

Έπειτα, η Ντο-μείζων προεκτείνεται και στην έναρξη της επεξεργασίας: ο παρεστιγμένος ρυθμός των μ. 21-28 του κυρίου θέματος επανέρχεται στα μ. 180-187, ενώ τα μ. 188-195 παρουσιάζονται ελαφρώς πιο κινητικά από αρμονικής έποψης, καίτοι εν τέλει προσεγγίζουν εκ νέου την τονική της Ντο-μείζονος μέσω της δεσπόζουσάς της.<sup>159</sup> Ακολουθεί μία επαναφορά των μ. 180-187 στα μ. 196-203, καθώς και μία άμεση, παρηλλαγμένη επανάληψή τους στα μ. 204-211, που συνοδεύεται όμως και από μια στροφή προς την Φα-μείζονα. Κατόπιν, στα μ. 212-227, το πρώτο τετράμετρο των μ. 188-195 απομονώνεται (μ. 212-215) και αλυσιδοποιείται (μ. 216-219 / 220-223 / 224-227), ενώ το παρεστιγμένο μοτίβο επιστρέφει στα παρόμοια μ. 228-235 και 236-243, που κινούνται στη ντο-ελάσσονα και στην Λα-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Ας σημειωθεί επιπλέον πως το πρώτο εκ των παραπάνω οκταμέτρων διατηρεί έμμεση αναφορικότητα και προς τη μελωδική τροπή των μ. 180-187. Το εν λόγω μοτίβο κυριαρχεί επίσης στα μ. 244-251, τα οποία προεκτείνουν εκ νέου την Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ στα μ. 252-259, που κάνουν το ίδιο για την Μι-μείζονα, χάνει τη ρυθμική του υπόσταση, αν και η μελωδική γραμμή των μέτρων αυτών είναι ταυτόσημη με εκείνη των μ. 180-187. Μία ακόμη ρυθμική μεταμόρφωση του ίδιου μοτίβου έχει ως απόρροια τα αλυσιδωτά μ. 260-267 και 268-275, αλλά και το ευρύτερο χωρίο των μ. 276-292, που προκύπτει από τη αποσπασματοποίηση των προηγούμενων δομικών μονάδων και διατρέχεται από ισοκράτη επί του φθόγγου λα-ύφεση. Η καθοδική λύση του τελευταίου στο σολ, στο μ. 293, φέρνει την συγχορδία της Ντο-μείζονος σε δεύτερη αναστροφή, ενώ η αρμονία αυτή προεκτείνεται ακολούθως στα μ. 294-312, που είναι πανομοιότυπα με τα μ. 84-102 της πλάγιας περιοχής της έκθεσης. Ο παραλληλισμός, μάλιστα, συνεχίζεται στα μ. 313-324 με την μεταφορά του μορφώματος των μ. 103-114 στη Ντο-μείζονα αλλά και με τη διευρυμένη επιστροφή του περιεχομένου των μ. 115-122 στα μ.

<sup>159</sup> Ο Theill (ό.π, σ. 165-167) εκφέρει μία εντελώς διαφορετική άποψη σε αυτό το σημείο, καθώς το μ. 180 συνιστά γι' αυτόν την έναρξη όχι της επεξεργασίας αλλά του πλαγίου θέματος της έκθεσης! Αυτή η ακατανόητη οπτική εδράζεται στον "δυσισμό" μεταξύ Ντο-μείζονος και Λα-μείζονος/ελάσσονος που αναγνωρίζει ο Theill ως καθοριστική αρχή που διαπερνά όλα τα μέρη της σονάτας. Βάσει αυτής της λογικής, ένα τελικό μέρος που περνά από τη λα-ελάσσονα στη Ντο-μείζονα αποτελεί τον ιδανικό αντιθετικό πόλο στο πρώτο μέρος, που ακολούθησε εν πολλοίς την αντίθετη διαδρομή. Φυσικά, αυτή η υπόθεση, καθώς και ο συνακόλουθος, a priori εγκλωβισμός του τελικού μέρους σε ένα δεδομένο τονικό καλούπι (χαρακτηριστική είναι η φράση: «από το μ. 12 [του τέταρτου μέρους] αισθάνεται κανείς και από το μ. 27 γνωρίζει μετά βεβαιότητας πως το finale θα είναι τοποθετημένο στη λα-ελάσσονα και θα διαθέτει ένα πλάγιο θέμα στη Ντο-μείζονα») οδηγεί αναπόδραστα σε λανθασμένα συμπεράσματα.

325-336, εν προκειμένω με την παράλληλη επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας. Τα μ. 337-352, επίσης, αποτελούν με τη σειρά τους μια διευρυμένη ανακατασκευή των μ. 155-162 της πλάγιας περιοχής και καταλήγουν με μισή πτώση στη λα-ελάσσονα, τη δεσπόζουσα της οποίας προεκτείνουν ακολούθως τα μ. 353-360.

Στην τρίτη ενότητα, ο συνθέτης επαναφέρει, κατ' αρχάς, χωρίς διαφοροποίηση το κύριο θέμα στα μ. 361-388. Η αρχική μετάβαση, αντιθέτως, αντικαθίσταται εδώ από ένα νέο τμήμα στα μ. 389-412: το πρώτο οκτάμετρο (μ. 389-396) συνιστά αλυσιδοποίηση του καταληκτικού περάσματος του κυρίου θέματος, προσεγγίζοντας κατά παρόμοιο τρόπο την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, ενώ το υλικό των αλυσιδωτών μ. 397-400 / 401-404 ρευστοποιείται στα μ. 405-412 επί της διπλής δεσπόζουσας. Η παρουσία της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος δεν είναι διόλου τυχαία σε αυτό το σημείο, αφού σε αυτήν ακριβώς την τονικότητα ξεκινά έπειτα η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής, στα μ. 413 κ.εξ. Από το προαναφερόμενο τμήμα, εντούτοις, το μόνο που επανέρχεται αυτούσιο είναι το εναρκτήριο οκτάμετρό του στα μ. 413-420, ενώ το δεύτερο ήμισυ του αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 421-424 και 425-428. Από το ίδιο υλικό προκύπτει και η παράγωγη ιδέα των μ. 429-444, που βασίζεται αρμονικά στη ναπολιτάνικη II της αρχικής τονικότητας, ήτοι στη Σι-ύφεση-μείζονα. Ας παρατηρηθεί, ωστόσο, πως το μεγαλύτερο μέρος εξ όσων παραλείπονται από την πλάγια περιοχή κατά την επανέκθεση έχει ήδη παρατεθεί στο πλαίσιο της επεξεργασίας και μάλιστα σε πλήρη ή ακόμη και σε πιο εκτεταμένη μορφή από την αρχική.<sup>160</sup> Σε αυτό το σημείο ξεκινά ένα νέο πέρασμα, που προβαίνει σε νέα μορφοποίηση της χαρακτηριστικής ροής τριήχων του μέρους στα μ. 445-452 και – σε ολόένα και πιο ρευστοποιημένη μορφή – στα μ. 453-460 και 461-476, όπου από την Σι-ύφεση-μείζονα περνάμε στην λα-ελάσσονα, ενώ η συγχορδία της δεσπόζουσας της προεκτείνεται στα μ. 477-484, φέρνοντας τελικά την πολυπόθητη κατάληξη στην τονική στο μ. 485.

Η coda, που εκτείνεται στα μ. 486-535, ξεκινά αναλογικά προς την επεξεργασία, καθ' ότι προβαίνει σε τονική επαναφορά αλλά και παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 180-187 στα μ. 486-501. Το παρεστιγμένο μοτίβο επιστρέφει επίσης στα παρεμφερή μ. 502-509 και 510-517, ανοίγοντας το δρόμο για μία εμφατική κατάληξη στην τονική, η οποία προεκτείνεται στα μ. 517-524, και πάλι με αξιοποίηση του προαναφερόμενου μοτίβου, ενώ η ύστατη πτωτική κατάληξη λαμβάνει χώρα με μια διαδοχή επιβλητικών συγχορδιακών συνηρήσεων στα μ. 525-535.

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 1* του Scharwenka ξεκινά με μία σύντομη εισαγωγική χειρονομία, που από δομικής πλευράς εντάσσεται στο κύριο θέμα, το οποίο και προετοιμάζει, τόσο από αρμονική, όσο και από μοτιβική έποψη, καθ' ότι βασίζεται αποκλειστικά σε μία διευρυμένη εκδοχή του βασικού του μοτίβου. Το κύριο θέμα αυτό καθαυτό δομείται ως μία τυπική πρόταση: ύστερα από την εμφάνιση της βασικής ιδέας και

---

<sup>160</sup> Σε αυτήν την πρακτική, κατά την οποία ένα μέρος του πλαγίου υλικού δεν επιστρέφει ποτέ στην επανέκθεση, έχοντας ακουστεί εντός της δεύτερης ενότητας, αναφέρεται ο Rosen (*Sonata Forms*, ό.π., σ. 287-288), ο οποίος ωστόσο παραπέμπει σε ορισμένα παραδείγματα αποκλειστικά από την εποχή του κλασικισμού. Σε αυτήν την περίπτωση, ένα από τα θέματα της πλάγιας θεματικής ομάδας έχει ήδη επιστρέψει οιονεί επανεκθεσιακά εντός της επεξεργασίας: τούτη η ιδιότητα, πρόωρη επανέκθεση μπορεί να λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο της αρχικής τονικότητας, αλλά και – εναλλακτικά – εντός τονικών περιοχών με δυναμική επανέκθεσης, ιδιαίτερα στην υποδεσπόζουσα. Θεωρητικά, σε αυτήν την πρακτική μπορούμε να εντάξουμε και το εξεταζόμενο δείγμα, καθώς εν προκειμένω τα παραλειπόμενα μέτρα έχουν ήδη ακουστεί στην Ντο-μείζονα εντός της επεξεργασίας, δηλαδή σε μία τονικότητα εγγύτατη στην αρχική λα-ελάσσονα.

του παραλλάγματός της (βλ. μ. 3-4 και 5-6, με το δεύτερο δίμετρο να συνιστά απλή επανάληψη του προηγούμενου), η συνέχιση (μ. 7-11) εκθέτει σε παρηλλαγμένη μορφή το θεμελιώδες μοτίβο, το οποίο ρευστοποιεί στη συνέχεια και καταλήγει εν τέλει σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (ντο-δίεση-ελάσσονα). Το μεταβατικό τμήμα (μ. 12-31) ξεκινά ως εάν επρόκειτο για την δεύτερη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, παραθέτοντας τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος στα μ. 12-13. Η επανάληψή της, εντούτοις, στα μ. 14-15, υφίσταται τονική μεταφορά και προσεγγίζει στην προκειμένη περίπτωση την υποδεσπόζουσα. Μία παρηλλαγμένη εκδοχή του θεμελιώδους μοτίβου συνοδεύει την εμφάνιση της συγχορδίας της φα-δίεση-ελάσσονος στα όμοια μ. 16-17, ενώ στα παρόμοια τετράμετρα 18-21 και 22-25α ένα παράλλαγμα της βασικής ιδέας με αντιστικτικά-μμητικά χαρακτηριστικά στρέφεται προς την τονικότητα της σχετικής μείζονος. Στα μ. 25-26 κινητήρια δύναμη είναι μία μετατροπική αρμονική αλυσίδα, ενώ στα μ. 27-28 προετοιμάζεται, μέσω της δικής της παρενθετικής δεσπόζουσας, η δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, που καταλαμβάνει κατόπιν αρμονικώς τα μ. 29-31.

Ακολούθως, και μολονότι ως δευτερεύουσα τονική περιοχή έχει επιλεγεί η Μι-μείζων, η πλάγια ιδέα επικεντρώνεται κατ' αρχάς στη φα-δίεση-ελάσσονα (πρόκειται για την επιτονική) στο δίμετρο 32-33, ενώ η άμεση επανάληψή της επαναφέρει την Μι-μείζονα. Το συνολικό τετράμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 36-39, καίτοι το δεύτερο δίμετρο (βλ. μ. 38-39) αφενός μεν στρέφεται προς την ομώνυμη ελάσσονα, αφετέρου δε παραλλάσσεται προκειμένου να καταλήξει σε μισή πτώση. Το προαναφερόμενο δίμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν, με διαφορετική ύφανση (θυμίζοντας τα μ. 25 κ.εξ. της μετάβασης), στα μ. 40-41, ενώ τα μ. 42-45α προβαίνουν σε ρευστοποίηση του θεμελιώδους υλικού της πλάγιας ιδέας. Τέλος, στα μ. 45-47α, που παραπέμπουν στα μ. 27-29, η δεσπόζουσα προεκτείνεται προτού καταλήξει σε τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα. Η αμφιταλάντευση μεταξύ μείζονος και ελάσσονος τρόπου που χαρακτηρίζει την πλάγια περιοχή συνεχίζεται και στην κατακλείδα, όπως φανερώνουν τα παρόμοια μ. 47-49α και 49-51α. Στα μ. 51-56α, εξάλλου, που παραπέμπουν στο κύριο θέμα λόγω της υφής τους αλλά και της επιστροφής του βασικού μοτίβου (βλ. την άρση για το μ. 52), η Μι-μείζων φαίνεται αρχικά να κερδίζει τη μάχη, ενώ στη συνέχεια δίνεται έμφαση στην υποδεσπόζουσά της αλλά και στη Ρε-μείζονα, λόγω της κίνησης με κατιούσες πέμπτες. Στα μέτρα αυτά, επιπλέον, εισάγεται ένα νέο μοτίβο, η παρεστιγμένη ρυθμική υφή του οποίου αντλείται από τα μ. 16-17 της μετάβασης. Τα μ. 56-57, από την άλλη πλευρά, κάνουν μία σαφέστατη αναφορά στην εναρκτήρια χειρονομία του κυρίου θέματος: η δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος επανερμηνεύεται ως "γερμανική" συγχορδία αυξημένης έκτης και οδηγεί στην δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η κατακλείδα μετατρέπεται στην πορεία σε συνδυαστικό πέρασμα προς την ενότητα της επεξεργασίας.

Η επαναφορά του προαναφερόμενου εισαγωγικού στοιχείου δεν είναι διόλου τυχαία, καθώς η επεξεργασία ξεκινά με μία ανακατασκευή της κύριας θεματικής ιδέας, και μάλιστα στην αρχική τονικότητα, στα μ. 58-61. Τα μ. 62-67, από την άλλη πλευρά, αναφέρονται πρωτίστως στο στοιχείο των μ. 16-17 της μετάβασης αλλά και, δευτερευόντως, στο κύριο μοτίβο (βλ. μ. 64) καθώς και στο πλάγιο (βλ. μ. 63), ενώ από αρμονικής πλευράς ξεκινούν από τη λα-ύφεση-ελάσσονα και φτάνουν μέχρι την Φα-μείζονα. Στη συνέχεια, τα μ. 68-71 επαναφέρουν τα μ. 18-21 του μεταβατικού τμήματος, ενώ η επανάληψή τους στα μ. 72-77α διευρύνεται και παρεκκλίνει αρμονικά της προδιαγεγραμμένης πορείας της, προσεγγίζοντας τελικά τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Στα μ. 77b-81a και στην περιοχή της Ρε-ύφεση-μείζονος, ήτοι της εναρμόνιας της ομώνυμης μείζονος, το θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος μεταμορφώνεται, μέσω μεγέθυνσης, σε μία νέα, λυρικού χαρακτήρα ιδέα. Το εν λόγω τετράμετρο επαναλαμβάνεται στη ντο-δίεση-ελάσσονα, αν και αποτυγχάνει να



καταλήξει σε αυτήν, σε αντίθεση με το πρότυπό του (βλ. μ. 81b-85a). Έτσι, στα μ. 85b-87a, η βηματική άνοδος του μπάσσου οδηγεί μέχρι τον φθόγγο σολ-δίεση, ο οποίος, στα μ. 87b-89 υποστηρίζει την συγχορδία της δεύτερης αναστροφής της ντο-δίεση-ελάσσοнос, προμηνύοντας την απόπειρα σύνδεσης με την επανέκθεση. Η σύνδεση πραγματοποιείται, εν τέλει, με τον πλέον ομαλό τρόπο, δηλαδή με την παρηλλαγμένη επανεμφάνιση της εισαγωγικής χειρονομίας στα μ. 90-91 (πρβλ. μ. 1-2).

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση σε σχέση με την έκθεση στα μ. 92-100. Περνώντας έπειτα στο μεταβατικό τμήμα, παρατηρούμε πως ενώ η βασική ιδέα του κυρίου θέματος επιστρέφει στα μ. 101-102, η επανάληψή της (ομού μετά των μ. 16-17) αντικαθίσταται από ένα νέο πεντάμετρο (μ. 103-107) που προβαίνει σε ρευστοποίηση του υλικού της, προτού στραφεί προς την Ρε-ύφεση-μείζονα. Με αφητηρία λοιπόν την τελευταία, το υπόλοιπο υλικό της μετάβασης επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 108-121 (πρβλ. μ. 18-31), έχοντας υποστεί, ως εκ τούτου, τονική μετατόπιση κατά μία τρίτη μικρή (εναρμονίως) προς τα κάτω. Στη συνέχεια, το μεγαλύτερο μέρος του πλαγίου θέματος επανεκτίθεται, χωρίς αλλαγές, στα μ. 122-135a (πρβλ. μ. 32-45a), με την τονικότητα να μεταβάλλεται από την Ρε-ύφεση-μείζονα προς την ομώνυμη ελάσσονα και τελικά (από το μ. 130 κ.εξ.) στην ντο-δίεση-ελάσσονα. Η παράλειψη των μ. 45-47a, εντούτοις, έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια της καταληκτικής πτωτικής της επικύρωσης, καθώς ο συνθέτης φαίνεται πως έχει άλλα σχέδια: το μ. 135, που παραπέμπει στην επικεφαλής εισαγωγική χειρονομία του μέρους, πραγματοποιεί την σύνδεση με την coda, η οποία εκμεταλλεύεται την θεματική συνάφεια για να επαναφέρει τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος στα μ. 136-137 και 138-139, την οποία ακολούθως υποβάλλει σε ρευστοποίηση, με τρόπο που παραπέμπει έμμεσα στα εμβόλιμα μ. 103-106 της μετάβασης κατά την επανέκθεση. Συνεπώς, η οριστική κατάληξη στην τονική επιτυγχάνεται στα μ. 145-146a και ακολουθείται από επιβεβαιωτικού χαρακτήρα επιπρόσθετες καταλήξεις στα μ. 146-150.

Όπως το εναρκτήριο, έτσι και το τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Scharwenka δομείται βάσει του προτύπου της τριμερούς μορφής σονάτας, ενώ τα δύο μέρη μοιράζονται, ως είθισται, και την ίδια τονικότητα, συγκεκριμένα αυτήν της ντο-δίεση-ελάσσοнос. Το κύριο θέμα λαμβάνει ως θεμελιώδη στοιχεία του τόσο την συνεχή ροή τριήχων της υψηλότερης φωνής όσο και τα μελωδικά θραύσματα της χαμηλότερης, που συμβαδίζουν με την ανάλογη “κρυφή” μελωδία της πρώτης, και εκτείνεται στα μ. 1-14. Κατ’ αρχάς, δύο παρόμοια τετράμετρα (μ. 1-4 και 5-8) παρουσιάζουν την βασική ιδέα και στρέφονται προς την σχετική μείζονα. Στα μ. 9-12, σημαντικότερο στοιχείο είναι η βηματική άνοδος της υψηλότερης φωνής, ενώ τα μ. 13-14 φέρνουν μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, η δε συνολική κατασκευή του θέματος φαίνεται να διαθέτει προτασιακά χαρακτηριστικά. Το μεταβατικό τμήμα φέρνει μαζί του μία νέα ιδέα, που εκτίθεται σε δύο σκέλη, στα τετράμετρα 15-18 και 19-22, χωρίς να απομακρύνεται από τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Ένα ακόμη νέο στοιχείο κάνει την εμφάνισή του στα μ. 23-25a, διακόπτοντας για πρώτη φορά την ασταμάτητη ροή ογδών και προσεγγίζοντας την ελάσσονα δεσπόζουσα. Σε αυτήν (δηλαδή στη σολ-δίεση-ελάσσονα), όλα τα προηγούμενα θεματικά στοιχεία του παρόντος τμήματος επιστρέφουν αλυσιδωτά, καίτοι με διαφορετική σειρά: τα μ. 25-28 επαναφέρουν τα μ. 15-18, όμως, αντί για το δεύτερο σκέλος της εν λόγω ιδέας, ακολουθεί η αλυσιδωτή επαναφορά των μ. 23-25a, με μία μικρή επέκταση, στα μ. 29-31, προτού τα μ. 19-22 επιστρέψουν εν τέλει στα μ. 32-35. Στη συνέχεια, τα όμοια μ. 36-37 προεκτείνουν περαιτέρω τη σολ-δίεση-ελάσσονα, ενώ τα παρόμοια μ. 38-39 και 40-41 προχωρούν στη διπλή δεσπόζουσα και τη δεσπόζουσα της αντίστοιχα.

Το πλάγιο θέμα ξεκινά στην εναρμόνια της ομώνυμης της σολ-δίεση-ελάσσονος, δηλαδή στην Λα-ύφεση-μείζονα, ή, με διαφορετική διατύπωση, στην ομώνυμη της ελάσσονος δεσπόζουσας εναρμονίως. Έπειτα από το εισαγωγικό μ. 42, που προσφέρει μία προαναγγελία του συνοδευτικού σχήματος, η πλάγια θεματική ιδέα εκτίθεται στα μ. 43-46a, συνοδευόμενη από ισοκράτη στη δεσπόζουσα, κι έπειτα επαναλαμβάνεται, επεκτείνεται και ρευστοποιείται στα μ. 46-51a, καταλήγοντας στην τονική με ατελή πτώση. Κατά ασυνήθιστο τρόπο, ολόκληρο το σύμπλεγμα των μ. 43-51a αλυσιδοποιείται εν συνεχεία στα μ. 51-59a, καίτοι σε δύο διαφορετικά τονικά επίπεδα, με πρώτο σταθμό τη σολ-δίεση-ελάσσονα στα μ. 51-54a (ήτοι την εναρμόνια της ομώνυμης ελάσσονος της δευτερεύουσας τονικότητας) και δεύτερο τη Σι-μείζονα (δηλαδή την σχετική μείζονα της σολ-δίεση-ελάσσονος) στα μ. 54-59a. Έπειτα από την πτωτική κατάληξη στην Σι-μείζονα, ο συνθέτης επαναφέρει ελαφρώς διευρυμένη την ιδέα των μ. 23-25a στα παρόμοια μ. 59-62a και 62-65a, εκ των οποίων τα πρώτα καταλήγουν στη Λα-μείζονα και τα δεύτερα πραγματοποιούν μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, επιτυγχάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο τη σύνδεση με την επανάληψη της έκθεσης αλλά και με την έναρξη της επεξεργασίας. Τα μ. 58-65a απομονώνονται, ως εκ τούτου, ως ένα διακριτό συνδυαστικό πέρασμα, ενώ αναφορικά με τον τονικό σχεδιασμό της πλάγιας περιοχής φαίνεται πως η V και η VII, με τις οποίες ξεκινά και ολοκληρώνεται η εν λόγω περιοχή, κατανοούνται ως συγγενικά πεδία της ελάσσονος δεσπόζουσας (v), η οποία εμφανίζεται ενδιάμεσως και αποτελεί την πλέον τυπική τονική επιλογή από τις υπόλοιπες δύο, οι οποίες απλώς την υποκαθιστούν.

Η επεξεργασία ξεκινά από την κύρια τονικότητα, αξιοποιώντας την επικεφαλής ιδέα για την κατασκευή ενός δίμετρου προτύπου (μ. 65-66), το οποίο αλυσιδοποιούν τα μ. 67-68 και 69-70, ενώ στο ίδιο υλικό βασίζονται και τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 71 και 72. Την σκυτάλη παίρνει στη συνέχεια η εναρκτήρια ιδέα της μετάβασης (πρβλ. μ. 15-18), η οποία χρησιμοποιείται στα παρεμφερή μ. 73-77a, που προσεγγίζουν την σολ-δίεση-ελάσσονα. Στο ίδιο υλικό βασίζονται επιπλέον και τα μ. 77-80a, που σταθεροποιούν την προαναφερόμενη τονικότητα, αλλά και τα μ. 80-84a, τα οποία στρέφονται προς την μείζονα σχετική της, ήτοι την Σι-μείζονα. Στα μ. 84-92a, από την άλλη πλευρά, ο συνθέτης επαναφέρει την αλυσιδοποιημένη εκδοχή του θεματικού “πυρήνα” της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 51-59a). Μπορούμε με βεβαιότητα να πούμε πως πρόκειται για την επανάληψη του εν λόγω χωρίου, και όχι για την αρχική του εμφάνιση (δηλαδή εκείνη των μ. 43-51a), καθώς αφενός μεν το απόσπασμα μοιράζεται σε δύο τονικές περιοχές (εν προκειμένω στη Σι- και στη Μι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 84-87a και 87-92a), αφετέρου δε το ακολουθεί απευθείας η ιδέα των μ. 59 κ.εξ. Η εν λόγω ιδέα, που στην παρούσα περίπτωση συνδυάζεται με μία ανιούσα κλίμακα (βλ. μ. 94), παρατίθεται στα παρόμοια μ. 92-94, 95-98 (εδώ διευρυμένη κατά ένα μέτρο) και 99-101, προσεγγίζοντας εν τέλει την δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος μέσω μιας συγχορδίας αυξημένης έκτης (πρβλ. τα μ. 13-14 του κυρίου θέματος). Τέλος, η δεσπόζουσα προεκτείνεται με δεξιοτεχνικά σχήματα στα μ. 102-113a, ενώ στα μ. 113b-114 η επανέκθεση του κυρίου θέματος προετοιμάζεται και μέσω μιας αναφοράς στην ύφανσή του.

Το ίδιο το κύριο θέμα δεν παρουσιάζει ουδεμία αλλαγή σε σχέση με την έκθεση και επανεκτίθεται στα μ. 115-128. Όσον αφορά το μεταβατικό τμήμα, τούτο ξεκινά με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, στα μ. 129-132 (πρβλ. μ. 15-18), όμως ο συνθέτης, αντί να επαναφέρει άμεσα και το δεύτερο σκέλος της θεματικής ιδέας της μετάβασης (βλ. μ. 19-22), φαίνεται εδώ να “αλλάζει γνώμη” αναφορικά με την αρμονική παράμετρο και αναγκάζεται έτσι να επαναλάβει αλυσιδωτά το πρώτο σκέλος, εν προκειμένω στην υποδεσπόζουσα, στα μ. 133-136. Μάλιστα, τα μ. 133-159 αντιστοιχούν πλήρως στην αρχική μετάβαση (πρβλ. μ. 15-41), ενώ αυτή η τονική μετατόπιση είναι το μόνο που χρειάζεται ώστε το παρόν μεταβατικό

τμήμα να οδηγήσει στην ομώνυμη μείζονα αντί για την δεσπόζουσά της. Το πλάγιο θέμα και το συνδυαστικό πέρασμα επανεκτίθενται, λοιπόν, στα μ. 160-183a χωρίς δομικές αλλαγές, με αφητηρία από τη Ντο-δίεση-μείζονα και κατάληξη, κατ' αναλογία με την έκθεση (πρβλ. μ. 64-65a) σε μισή πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα, δηλαδή στην υποδεσπόζουσα.

Η επιπρόσθετη coda ξεκινά, ακολούθως, με μία παρηλλαγμένη επαναφορά των εναρκτήριων αλυσιδωτών διμέτρων της επεξεργασίας (πρβλ. τα μ. 183-189a με τα μ. 65-71a), υπαινισσόμενη έτσι την ύπαρξη δύο μεγάλων περιοχών θεματικής ανακύκλησης, η πρώτη εκ των οποίων περιλαμβάνει την έκθεση και την επεξεργασία, ενώ η δεύτερη την επανέκθεση και την coda. Η αναφορά στην ύφανση και στο υλικό του κυρίου θέματος συνεχίζεται και στα μ. 189-192, τα οποία καθοδηγούνται από τη βηματική άνοδο του μπάσσου, ενώ η προέκταση της επιτονικής στα μ. 193-196 προμηνύει την επικείμενη κατάληξη στην ντο-δίεση-ελάσσονα: πράγματι, ύστερα από την έλευση και την επέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 197-200, η προαναφερόμενη κατάληξη επιτυγχάνεται στα μ. 201-203a μέσω της επαναφοράς της εισαγωγικής χειρονομίας του πρώτου μέρους (πρβλ. μ. 1-2 του *Allegro passionato*), δίνοντας μια κυκλική “χρoιά” στο υπό εξέταση έργο, λίγο πριν την ακροτελεύτια επιβλητική χειρονομία του στα μ. 203b-204.

Στο δεύτερο μέρος της προγραμματικής *Σονάτας για πιάνο* του Bennett, το οποίο ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-18a. Έπειτα από δύο παρόμοιες τετράμετρες δομικές μονάδες, στα μ. 1-4 και 5-8, οι οποίες δεν απομακρύνονται από την τονικότητα αναφοράς (την λα-ύφεση-ελάσσονα), τα μ. 9-10 εισάγουν μία νέα μοτιβική ιδέα και χαρακτηρίζονται από εμφανώς πτωτική διάθεση. Εντούτοις, η κατάληξη στην τονική αναβάλλεται λόγω της επανάληψης της προαναφερόμενης ιδέας (πρβλ. μ. 11 και 9). Στο επόμενο όμως μέτρο, αντί για την επαναφορά του μ. 10, συναντούμε μία νέα ιδέα με αντιθετικά χαρακτηριστικά, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την ύφανσή της, η οποία στρέφεται πρώτα προς την διπλή δεσπόζουσα (βλ. μ. 12-13) κι έπειτα προσεγγίζει την δεσπόζουσα, με το πτωτικό έξι-τέσσερα να φτάνει την τελευταία στιγμή σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης η οποία καταλήγει εν τέλει στην – μείζονα – τονική, καίτοι με μία ανίσχυρη, από πτωτικής πλευράς, διάταξη φωνών. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 18-37) ξεκινά με δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 18-20a και 20-22a) που παραμένουν στην αρχική τονικότητα. Τα μ. 22-24 αφιερώνονται σε μία αρμονική αλυσίδα, ενώ το μ. 25 απομακρύνεται από τη λα-ύφεση-ελάσσονα, στρεφόμενο προς τη σι-ελάσσονα μέσω της επιτονικής της. Ακολούθως, τα μ. 26-27 επιχειρούν να καταλήξουν πτωτικά στην σι-ελάσσονα ακολουθώντας το πρότυπο των μ. 9-10, ωστόσο αποτυγχάνουν κατά παρόμοιο τρόπο, ενώ τα μ. 28-32 ανακατασκευάζουν τα μ. 11 κ.εξ. του κυρίου θέματος. Η μοτιβική ιδέα του μ. 9 αξιοποιείται παρηλλαγμένη, εν συνεχεία, στα μ. 33-37, τα οποία στρέφονται πλέον οριστικά προς την Σι-μείζονα. Η εν λόγω τονικότητα, στην οποία ο συνθέτης θα δώσει τον ρόλο της δευτερεύουσας τονικής περιοχής του μέρους, αποτελεί βέβαια την εναρμόνια της σχετικής μείζονος (δηλαδή της Ντο-ύφεση-μείζονος) της τονικότητας αναφοράς.

Η πλάγια περιοχή εκθέτει το βασικό της θεματικό υλικό στα παρόμοια τετράμετρα 38-41 και 42-45, ενώ τα μ. 46-52 αφιερώνονται σε μία μακρά στάση στη δεσπόζουσα, ρευστοποιώντας και παραλλάσσοντας το θεματικό υλικό των μ. 38-45. Κατόπιν διαπιστώνεται αντιστοιχία ανάμεσα στα μ. 53-56 και 38-41, η οποία επεκτείνεται και στην περίπτωση των μ. 57-58, που αντιστοιχούν στην έναρξη του τετραμέτρου 42-45. Επιπλέον, παρατηρούμε πως η μελωδική γραμμή των μ. 38 κ.εξ. μεταφέρεται στην εσωτερική φωνή στα μ. 53-58. Διαπιστώνουμε συνεπώς την τριμερή οργάνωση του εξεταζόμενου χωρίου, με τα μ. 38-45 να αποτελούν το πρώτο τμήμα και τα μ. 46-52 το δεύτερο. Το τρίτο όμως τμήμα, που ξεκινά από το μ. 53 (πάντοτε με άρση), δεν αρκείται στην επαναφορά του υλικού του

πρώτου, αλλά αντιθέτως επεκτείνεται σημαντικά, όπως βλέπουμε στα μ. 59 κ.εξ.: έπειτα από τα αλυσιδωτά μ. 59 / 60, που περνούν από την VI και την VII της ομώνυμης ελάσσονος, τα μ. 61-64 επεκτείνουν ακόμη περισσότερο τον ελάσσονα τρόπο, προτού τα μ. 65-69α καταλήξουν στην Σι-μείζονα με τέλεια πτώση, κάνοντας ταυτοχρόνως μία αναδρομή και στην μελωδική καμπύλη των εναρκτήριων μέτρων της πλάγιας περιοχής. Η δευτερεύουσα τονικότητα ενισχύεται, τέλος, περαιτέρω με δύο συμπληρωματικές καταλήξεις, στα μ. 69-71a και 71-73a.

Στο συνδυαστικό πέρασμα των μ. 73b-80, ακολούθως, η αρχική τονικότητα επαναπροσεγγίζεται, καθώς φαίνεται πως η δεύτερη ενότητα θα ξεκινήσει από αυτήν. Κάτι τέτοιο εντούτοις δεν συμβαίνει, μιας και τα μ. 81-84, που αξιοποιούν την επικεφαλής ιδέα του μέρους, στρέφονται προς την ντο-δίεση-ελάσσονα μέσω της δεσπόζουσάς της. Το προαναφερόμενο τετράμετρο αλυσιδοποιείται εν συνεχεία στα μ. 85-88, τα οποία κινούνται κατά παρόμοιο τρόπο προς την φα-δίεση-ελάσσονα. Τούτη σταθεροποιείται στα μ. 89-92, που βασίζονται εν πολλοίς στο ίδιο υλικό, σε συνδυασμό με την καταληκτική χειρονομία των μ. 73b-80, η οποία άλλωστε είχε χρησιμοποιηθεί και στα μ. 84 και 88. Τα μ. 93-96 δίνουν κατόπιν έμφαση στη ντο-δίεση-ελάσσονα, ενώ, μετά από τα αλυσιδωτά μ. 97 / 98, τα παρόμοια μ. 99-100 και 101-102 παραλλάσσουν τα μ. 9-10, φανερώνοντας εν προκειμένω μία τάση κατάληξης στην σολ-ελάσσονα, προτού αποσπασματοποιηθούν στα μ. 103-105. Στα μ. 106-138, τα οποία μπορούν να θεωρηθούν το δεύτερο σκέλος της επεξεργασίας, αναδεικνύεται ως κεντρικής σημασίας το πλάγιο θεματικό υλικό: τα μ. 106-109 παραπέμπουν θεματικά στα μ. 44-45 και από υφολογικής πλευράς στα μ. 59 κ.εξ., ενώ τα παρόμοια μ. 110-111 και 112-113 επαναφέρουν τη μελωδική καμπύλη των μ. 38-39. Τούτη γίνεται αντικείμενο αντιστικτικής ανάπτυξης στα μ. 114-117 και 118-119, εκ των οποίων τα πρώτα στρέφονται προς τη μι-ύφεση-ελάσσονα και τα δεύτερα προς τη Λα-μείζονα. Το τελευταίο δίμετρο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 120-121, ενώ με βάση την υφή των τελευταίων μέτρων σχηματίζονται και τα μ. 122-129, τα οποία προεκτείνουν τη δεσπόζουσα της λα-ύφεση-ελάσσονος. Η Λα-μείζων, επομένως, είναι φανερό πως λειτούργησε εδώ ως ναπολιτάνικη II, προετοιμάζοντας την δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, η οποία επεκτείνεται και στα μ. 130-138. Τα τελευταία βασίζονται στο μεγαλύτερο μέρος τους σε μία παραλλαγή της χειρονομίας του μ. 9.

Στην επανέκθεση, από το κύριο θέμα επιστρέφουν δομικώς ανέπαφα τα μ. 1-11 στα μ. 139-149, ενώ διαφοροποιούνται τα μ. 12-17: κατ' αρχάς, αντί για τη Ρε-μείζονα, εδώ προσεγγίζεται η Μι- και μέσω αυτής η Λα-μείζων (βλ. μ. 150-153), η οποία, σε αυτήν την αρμονική πορεία στον κύκλο των πεμπτών, εμφανίζεται ακολούθως ως συγχορδία δεσπόζουσας στα μ. 154-157. Η επανερμηνεία της ανωτέρω συγχορδίας ως (γερμανικής) αυξημένης έκτης, επιτρέπει έπειτα το πέρασμα στην Ρε-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για την υποδεσπόζουσα της ομώνυμης μείζονος), η οποία ισχυροποιείται στα αντληθέντα από την μετάβαση μ. 158-162 (πρβλ. μ. 33-37). Ως εκ τούτου, οφείλουμε στο σημείο αυτό να προβούμε σε δύο σημαντικές παρατηρήσεις: πρώτον, αντί να αποτελέσουν διακριτά τμήματα, στην επανέκθεση το κύριο θέμα και η μετάβαση συνδέονται άμεσα σε ένα χωρίο, με το πρώτο τμήμα να ενσωματώνει πρακτικά το δεύτερο, ενώ η ένωση αυτή διευκολύνεται από την ομοιότητα των μ. 9-17 και 26-32: δεύτερον, ως τονικότητα της πλάγιας περιοχής δεν επιλέγεται η τονική ή η ομώνυμή της, ως είθισται, αλλά απεναντίας μια πιο μακρινή περιοχή, με αποτέλεσμα την αποτυχία επίλυσης της μακροδομικής διαφωνίας που δημιουργήθηκε στην έκθεση. Περνώντας πάντως στην πλάγια περιοχή, δεν εντοπίζουμε καμία δομικής φύσης διαφοροποίηση σε σχέση με την έκθεση, με τα μ. 163-198 να αντιστοιχούν στα μ. 38-73.

Ύστερα από την οριστική επικύρωση της Ρε-ύφεση-μείζονος, ο συνθέτης επαναφέρει και το συνδυαστικό πέρασμα των μ. 73b-80 στα μ. 198b-205, το οποίο, στην προκειμένη περίπτωση, στρέφεται προς την σι-ύφεση-ελάσσονα, κατ' αναλογία προς το πρότυπό του από την πρώτη ενότητα. Η αντιστοιχία με τα τεκταινόμενα σε προηγούμενες ενότητες του μέρους δεν σταματά εδώ, αλλά επεκτείνεται και στην coda, η οποία ξεκινά επαναφέροντας τα εναρκτήρια αλυσιδωτά τετράμετρα της επεξεργασίας στα μ. 206-209 / 210-213. ενώ, περαιτέρω, επιστρέφουν και τα μ. 89-96 στα μ. 214-221, αποκαθιστώντας παράλληλα την κύρια τονικότητα. Ως εκ τούτου, δημιουργούνται δύο μεγάλες περιοχές θεματικής ανακύκλησης, εκ των οποίων η πρώτη αποτελείται από την έκθεση και την επεξεργασία, ενώ η δεύτερη από την επανέκθεση και την coda. Τα μ. 222-225 παραμένουν στη λα-ύφεση-ελάσσονα, όπως και τα μ. 226-230a που προέρχονται από το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης (πρβλ. μ. 18-22a). Η τονική προεκτείνεται έπειτα στα μ. 230-237, τα οποία δανείζονται την υφή τους από τα μ. 120 κ.εξ. της επεξεργασίας, ενώ τα μ. 238-241 παραπέμπουν στα μ. 130 κ.εξ. της ίδιας ενότητας. Εν συνεχεία, τα μ. 242-245 προετοιμάζουν την έλευση της δεσπόζουσας, η οποία προεκτείνεται στα μ. 246-255. Ας σημειωθεί πως τα μ. 242-251 προέρχονται άμεσα από τα μ. 120-125, συνεπώς η αναδρομή της coda στην επεξεργασία συνεχίζεται και στην παρούσα περίπτωση. Έπειτα από την άφιξη της τονικής, ο συνθέτης την επικυρώνει κατασκευάζοντας δύο παρόμοιες, οκτάμετρες δομικές μονάδες (μ. 256-263 και 264-271), οι οποίες κάνουν χρήση του μοτιβικού υλικού των μ. 12-15 του κυρίου θέματος. Η τονική προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 272-275 (πρόκειται για παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 89-92 της επεξεργασίας), στα μ. 276-277 (που παραπέμπουν στο μ. 70), αλλά και στα μ. 278-283, που αφιερώνονται σε μία δεξιολογική φιγούρα, πριν από την οριστική πτωτική κατάληξη στη λα-ύφεση-ελάσσονα.

Στο πρώτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Rheinberger, το κύριο θέμα συνίσταται σε μία ενιαία φράση, στα μ. 1-9a, η οποία καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς (Ρε-ύφεση-μείζονα) με ατελή πτώση. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 9-31) ξεκινά επαναφέροντας μία παρηλλαγμένη εκδοχή της επικεφαλής κύριας ιδέας (βλ. μ. 1-2) στα παρόμοια δίμετρα 9-10 και 11-12. Έπεται η ξαφνική εμφάνιση της δεσπόζουσας της σι-ύφεση-ελάσσονος στα ενεργητικού χαρακτήρα μ. 13-14 αλλά και στο μ. 15. Στα μ. 16-19, η χρωματική κίνηση του μπάσσου οδηγεί ξανά πίσω στην Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία επικυρώνεται, μάλιστα, πτωτικά στα μ. 19-20a και εδραιώνεται περαιτέρω τόσο στα μ. 20-21, που παραπέμπουν με την ύφανσή τους στα μ. 13-14, όσο και στα μ. 22-23, τα οποία τελικά στρέφονται απότομα προς την δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος. Η τελευταία κυριαρχεί στα μ. 24-27, τα οποία βασίζονται στο μοτίβο της χαμηλότερης φωνής του μ. 15. Στη συνέχεια, τα αλυσιδωτά μ. 28 / 29 μας μεταφέρουν στη φα-ελάσσονα, για την οποία προαλείφεται ο ρόλος της δευτερεύουσας τονικότητας στα μ. 30-31, που παραπέμπουν στο μ. 8 του κυρίου θέματος.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά εντούτοις σε μείζονα τρόπο, με το βασικό θεματικό υλικό της να εκτίθεται στο τετράμετρο 32-35 στην Φα-μείζονα. Η αλυσιδωτή επανάληψη, ωστόσο, της τετράμετρης αυτής δομικής μονάδας τρέπεται προς τη Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 36-39), η οποία επεκτείνεται ακολούθως στα παρόμοια μ. 40-41 και 42-43, και αναδεικνύεται τελικά σε δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Τα μ. 44-45 επαναφέρουν κατόπιν το πρώτο ήμισυ της εναρκτήριας πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 32-33) και τονικοποιούν προσωρινά τη δεσπόζουσα, η οποία στην συνέχεια προεκτείνεται στα δεξιολογικής υφής μ. 46-47, στα παρόμοια μ. 48-49, τα οποία εισάγουν μία εν πολλοίς νέα ιδέα, αλλά και στα μ. 50-51, που ρευστοποιούν το υλικό τους, προτού τα μ. 52-53 οδηγήσουν εν τέλει στην τονική στο μ. 54a. Από εκεί και πέρα, τα μ. 54-58bis/58 εκτελούν ταυτοχρόνως χρέη κατακλείδας και

συνδυακτικού περάσματος, κάνοντας μία παροδική αναφορά στην επικεφαλής κύρια ιδέα (βλ. μ. 54). Συνοψίζοντας, είδαμε πως η πλάγια περιοχή μοιράστηκε, αν και ανισομερώς, σε δύο τονικές περιοχές, εκ των οποίων η δεύτερη (δηλαδή η Λα-ύφεση-μείζων) αναδείχθηκε τελικά σε κυρίαρχη δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης.

Η επεξεργασία ξεκινά από τη σι-ύφεση-ελάσσονα (την σχετική), ανακατασκευάζοντας την επικεφαλής ιδέα του μέρους (βλ. μ. 1-2) σε μία τετράμετρη δομική μονάδα (μ. 59-62). Η σημαντικά παρηλλαγμένη, πρώτη επανάληψη της τελευταίας (μ. 63-66) πραγματοποιείται από την υποδεσπόζουσα (Σολ-ύφεση-μείζονα), ενώ κατά τη δεύτερη επανάληψή της (μ. 67-70), που ξεκινά από τη μι-ύφεση-ελάσσονα, εντοπίζονται στοιχεία που τη συνδέουν αμεσότερα με τα μ. 59-62. Εντούτοις, η έναρξη ενός τέταρτου ανάλογου τετραμέτρου από την Σι-μείζονα διακόπτεται, έπειτα από το πρώτο μέτρο του (βλ. μ. 71), από την προέκταση της δεσπόζουσας της ανωτέρω τονικότητας στα μ. 72-74. Η Σι-μείζων έρχεται λοιπόν στο προσκήνιο υποστηρίζοντας αρμονικά το δίμετρο 75-76, το υλικό του οποίου προέρχεται από τα μ. 40-41 της πλάγιας περιοχής. Κατά την επανάληψη του τελευταίου διμέτρου στα μ. 77-78 όμως, το δεύτερο μέτρο του διαφοροποιείται σημαντικά, αλυσιδιοποιείται (στο μ. 79) και κατόπιν ρευστοποιείται στα μ. 80-81, τα οποία τελικά οδηγούν στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Τη Λα-ύφεση-μείζονα μεθ' εβδόμης προεκτείνουν επί μακρόν τα μ. 82-88, τα οποία χαρακτηρίζονται πρωτίστως από ένα συνοδευτικό στοιχείο που παραπέμπει σε tremolo. Το στοιχείο αυτό αποδεικνύεται, μάλιστα, τόσο ισχυρό, ώστε διεισδύει και στην επανέκθεση, που ξεκινά από το μ. 89, ενώ το προαναφερόμενο χωρίο συνιστά δίχως άλλο ένα συνδυακτικό πέρασμα προς την ακόλουθη ενότητα.

Στην τρίτη ενότητα, το κύριο θέμα και το μεταβατικό τμήμα δεν διατηρούν την αυτονομία τους, αλλά απεναντίας ενώνονται σε ένα ενιαίο τμήμα. Πιο αναλυτικά, από την κύρια περιοχή επιστρέφουν, κατ' αρχάς, χωρίς δομικές αλλαγές τα μ. 1-6 στα μ. 89-94. Ακολούθως, από την παρηλλαγμένη εκδοχή του τελευταίου μέτρου απομονώνεται ένα μικρό μοτιβικό "κύτταρο", το οποίο αξιοποιείται αντιστικτικά στα μ. 95-96. Τα μ. 97-98 προεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, η οποία με τη σειρά της επεκτείνεται στα μ. 99-101, που αντιστοιχούν (δομικώς τε και αρμονικώς) στα μ. 20-22 της πρώτης ενότητας. Από την έκθεση επιστρέφουν επίσης τα μ. 24-27 στα μ. 102-105 και εν προκειμένω στη Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ τα μ. 28-31 αντικαθίστανται από τα μ. 106-108, στα οποία η τονική της προαναφερόμενης τονικότητας επανερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος. Παρ' όλο που η πλάγια περιοχή ξεκινά από την τελευταία, δηλαδή από την περιοχή της υποδεσπόζουσας, εμφανίζεται πολύ αναποφάσιστη από τονικής πλευράς: στα δύο παρόμοια δίμετρα 109-110 και 111-112, τα οποία απομονώνουν το πρώτο ήμισυ της βασικής πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 32-33), περνά από την Σολ-ύφεση- στη Σολ-μείζονα, ενώ στα εξίσου παρεμφερή μ. 113 και 114, που παραθέτουν μόνο το πρώτο μέτρο της βασικής πλάγιας θεματικής ιδέας (αποσπασματοποιώντας, τοιουτοτρόπως, τις δομικές μονάδες που προηγήθηκαν), μεταφερόμαστε στη ντο-ελάσσονα και στη Λα-ύφεση-μείζονα. Η τελευταία, βέβαια, λειτουργεί ως δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, η οποία αναδεικνύεται (αναμενόμενα) σε κυρίαρχη δευτερεύουσα τονικότητα και εδραιώνεται στα μ. 115-118. Σε αυτό το σημείο μπορούμε να πούμε πως η αντιστοιχία με την έκθεση έχει – προσωρινά – αποκατασταθεί, καθ' ότι το προαναφερόμενο τετράμετρο είναι ομόλογο των μ. 36-39 της πρώτης ενότητας, ενώ τα μ. 32-35 έτυχαν προηγουμένως ανακατασκευής στο πλαίσιο των μ. 109-114. Συνεχίζοντας, ο συνθέτης επαναφέρει το πρώτο εκ των δύο παρόμοιων διμέτρων 40-41 και 42-43 στα μ. 119-120 και αντικαθιστά τα μ. 44-47 με το μ. 121. Επανέρχονται, προσέτι, τα μ. 48-51 στα μ. 122-125, ενώ τα μ. 126-128 επαναφέρουν και αναπτύσσουν το υλικό του μ. 6 του κυρίου θέματος, με τα ήπιου χαρακτήρα μ. 129-133a να καταλήγουν εν τέλει στην Ρε-ύφεση-μείζονα με μία τέλεια πτώση, η

πραγματοποίηση της οποίας είχε μέχρι τούδε αναβληθεί ένεκα της αποκοπής των μ. 52-54a της εκθέσεως. Τούτα φαίνεται πως αντικαταστάθηκαν, ως εκ τούτου, από τα μ. 126-133a. Συνολικά, λοιπόν, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως τα μ. 109-133a είναι ανάλογα των μ. 32-54a, ενώ το ίδιο ισχύει και με τα ακόλουθα μ. 133-138, τα οποία αντικαθιστούν την αυθεντική κατακλείδα: το τελευταίο πέρασμα προβαίνει στην περαιτέρω εδραίωση της τονικής μέσω επιπρόσθετων καταλήξεων σε αυτήν, ενώ από θεματικής πλευράς βασίζεται αποκλειστικά στην επικεφαλής ιδέα της κύριας περιοχής.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* (op. 99) του Rheinberger, το κύριο θέμα ξεκινά με μία σύντομη εισαγωγική χειρονομία, η οποία βασίζεται στη διαδοχή νι – V<sub>5</sub><sup>6</sup> επί της κεντρικής τονικότητας της Ρε-ύφεση-μείζονος. Ακολουθως, ένα πρώτο θεματικό στοιχείο παρουσιάζεται στα παρεμφερή δίμετρα 3-4 / 5-6 που βασίζονται σε μία επέκταση της τονικής, σχηματίζοντας στην πραγματικότητα μία ενιαία τετράμετρη δομική μονάδα, όπως γίνεται εμφανές από τη συνεχόμενη βηματική κίνηση της λιτής μελωδικής γραμμής. Την ίδια υφή και αρμονική λειτουργία έχουν κατόπιν και τα όμοια μεταξύ τους μ. 7-8 / 9-10, τα οποία εντούτοις παρουσιάζουν μεγαλύτερη αρμονική κινητικότητα και εισάγουν ένα ακόμη μοτίβο. Αρκετά διαφορετικά είναι τα μ. 11-14, η μετατροπική διάθεση των οποίων οδηγεί στη δεσπόζουσα της μακρινής Φα-μείζονος (III), η οποία επικυρώνεται, μάλιστα, με μία ατελή πτώση στα μ. 15-16. Για τις ανάγκες της έναρξης του μεταβατικού τμήματος, η Φα-μείζων επανερμηνεύεται κατόπιν ως δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (VI), στην οποία παρατίθεται παρηλλαγμένο το τετράμετρο 3-6 στα μ. 17-20. Η αλυσιδωτής λογικής επανάληψη των τελευταίων στα μ. 21-24 επί τη βάσει της τονικής τα φέρνει, ως επακόλουθο, εγγύτερα στο πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος, ενώ και τα μ. 25-26 επαναφέρουν το μόρφωμα των μ. 7-8 στο αρχικό τονικό ύψος. Τα μ. 27-28, από την άλλη πλευρά, αποσπασματοποιούν αλυσιδωτά αυτό το δίμετρο, η αυθεντική μορφή του οποίου επανεμφανίζεται εκ νέου στα μ. 29-30, αλλά πλέον στο περιβάλλον της Σολ-ύφεση-μείζονος. Η τονική περιπλάνηση συνεχίζεται κατόπιν στα μ. 31-32, τα οποία ακολουθούν ως πρότυπό τους τα μ. 27-28. Εν συνεχεία, το πέρασμα των μ. 33-36, που σχετίζεται σε έναν βαθμό με τα μ. 11-14, επεκτείνει τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, η οποία επιλέγεται ως δευτερεύουσα τονικότητα του υπό εξέταση μέρους. Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε πως η μετάβαση αποτέλεσε, επί της ουσίας, μία αναδομημένη, περισσότερο αναπτυξιακού χαρακτήρα ανακατασκευή του κυρίου θέματος, με το οποίο μάλιστα μοιράζεται και τον καταληκτικό τονικό στόχο. Ωστόσο, μία πιθανή θεώρηση των μ. 17-36 ως διευρυμένης επανάληψης του κυρίου θέματος ακυρώνεται από τη μετέπειτα εις βάθος τροποποίηση αλλά και τον περιορισμό των διαστάσεων του εν λόγω χωρίου στο πλαίσιο της επανέκθεσης.

Το πλάγιο θέμα τοποθετείται στην τονικότητα της Φα-μείζονος και, με εξαίρεση το εναρκτήριο μόρφωμά του στα μ. 37-40, το οποίο επεκτείνει αρμονικά την τονική, διαρθρώνεται υπό τύπον πρότασης. Η βασική ιδέα εκτίθεται στα μ. 41-44,<sup>161</sup> σταματώντας προσωρινά στην vii<sup>7</sup>/ii, ενώ το παράλλαγμα της (μ. 45-48) φθάνει μέχρι την διπλή δεσπόζουσα. Η συνέχιση εισάγει ένα νέο μοτιβικό στοιχείο στα μ. 49-52, οι εμφανίσεις του οποίου πυκνώνουν στα μ. 53-54. Ύστερα, η καταφανώς πτωτική στόχευση των μ. 55-58 ικανοποιείται μόνο μερικώς, καθ' ότι η έλευση της τονικής στο μ. 59 συνδυάζεται με την

<sup>161</sup> Βλ. τις παρατηρήσεις του Theill (ό.π., σ. 172-173) σχετικά με την μοτιβική συγγένεια της εν λόγω ιδέας με το πλάγιο θέμα του πρώτου μέρους της σονάτας. Ας σημειωθεί, επιπλέον, πως ο Theill φαίνεται (καίτοι δεν είναι απολύτως σαφές) να τοποθετεί την έναρξη του πλαγίου θέματος σε αυτό το σημείο και όχι νωρίτερα, στο μ. 37.

εκκίνηση της επόμενης δομικής μονάδας με έκθλιψη. Εν συνεχεία, το πλάγιο θέμα επεκτείνεται, με τα μ. 60-63 να προβαίνουν, τελικά, σε πτωτική επικύρωση της νέας τονικής, όπως άλλωστε και η παρηλλαγμένη επανάληψή τους στα μ. 64-67. Σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, τα μ. 66-67 απομονώνονται κατόπιν ως πρότυπο για τα μ. 68-69 / 70-71a, ενώ τα μ. 71-74 ρευστοποιούν το υλικό, σχηματίζοντας ένα συνδεδετικό πέρασμα προς τη δεύτερη ενότητα.

Η κίνηση των ακροτελεύτιων μέτρων της έκθεσης προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα αποδεικνύεται παροδική στα μ. 75-76, τα οποία χρησιμοποιούν την επικεφαλής χειρονομία της κύριας περιοχής για να οδηγήσουν στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Σολ-ύφεση-μείζονα), όπου τα ακόλουθα μ. 77-80 παραθέτουν τα μ. 3-6, συνεχίζοντας ως εκ τούτου τον παραλληλισμό της έναρξης της επεξεργασίας με την προηγούμενη ενότητα. Το μόρφωμα αυτό παραλλάσσεται έπειτα στα μ. 81-84, που οδηγούν στη μι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ ακολούθως το συνολικό αυτό οκτάμετρο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 85-92, ξεκινώντας από την προαναφερόμενη τονικότητα και προσεγγίζοντας εν τέλει τη λα-ύφεση-ελάσσονα. Μέσω της απομόνωσης και της ελαφράς τροποποίησης του πρώτου συστατικού του στοιχείου παράγονται έπειτα τα αλυσιδωτά μ. 93-96 / 97-100. Τούτα φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 101-104. Το τελευταίο πέρασμα προετοιμάζει μία αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό: η τετράμετρη βασική ιδέα του δεύτερου μορφώματος παρατίθεται στα μ. 105-108 και 109-112, υφιστάμενη έτσι μονάχα υφολογικές αλλαγές στο “παράλλαγμα” της. Έπειτα, το πρώτο τετράμετρο της συνέχισης ανακαλείται κι αυτό στα μ. 113-116, ενώ στη συνέχεια, αντί της αυθεντικής πορείας των μ. 53 κ.εξ., τα μ. 117-118 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και τα μ. 119-122 σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού, οδηγώντας στο συνδεδετικό πέρασμα των μ. 123-128, το οποίο, με την ιδιαίτερα δεξιοτεχνική του υφή, οδηγεί άμεσα προς την εναρκτήρια χειρονομία του κυρίου θέματος (στα μ. 129-130), εισάγοντας έτσι την επανέκθεση με τον πλέον ομαλό τρόπο.

Το μόνο που αλλάζει κατά την επανέκθεση του κυρίου θέματος (μ. 129-144) είναι ο καταληκτικός του σταθμός, με την Φα-μείζονα να δίνει εδώ τη θέση της στην ομώνυμή της ελάσσονα (iii). Αυτή η διαφοροποίηση μπορεί να θεωρηθεί και η αφορμή της – κατά το μάλλον ή ήττον – ολοκληρωτικής αναδόμησης του μεταβατικού τμήματος, στην οποία αναφερθήκαμε και νωρίτερα. Συγκεκριμένα, σε αντικατάσταση του μεγαλύτερου μέρους της αναφοράς του τμήματος αυτού στο κύριο θεματικό υλικό (βλ. μ. 17-32), τα μ. 145-146 / 147-148 και 149-150a ακολουθούν μία αλυσιδωτή πορεία, βασιζόμενα αποκλειστικά στο μοτίβο των μ. 143-144. Τα μ. 33-36, από την άλλη πλευρά, επανέρχονται με σχεδόν απόλυτη πιστότητα στα μ. 150-153, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση τοποθετούνται, όπως αναμενόταν, στην τονικότητα αναφοράς. Το ίδιο ισχύει, φυσικά, και για το πλάγιο θέμα, που επανεκτίθεται με πολύ περιορισμένες τροποποιήσεις στα μ. 154-186 (πρβλ. μ. 37-69), ενώ από εκεί και ύστερα τα μ. 187-190 εισέρχονται σε μία αλυσιδωτή πορεία που οδηγεί μέχρι τη σι-ύφεση-ελάσσονα.

Η τελευταία αποτελεί την τονική αφητηρία της coda, η οποία, κατ’ αναλογία προς την επεξεργασία, ανακαλεί στην έναρξή της το κύριο θεματικό υλικό, καίτοι παραλείποντας την εισαγωγική χειρονομία του: τα μ. 191-194 μεταφέρουν τα μ. 3-6 στη σι-ύφεση-ελάσσονα, ωστόσο τα μ. 195-198 επαναφέρουν κατόπιν αλυσιδωτά την ίδια ιδέα στην αρχική τονικότητα. Ο παραλληλισμός διατηρείται εν μέρει και στα μ. 199-200 / 201-202, που βασιζονται στα μ. 7-8 / 9-10 του κυρίου θέματος, ενώ έπειτα τα μ. 203-206 μεταμορφώνουν τα μ. 37-40 από την έναρξη του πλάγιου θέματος σε ένα πέρασμα καταληκτικής στόχευσης, αφού η ακόλουθη ρευστοποίηση του υλικού του τελευταίου τετραμέτρου στα μ. 207-210 οδηγεί σε μία πτωτικής διάθεσης ανάκληση της εναρκτήριας χειρονομίας στα παρεμφερή



μ. 211-212 / 213-214, με την τονική να επεκτείνεται εν τέλει και στο πιο ελεύθερο πέρασμα των μ. 215-221.<sup>162</sup>

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Martucci, όπου η κυρίαρχη τονικότητα είναι η Μι-μείζων, το κύριο θέμα και η μετάβαση φαίνεται να συγκροτούν ένα ενιαίο και αδιαίρετο χωρίο, χαρακτηριζόμενο από την παρουσίαση και εν συνεχεία τη διεξοδική ανάπτυξη των θεμελιωδών μοτιβικών στοιχείων. Τούτα εισάγονται κατ' αρχάς στη φράση των μ. 1-3, η οποία καταλήγει σε μία ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ η εκτύλιξή τους συνεχίζεται στην ακόλουθη φράση των μ. 4-8, η οποία σταματά σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Η αναπτυξιακή διαδικασία ξεκινά έπειτα στα παρεμφερή τρίμετρα 9-11 / 12-14, τα οποία παραμένουν στην περιοχή της Σι-μείζονος, και συνεχίζεται στα αλυσιδωτά δίμετρα 15-16 / 17-18 (επομένως παρατηρείται συνολικά μία διαδικασία αποσπασματοποίησης), τα οποία οδηγούν εκ νέου στην αρχική Μι-μείζονα. Εν συνεχεία, το παράγωγο τετράμετρο 19-22 επεκτείνει τη Σι-μείζονα, προτού κατόπιν επαναληφθεί παρηλλαγμένο στα μ. 23-26, οδηγώντας εν προκειμένω στη δεσπόζουσα της. Ακολουθεί η εμφάνιση μίας νέας ιδέας στα μ. 27-30, όπου επεκτείνεται η διπλή δεσπόζουσα της Σι-μείζονος, ενώ η ακόλουθη, παρηλλαγμένη επανάληψη της ίδιας δομικής μονάδας προεκτείνεται κατά τι, στα μ. 31-36, για να καταλήξει οριστικά στην τονικότητα της δεσπόζουσας με μία αποδυναμωμένη τέλεια πτώση.

Σε αυτό το σημείο ξεκινά η πλάγια περιοχή, το πρώτο σκέλος της οποίας συνίσταται σε μία περιοδική δομή στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Στην ηγούμενη φράση, η βασική ιδέα των μ. 37-40 επεκτείνει την τονική και καταλήγει στην δεσπόζουσα, ενώ η αντιθετική ιδέα των μ. 41-45 τονικοποιεί πρωτίστως την σχετική, προτού οδηγήσει σε μία μισή πτώση. Εντός της δεύτερης φράσης (μ. 46-49 και 50-53), ωστόσο, η αντιθετική ιδέα τροποποιείται ούτως ώστε να ολοκληρώσει τη δομή με μία σαφή τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα. Στη συνέχεια, το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής εισάγει ένα νέο μοτίβο με χαρακτηριστικό ρυθμό πεντάηχου δεκάτων-έκτων, κατασκευάζοντας με αυτό ένα πέρασμα που επεκτείνει τη σι-ελάσσονα και τελικά καταλήγει στη δεσπόζουσα της ελάσσονος δεσπόζουσάς της, στα μ. 54-57. Σε αυτή την τελευταία τονική περιοχή, τα μ. 58-61 επαναφέρουν την τετράμετρη βασική ιδέα του πρώτου σκέλους, οδηγώντας εν προκειμένω στην αντιθετική Σολ-μείζονα. Η συνολική θεματική αντιπαράθεση των μ. 54-61 επαναλαμβάνεται κατόπιν άλλες δύο φορές με αλυσιδωτή λογική στα μ. 62-69 και 70-78, με τη μετατροπική κίνηση κατά ανιούσες πέμπτες να μετατοπίζει την εναρκτήρια πλάγια ιδέα στη σι- και τελικά στη μι-ελάσσονα. Ωστόσο, το τελευταίο τετράμετρο προεκτείνεται ελαφρώς για να οδηγήσει σε μία κατάληξη με τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα (την αντιθετική της υποδεσπόζουσας της σι-ελάσσονος), η οποία θα είναι και η καταληκτική τονική περιοχή της έκθεσης. Έπειτα από μερικές συμπληρωματικές προεκτάσεις της προηγούμενης πτώσης στα μ. 79-80 / 81-82, με τη βοήθεια μίας ανάκλησης του εναρκτήριου κύριου μοτίβου, η Ντο-μείζων προεκτείνεται περαιτέρω με χρήση του προαναφερόμενου πεντάηχου δεκάτων-έκτων στα μ. 83-88, ενώ στη συνέχεια το ίδιο πέρασμα μετατρέπεται από λειτουργικής πλευράς σε συνδεδετικό πέρασμα προς τη δεύτερη ενότητα (στα μ. 89-92), φτάνοντας μέχρι τη Σολ-μείζονα. Συμπερασματικά, η έκθεση του υπό εξέταση μέρους χαρακτηρίζεται από την εμφάνιση τριών τονικών περιοχών, με την

<sup>162</sup> Όπως σημειώνει ο Theill (ό.π., σ. 173), η σονάτα ολοκληρώνεται με μία καρκινική αναστροφή του εναρκτήριου μοτίβου της (πρβλ. ιδιαίτερα τα μ. 219-221 με το εναρκτήριο μοτίβο του Non troppo mosso).

αρχική Μι-μείζονα να δίνει προσωρινά τη θέση της στην αναμενόμενη Σι-μείζονα, προτού τελικά επικρατήσει απρόσμενα η μακρινή Ντο-μείζων.

Η επεξεργασία ξεκινά, όπως αναφέραμε νωρίτερα, από την περιοχή της Σολ-μείζονος, όπου ο συνθέτης παραθέτει την εναρκτήρια ιδέα της κύριας περιοχής, με τη συνοδεία του νέου πεντάηχου ρυθμικού μοτίβου δεκάτων-έκτων (στα μ. 93-96). Ακολουθεί ένα παράλλαγμα της εν λόγω ιδέας στα μ. 97-100, που σταματούν στη δεσπόζουσα, προτού η αρχική μορφή αυτής της μελωδικής ακολουθίας επιστρέψει και προεκταθεί στα μ. 101-108. Τα μ. 109-112 εισάγουν κατόπιν ένα νέο πρότυπο, συνεχίζοντας την επέκταση της Σολ-μείζονος, ενώ έπειτα τα μ. 113-116 μεταφέρουν το νέο τετράμετρο στη σι-ελάσσονα, με τα μ. 117-118 να προβαίνουν σε περαιτέρω προέκτασή της, προετοιμάζοντας παράλληλα το επόμενο τμήμα. Ακολουθεί ένα παράλλαγμα της εναρκτήριας ιδέας στα αλυσιδωτής λογικής μ. 119-122 / 123-126, ενώ στη συνέχεια τα μ. 127-128 / 129-130 παράγονται μέσω αποσπασματοποίησης από τα προηγούμενα τετράμετρα, με τα μ. 131-134 να αναπτύσσουν περαιτέρω το υλικό, περνώντας από τη φα-δίεση- στη ντο-δίεση-ελάσσονα. Με αυτήν την αφετηρία, τα μ. 135-142 αλυσιδοποιούν τα μ. 127-134, καταλήγοντας εντούτοις στην *vii*<sup>07</sup> της Ρε-μείζονος. Στο πλαίσιο αυτής της τελευταίας τονικής περιοχής, η εναρκτήρια κύρια ιδέα παραλλάσσεται εκ νέου, στα πρακτικά όμοια μ. 143-146 / 147-150, ενώ η Ρε-μείζων επεκτείνεται επιπροσθέτως και στα μετέπειτα μ. 151-152. Η προαναφερόμενη ιδέα εντάσσεται όμως και στο πλαίσιο τόσο των αλυσιδωτών τετραμέτρων 153-156 / 157-160, όσο και της ευρύτερης, παράγωγης δομικής μονάδας των μ. 161-166, μέρος της οποίας επαναλαμβάνεται στα ακόλουθα μ. 167-170. Η συνολική κίνηση κατά ανιούσες πέμπτες οδηγεί εν τέλει στην Μι-μείζονα, από την οποία ωστόσο παρεκκλίνει προσωρινά το νέο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 171-178, επεκτείνοντας την διπλή υποδεσπόζουσα της ομώνυμής της ελάσσονος. Ακολουθεί μία σχεδόν αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου περάσματος στα μ. 179-188 επί της *vii*<sup>07</sup>, ενώ η αρμονική πορεία των δύο αυτών περασμάτων έχει ως καταληκτικό σταθμό τη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία επεκτείνεται στα μ. 189-192, όπου ανακαλείται εκ νέου και το επικεφαλής μοτίβο του μέρους. Τελικά, τα μ. 193-200 φέρνουν το πτωτικό έξι-τέσσερα της Μι-μείζονος, επεκτείνοντάς το με το χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο του πεντάηχου δεκάτων-έκτων, προτού οδηγήσουν στην επανέκθεση μέσω της συγχορδίας της δεσπόζουσας.

Στην τρίτη ενότητα, το σύμπλεγμα κυρίου θέματος και μετάβασης επιστρέφει δίχως αλλαγές στο μεγαλύτερο μέρος του, με τα μ. 201-230 να ταυτίζονται με τα μ. 1-30. Έπειτα, όμως, η επαναφορά των μ. 31-36 τροποποιείται στα μ. 231-236, ούτως ώστε να παρεκκλίνει της αρμονικής πορείας της και να καταλήξει στη Ρε-μείζονα, όπου τοποθετείται, απροσδόκητα, η επανέκθεση του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής (βλ. τα μ. 237-253, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 37-53). Από εκεί και ύστερα, το δεύτερο σκέλος ακολουθεί πιστά την μετατροπική πορεία του προτύπου του (πρβλ. μ. 254-282 και 54-82), γεγονός που οδηγεί αναπόδραστα σε μία κατάληξη στην ιδιαίτερα απομακρυσμένη τονική περιοχή της Μι-ύφεση-μείζονος. Έπεται μία συντομευμένη και ανακατασκευασμένη επιστροφή των καταληκτικών μέτρων της εκθέσεως (στα μ. 283-287), η οποία λειτουργεί εν προκειμένω ως συνδετικό πέρασμα προς την coda, που ξεκινά από την Μι-μείζονα, αποσκοπώντας, προφανώς, στην επίλυση της μακροδομικής διαφωνίας.

Αρχικά, η ευμεγέθης coda κινείται παράλληλα προς την επεξεργασία, με τα μ. 288-311 να αντιστοιχούν στα μ. 93-116. Από εκεί και ύστερα, οι προηγούμενες τετράμετρες δομικές μονάδες μετατρέπονται σε δίμετρες με μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, και εμπλουτίζονται περαιτέρω με το επικεφαλής κύριο μοτίβο (βλ. μ. 312-313 / 314-315). Η πορεία τους προς τη Σι-μείζονα ολοκληρώνεται με μία τρίτη, παρεμφερή αλλά τρίμετρη δομική μονάδα, η οποία καταλήγει με μία ατελή πτώση σε αυτήν την τονική περιοχή.

Ακολουθεί η εμφάνιση ενός νέου προτύπου (στα μ. 319-322), το οποίο βασίζεται στο πλάγιο μοτιβικό υλικό και επικυρώνει εκ νέου τη Σι-μείζονα, ενώ η επανάληψή του στα μ. 323-326 στρέφεται προς τη σχετική σολ-δίαση-ελάσσονα και καταλήγει σε μισή πτώση. Εν συνεχεία, το επικεφαλής μοτίβο της κύριας περιοχής αντιπαρατίθεται με εκείνο της πλάγιας στις παρεμφερείς δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 327-328 / 329-330 / 331-332 / 333-334 / 335-336, ενώ έπειτα τα δύο αυτά στοιχεία συνδυάζονται αντιστικτικά εντός των αλυσιδωτών τετραμέτρων 337-340 / 341-344 / 345-348· τούτα οδηγούν προσωρινά στη Ντο-μείζονα, ενώ τα ακόλουθα παρεμφερή δίμετρα (μ. 349-350 / 351-352) οδηγούν με τη σειρά τους στη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Έπειτα, το ελεύθερο πέρασμα των μ. 353-362, που ανακαλεί τόσο τα μ. 54-56 όσο και το εναρκτήριο κύριο μοτίβο, οδηγεί στη δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, με τη συγχορδία αυτή να επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 363-366, όπου ανακαλείται το πέρασμα των μ. 171-178 της δεύτερης ενότητας. Στη συνέχεια, η coda αναπληρώνει ένα μέρος της επανεκθεσιακής διαδικασίας που διέφυγε από την τρίτη ενότητα, καθώς επαναφέρει το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής στην αρχική Μι-μείζονα, αλλά και με ιδιαίτερα ενισχυμένη ύφανση. Για την ακρίβεια, ενώ τα μ. 367-375 αντιστοιχούν επακριβώς στην πρώτη φράση της περιοδικής δομής (πρβλ. μ. 37-45), στη συνέχεια η δεύτερη φράση επιστρέφει μόνον ως προς το πρώτο της ήμισυ (πρβλ. μ. 376-379 και 46-49), ακολουθούμενη από την παρηλλαγμένη επανάληψη του τελευταίου διμέτρου στα μ. 380-381, ενώ τα μ. 382-390 επεκτείνουν αρχικά τη δεσπόζουσα με χρήση του βασικού κύριου μοτίβου, προτού σταματήσουν προσωρινά επί της iv. Αμέσως μετά παρουσιάζεται ένα πέρασμα που ανακαλεί τα χαρακτηριστικά πεντάηχα δεκάτων-έκτων, οδηγώντας από την προαναφερόμενη ελάσσονα υποδεσπόζουσα στην τονική εν είδει πλάγιας πτώσης (μ. 391-394), η οποία κατόπιν προεκτείνεται μέχρι τέλους (στα μ. 395-409).

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Martucci είναι γραμμένο στη Μι-μείζονα. Το κύριο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 1-14, διέπεται από προτασιακή οργάνωση: η βασική ιδέα εκτίθεται στα μ. 1-4, το παράλλαγμα της ακολουθεί στα μ. 5-8, προσεγγίζοντας την ομώνυμη ελάσσονα και τη σχετική της, ενώ η συνέχιση (μ. 9-14) προβαίνει σε αποσπασματοποίηση (βλ. μ. 9-10 / 11-12) και ρευστοποίηση του θεματικού υλικού (βλ. μ. 13-14), προσεγγίζοντας και εν τέλει εδραιώνοντας την τονικότητα της δεσπόζουσας με μία μισή πτώση. Το μεταβατικό τμήμα βασίζεται αρχικά σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος, με την παρουσίαση ενός συνοδευτικού *ostinato* στο μ. 15 (με άρση) να προηγείται της έκθεσης μίας νέας μελωδικής ιδέας (παράγωγης εκείνης του κυρίου θέματος) στα μ. 16-19. Το τελευταίο τετράμετρο παραλλάσσεται κατόπιν στα μ. 20-23, τα οποία οδηγούν στην  $I_4^6$ , ενώ ένα δεύτερο παράλλαγμα του καταλήγει έπειτα στον ελάσσονα τρόπο (βλ. μ. 24-27), προτού τελικά το υλικό ρευστοποιηθεί στα μ. 28-29, όπου λαμβάνει χώρα μία μισή πτώση στη Φα-δίαση-μείζονα, με περαιτέρω προέκταση μέχρι το μ. 30.

Η θεματική ιδέα των μ. 31-36 ξεκινά από τη Φα-δίαση-μείζονα, καίτοι τελικά καταλήγει στην επιτονική της, δηλαδή στη σολ-δίαση-ελάσσονα, με τον συνθέτη να επιτρέπει επιπλέον εδώ την εισχώρηση και του καταληκτικού μοτίβου της μετάβασης. Ακολουθεί η επανάληψη των τεσσάρων πρώτων μέτρων του προηγούμενου εξαμέτρου στα μ. 37-40, τα οποία προσεγγίζουν, εντούτοις, τη Σι-μείζονα. Σε μία εξέλιξη που υποδηλώνει προτασιακή κατασκευή, τα μ. 41-42 απομονώνουν, σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, το τελευταίο δίμετρο, προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος, η οποία κατόπιν επεκτείνεται στα μ. 43-47, όπου αναπτύσσεται το επικεφαλής μοτίβο του πλάγιου θέματος και επιτυγχάνεται, προσέτι, μία ατελής πτώση στη Σι-μείζονα. Έπειτα, όμως, από την προέκταση της τελευταίας μέχρι το μ. 48, γίνεται αντιληπτό πως ο συνθέτης δεν έχει ολοκληρώσει ακόμα την πλάγια περιοχή, στην οποία πρόκειται να προστεθεί και ένα

δεύτερο τμήμα, εν πολλοίς αντιθετικού χαρακτήρα και ύφους, στα μ. 49-90. Ως προσωρινό τονικό κέντρο επιλέγεται τώρα η Σολ-μείζων, ήτοι η σχετική της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας. Η φράση των μ. 49-56 ξεκινά από αυτήν και φτάνει μέχρι την V/νι της, ενώ το παράλλαγμα της, που ακολουθεί στα μ. 57-64, ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Σολ-μείζονα. Έπεται ένα δεύτερο παράλλαγμα, στα μ. 65-72, το οποίο προσομοιάζει περισσότερο στο πρώτο οκτάμετρο, αν και τελικά καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονική. Κατόπιν, κατά την περαιτέρω μελωδική εξύφανση στα μ. 73-84, προσεγγίζεται σταδιακά η δεσπόζουσα, Ρε-μείζων, αν και τελικά το πέρασμα των μ. 85-90 ολοκληρώνει το παρόν τμήμα (και, ταυτοχρόνως, την πλάγια περιοχή) με μία μη πτωτική κατάληξη στη Σι-μείζονα, η οποία επέχει λειτουργία δεσπόζουσας, καθιστώντας αυτά τα τελευταία μέτρα (μ. 73-90) ένα συνδεδεμένο πέρασμα προς τη δεύτερη ενότητα. Επιχειρώντας, λοιπόν, μία αποτίμηση του συνολικού τονικού σχεδιασμού της πλάγιας περιοχής, διαπιστώνουμε την επιλογή της V και της III/ι ως βασικών τονικών κέντρων, με προοδευτική προσέγγιση του πρώτου εξ αυτών (εξαιτίας της παράδοξης τονικά διαμεσολάβησης της μετάβασης) αλλά και σταδιακή αποσταθεροποίηση του δεύτερου στο πλαίσιο της προετοιμασίας για την επόμενη ενότητα.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με ένα εκτενές fugato, όπου εισάγεται ένα *soggetto* παράγωγο του κυρίου θέματος. Η νέα αυτή θεματική οντότητα εκτείνεται σε πέντε μέτρα και παρουσιάζεται αρχικά στη μι-ελάσσονα στα μ. 91-95, ενώ ακολουθεί τονική απάντηση στα μ. 96-100. Έπεται άλλη μία ακολουθία θέματος – απάντησης, στα μ. 101-105 και 106-110 αντίστοιχα, ενώ, έπειτα από τα συνδεδεμένα μ. 111-112, το θέμα μετατίθεται στη σχετική μείζονα στα μ. 113-117, αν και τελικά καταλήγει με ατελή πτώση στη μι-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα εκτεταμένο επεισόδιο στα μ. 118-131, όπου δίνεται έμφαση στην ανάπτυξη του μοτίβου του τέταρτου μέτρου του *soggetto*, σε συνδυασμό με παροδικές αναφορές και στα υπόλοιπα συστατικά του στοιχείου. Ύστερα, μία απόπειρα επαναφοράς του θέματος από τη φα-δίεση-ελάσσονα οδηγεί σε έναν νέο κύκλο ανάπτυξης στα μ. 132-139, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στη συνέχεια, όπου η μεταφορά του θέματος στη Ρε-μείζονα, σε συνδυασμό με τη μετατόπισή του κατά μισό μέτρο (με έναρξη από μετρική θέση), στα μ. 140-142, έχει ως επακόλουθο την απομόνωση του τελευταίου μέτρου και την κατασκευή μίας ακολουθίας παρεμφερών μονόμετρων δομικών μονάδων στα μ. 143-147, ενώ μία νέα διαδοχή διμέτρων προκύπτει εν συνεχεία μέσω της σύνδεσης του εν λόγω στοιχείου με μία ανεστραμμένη εκδοχή της κεφαλής του θέματος (στα μ. 148-149 / 150-151 / 152-153 / 154-155 / 156-157 / 158-159). Στη συνέχεια, το δίμετρο αυτό πρότυπο χρησιμοποιείται ως συνοδεία για μία διεξοδική αναφορά της επεξεργασίας στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής, στο περιβάλλον της Φα-δίεση-μείζονος: τα τρία πρώτα οκτάμετρά της παρατίθενται στα μ. 160-167, 168-175 και 176-182, με το τελευταίο να περιορίζεται ελαφρώς, καθώς αποκόπτεται η μικρή προέκταση της τελικής του πτώσης. Αντ' αυτής, ακολουθεί μία αναδρομή στην κατάληξη της μετάβασης και στην έναρξη της πλάγιας περιοχής, καθώς τα μ. 183-185 παραλλάσσουν κατά τι τα μ. 29-31, μεταφέροντάς τα στην επικρατούσα Φα-δίεση-μείζονα. Στη συνέχεια, τα μ. 182-185 επαναλαμβάνονται στην ομώνυμη ελάσσονα, στα μ. 186-189, και τα μ. 190-192 αποσπούν και παραλλάσσουν περαιτέρω το τελευταίο μέτρο. Έπονται δύο τρίμετρες δομικές μονάδες που συνδυάζουν διαφορετικά μοτιβικά στοιχεία, προερχόμενα από το θέμα του fugato αλλά και, εμμέσως, από το αργό μέρος της σονάτας (μ. 193-195 και 196-198, πρβλ. την ύφανση των μ. 3-4 του *Andante*). Έπειτα από τα μ. 199-202, όπου ανακαλείται η κεφαλή της πρώτης πλάγιας θεματικής ιδέας, τα μ. 203-209 προβαίνουν σε πλήρη παράθεση του θέματος του fugato, ξεκινώντας από τη σολ-δίεση-ελάσσονα και καταλήγοντας, με την προσθήκη μιας μικρής προεκτάσεως, στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος (παράλληλα, η μελωδική γραμμή που συνοδεύει αντιστικτικά το *soggetto* προκύπτει από την ιδέα των μ. 194-195 και

παραπέμπει, όπως άλλωστε κι εκείνη, στο αργό μέρος αλλά και στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής του παρόντος μέρους). Το ίδιο μόρφωμα ακούγεται κατόπιν και στα μ. 210-213 στη μι-ελάσσονα, με τα μ. 214-215 να επαναλαμβάνουν, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας αποσπασματοποίησης, το τελευταίο μέτρο και τα μ. 216-219 να φέρνουν την τελική μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 220-233, ενώ η μετάβαση (μ. 234-249) τροποποιείται, κατόπιν, μόνον από αρμονικής πλευράς και τούτο αποκλειστικά στην κατάληξή της (πρβλ. μ. 247-249 και 28-30). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, οδηγεί στη Φα-μείζονα, από την οποία ξεκινά, κατά παράδοξο τρόπο, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής. Πρακτικά, ο συνθέτης επαναφέρει εδώ μόνο το πρώτο τμήμα (στα μ. 250-265), η κατάληξη του οποίου στη Σι-ύφεση-μείζονα (κατ' αναλογία με το ομόλογο χωρίο της έκθεσης) μετατρέπεται την τελευταία στιγμή σε απατηλή πτώση, από την οποία ξεκινά ένα εκτενές συνδεδετικό πέρασμα (στα μ. 266-288). Αρχικά, στο πλαίσιο της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος, τους αρπισμούς των μ. 266-267 διαδέχεται μία υπαινικτική αναφορά στην κεφαλή του δεύτερου τμήματος της πλάγιας περιοχής στα μ. 268-269, ενώ κάτι ανάλογο πράττουν κατόπιν και τα μ. 270-271 με αναφορά στο θέμα του *fugato* της επεξεργασίας. Έπειτα από την αλυσιδοποίηση του τελευταίου τετραμέτρου στα μ. 272-275, η προαναφερόμενη κεφαλή του δεύτερου πλαγίου θέματος έρχεται εμφιατικά στο προσκήνιο στα μ. 276-279, ενώ τα μ. 280-281 / 282-283 αποσπασματοποιούν αλυσιδωτά το εν λόγω τετράμετρο, προτού τελικά τα μ. 284-288 αφιερωθούν σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος.

Σε αυτό το σημείο φαίνεται να ξεκινά η *coda*, η οποία κάνει κατ' αρχάς μία αναδρομή στο αργό μέρος του έργου, ανακαλώντας τη βασική του θεματική ιδέα στη σι-ελάσσονα στα μ. 289-292, προτού την εκτυλίξει λίγο ακόμη στα μ. 293-295, παράλληλα με την αντιστικτική συνοδεία του θέματος του *fugato* (βλ. μ. 292-295 στο αριστερό χέρι). Μία απόπειρα πτωτικής επικύρωσης της σι-ελάσσονος ανατρέπεται στο τέλος αυτού του περάσματος, καίτοι στη συνέχεια εμφανίζεται η Σι-μείζων, η οποία επεκτείνεται επί μακρόν στα μ. 296-319. Σε πρώτη φάση, τα μ. 296-308 υπενθυμίζουν το εναρκτήριο συνοδευτικό σχήμα της μετάβασης, επεκτείνοντας μία σύνθετη συγχορδία (επιτονικής πάνω από ισοκράτη επί της δεσπόζουσας), η οποία χαρακτηρίζει ύστερα και τα συγχορδιακής υψής μ. 309-312, ενώ έπειτα, στο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 313-319, η Σι-μείζων ερμηνεύεται εν τέλει ως δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, οδηγώντας στην ιδιαίτερα ετεροχρονισμένη επιστροφή του δεύτερου τμήματος της πλάγιας περιοχής: τα μ. 320-343 αντιστοιχούν στα μ. 49-72, ενώ τα μ. 344-354 εξυφαίνουν περαιτέρω το διαθέσιμο υλικό, επεκτείνοντας καταληκτικά τη Μι-μείζονα. Με έρεισμα λοιπόν αυτήν την – καθ' όλα επανεκθεσιακής λειτουργίας – θεματική επαναφορά, θα μπορούσαμε κάλλιστα να θεωρήσουμε τα μ. 289-319 ως ένα εμβόλιμο τμήμα με χαρακτήρα *coda* (CRI), το οποίο παρεισφύρει ανάμεσα στα δύο τμήματα της πλάγιας περιοχής κατά την επανέκθεσή τους στα μ. 250-265 (με επιπρόσθετο συνδεδετικό πέρασμα στα μ. 266-288) και 320-354.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Scharwenka, το κύριο θέμα αποτελεί μία μάλλον ασυνήθιστη δομική κατασκευή: στην ενιαία φράση των μ. 1-13a, τα μ. 1-4 αποτελούν τη βασική ιδέα, το υλικό της οποίας ρευστοποιείται ακολούθως στα μ. 5-7, οδηγώντας στο μ. 8 σε ένα προσωρινό σταμάτημα στην τονική (Μι-ύφεση-μείζονα)· ωστόσο, στα μ. 9-10 εισάγεται ένα νέο μοτίβο, με τη βοήθεια του οποίου τα μ. 11-13a επιτυγχάνουν την κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς με ατελή πτώση. Ακολούθως, στα εμβόλιμα μ. 13-15a προετοιμάζεται η *επανάληψη* της προαναφερόμενης φράσης, μέσω της προαναγγελίας της επικεφαλής ιδέας (πρβλ. μ. 1-3a). Η εν λόγω επανάληψη, που λαμβάνει

χώρα στα μ. 15-27a, παραλλάσσει την φράση των μ. 1-13a, παρεκκλίνοντας από αυτή έπειτα από τα πρώτα πέντε μέτρα (πρβλ. μ. 1-5 και 15-19). Για την ακρίβεια, το δεύτερο ήμισυ της βασικής ιδέας (δηλαδή τα μ. 3-4) επαναλαμβάνονται αλυσιδωτά στα μ. 19-20, ενώ τα μ. 21-27a συνεχίζουν την μελωδική εξέφραση, μέχρι την εκ νέου κατάληξη σε ατελή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα. Η σχεδόν ταυτόσημη ισχύς των πτωτικών καταλήξεων των δύο αυτών φράσεων είναι ακριβώς το στοιχείο εκείνο που μας αποτρέπει από μια θεώρηση περιοδικής δομής αναφορικά με το σύνολο του κυρίου θέματος. Ακολουθως, η μοτιβική λογική των μ. 11-12 αξιοποιείται από τη μετάβαση, πρώτα στα μ. 27-29 κι έπειτα στα μ. 31-33, ενώ ενδιάμεσως (μ. 30-31a) έχει μεσολαβήσει μία κατάληξη στην σολ-ελάσσονα, με τρόπο που προμηνύει τόσο το μοτιβικό περιεχόμενο όσο και την εναρκτήρια τονικότητα της πλάγιας περιοχής. Μία παρόμοια, αλλά σαφώς πιο άμεση “προοικονομία” παρατηρείται και στα μ. 34-36a, τα οποία εισάγουν με τον πλέον ομαλό τρόπο το πλάγιο θέμα.

Τούτο ξεκινά με ένα δίμετρο (μ. 36-37) στη σολ-ελάσσονα, που αμέσως αλυσιδοποιείται (μ. 38-39) στη φα-ελάσσονα, ενώ η συνέχιση της κατιούσας αλυσιδωτής πορείας στα μ. 40-43a έχει ως αποτέλεσμα την κατάληξη στην τονικότητα της Ρε-μείζονος. Στα μ. 43-46 η μετατροπή της σε ενεργή δεσπίζουσα της σολ-ελάσσονος πραγματοποιείται παράλληλα με μία αναδρομή στο εναρκτήριο μοτιβικό υλικό, ενώ κατά την ακόλουθη αρμονική προέκταση της ίδιας επιστρατεύεται και το μοτίβο των μ. 9-10, τόσο στα μ. 47-48, όσο και στα αλυσιδωτά μ. 49-50, σε μία παρηλλαγμένη εκδοχή. Ύστερα από την έλευση της τονικής στα μ. 51-53a, τα μ. 53-57a σχεδιάζουν και επιτυγχάνουν την οριστική πτωτική κατάληξη σε αυτήν. Στα μ. 57 κ.εξ., τα οποία μπορούμε να θεωρήσουμε ως ένα δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, εισάγεται ένα νέο θεματικό στοιχείο, το οποίο παρουσιάζεται κατ’ αρχάς στα μ. 57-62a. Τούτα στρέφονται και πάλι προς την σολ-ελάσσονα έπειτα από μία παροδική στροφή προς την σχετική της (ήτοι την Σι-ύφεση-μείζονα), ενώ η αντιθετική μελωδική ιδέα των παρόμοιων μ. 62-63 και 64-65a διακόπτεται λόγω της επανεμφάνισης του εναρκτήριου μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 65-68a. Τέλος, και μετά από μία αναδρομή στο μοτίβο των μ. 9-10 στα μ. 68-70a, η δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα επανέρχεται στα μ. 70-74a, τα οποία τοποθετούνται ευθύς εξαρχής στην Σι-ύφεση-μείζονα, καταλήγοντας μάλιστα σε αυτήν με τέλεια πτώση. Συνοψίζοντας, λοιπόν, παρατηρούμε πως η πλάγια περιοχή έδωσε έμφαση σε δύο διαφορετικές τονικές περιοχές, ενώ η έκθεση στο σύνολό της ακολούθησε την ακόλουθη πορεία: ξεκινώντας από την Μι-ύφεση-μείζονα, πέρασε στην iii (σολ-ελάσσονα) και τελικά στην V (Σι-ύφεση-μείζονα). Στα μ. 74-82, τέλος, εισάγεται ένα νέο στοιχείο, ενώ παράλληλα γίνεται και μία αναφορά στην εναρκτήρια ιδέα (συγκεκριμένα στην απόληξη των μ. 81-82). Από αρμονική έποψη, το τμήμα αυτό, που δεν παραμένει πια στην τονικότητα της δεσπίζουσας, αλλά επαναπροσεγγίζει την σολ-ελάσσονα, από την οποία ξεκινά κατόπιν η δεύτερη ενότητα, επέχει σαφή λειτουργία συνδετικού περάσματος.

Η πρώτη δομική μονάδα (μ. 83-89a) της επεξεργασίας περιλαμβάνει αναφορές σε δύο διαφορετικά σημεία της έκθεσης: τα μ. 83-85a αντλούνται από τη νέα ιδέα στο κλείσιμο της έκθεσης (πρβλ. μ. 74-76a), ενώ τα μ. 85-86 και 87-89a προέρχονται από το κύριο θέμα και συγκεκριμένα από τα μ. 3-4 και 9-10 αντίστοιχα. Το τετράμετρο 89-93a διατηρεί εν πολλοίς τα μ. 87-89a του προηγούμενου και αντικαθιστά τα μ. 83-86 με μία αναφορά στα μ. 1-3a του κυρίου θέματος, στα μ. 89-91a. Η επαναφορά της τελευταίας ιδέας στα μ. 93-95a δημιουργεί κατόπιν την προσδοκία αλυσιδοποίησης του προαναφερόμενου τετραμέτρου. Τα μ. 95-98a προβαίνουν, εντούτοις, σε μία αντιστικτικής υφής εξέφραση της εναρκτήριας ιδέας, η αναδρομή στην οποία καταλαμβάνει, ως εκ τούτου, ολόκληρο το χωρίο των μ. 93-98a. Στη συνέχεια, τα αλυσιδωτά μ. 98-101 / 102-105 αξιοποιούν τη δεύτερη πλάγια ιδέα, δίνοντας έμφαση πρώτα στην σολ-ελάσσονα κι έπειτα στην Φα-μείζονα. Τα μ. 106-112a,

που έπονται, εμπνέονται από την ύφανση του μ. 105 και επαναφέρουν εκ νέου στο προσκήνιο το επικεφαλής κύριο μοτίβο, ενώ από αρμονικής πλευράς στρέφονται, τελικά, προς την φα-ελάσσονα. Η τέλεια πτώση σε αυτήν που προετοιμάζεται στο μ. 111 μετατρέπεται εντούτοις σε απατηλή στην θέση του μ. 112, ενώ τα μ. 112-116 επαναφέρουν παρηλλαγμένη την αλληλουχία των μ. 27-31a του μεταβατικού τμήματος και στρέφονται εκ νέου προς την φα-ελάσσονα. Με αυτήν ως αφετηρία, ο συνθέτης επαναφέρει ακολούθως και την πρώτη πλάγια ιδέα στα μ. 117-124a, τα οποία φτάνουν μέχρι τη Ντο-ύφεση-μείζονα, ενώ στη συνέχεια η μελωδική ιδέα των μ. 62-65a της πλάγιας περιοχής επιστρέφει και ρευστοποιείται στα μ. 124-128a προκειμένου να διευκολύνει τη σύνδεση με την τρίτη ενότητα.

Φτάνοντας στην επανέκθεση, διαπιστώνουμε πως οι δύο φράσεις που συναποτελούν την κύρια περιοχή επιστρέφουν χωρίς αλλαγές στα μ. 128-140a και 148-160a, ενώ η μόνη τροποποίηση αφορά το εμβόλιμο πέρασμα που μεσολαβεί μεταξύ τους. Τούτο, ενώ στην πρώτη ενότητα εκτεινόταν σε δύο μόνο μέτρα, τώρα υφίσταται σημαντική διεύρυνση, καταλαμβάνοντας εν προκειμένω τα μ. 140-148a και βασιζόμενο και πάλι στην εναρκτήρια ιδέα των μ. 1-3a. Όσον αφορά δε το μεταβατικό τμήμα (μ. 160-169a), τούτο επιστρέφει χωρίς αλλαγές στο μεγαλύτερο μέρος του, με εξαίρεση το τελευταίο μέτρο, το οποίο διαφοροποιείται ούτως ώστε να οδηγήσει στην ντο- και όχι στην σολ-ελάσσονα. Αποτελεί επομένως πρόθεση του συνθέτη η πλάγια περιοχή να ξεκινήσει από την σχετική ελάσσονα, καθώς με αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται με ιδιαίτερη ευκολία ο στόχος της επαναπροσέγγισης της τονικότητας αναφοράς. Πιο αναλυτικά, η διατήρηση της διαστηματικής απόστασης μεταξύ των δύο τονικοτήτων της πλάγιας περιοχής, όπως αυτή παρουσιάστηκε στην έκθεση (δηλαδή της σολ-ελάσσονος και της Σι-ύφεση-μείζονος), οδηγεί στην επανέκθεση από την ντο-ελάσσονα στην Μι-ύφεση-μείζονα, χωρίς να χρειαστεί κάποια περαιτέρω τροποποίηση. Έτσι, η πλάγια περιοχή διατηρεί εδώ πιστά την αντιστοιχία της με το ομόλογο τμήμα της έκθεσης μέχρι και το μ. 205a (πρβλ. μ. 169-205a και 36-72a). Σε αντικατάσταση όμως των μ. 72-74a, που είχαν φέρει την κατάληξη στην τελική δευτερεύουσα τονικότητα, τα μ. 205-211a ρευστοποιούν περαιτέρω το υλικό των μ. 203-204, σε συνδυασμό και με μία αναφορά στην εναρκτήρια ιδέα, πραγματοποιώντας ταυτόχρονα τη σύνδεση με την coda.

Η τελευταία βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στη βασική ιδέα του κυρίου θέματος, την οποία παραθέτει και ρευστοποιεί στα μ. 211-219a (πρβλ. μ. 15 κ.εξ.), μέχρις ότου φτάσει επί της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος. Έπειτα, κάνοντας χρήση του ίδιου υλικού, τα μ. 219-220 σταματούν προσωρινά στην περιοχή της σχετικής ελάσσονος, ενώ η δεξιοτεχνική φιγούρα των μ. 221-222a προετοιμάζει την επιστροφή του εναρκτήριου τετραμέτρου στα μ. 222-225. Τέλος, στα μ. 226-235 το στοιχείο των μ. 3-4 ακολουθείται από μίαν ύστατη αναδρομή και στην καταληκτική ιδέα των μ. 74-76a, οδηγώντας από την σολ-ελάσσονα πίσω στην τονική, που εν συνεχεία προεκτείνεται μέχρι τέλους.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας αρ. 2* του Scharwenka, ο συνθέτης εφαρμόζει την τριμερή μορφή σονάτας, όπως άλλωστε έπραξε και στο πρώτο μέρος του ίδιου έργου. Το κύριο θέμα δομείται ως ασύμμετρη περίοδος: η ηγούμενη φράση (μ. 1-9a) καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς (Μι-ύφεση-μείζονα) με μία οιονεί ατελή πτώση, ενώ η επόμενη φράση (μ. 9-18a) καταλήγει και πάλι στην τονική, εν προκειμένω με τέλεια πτώση. Σημαντική, εντούτοις, είναι η διαπίστωση πως η βασική ιδέα του κυρίου θέματος έχει, πρακτικά, εκτεθεί ήδη πολύ νωρίτερα εντός του χρονικού πλαισίου της σονάτας, και συγκεκριμένα στο αργό τρίτο μέρος: για την διαπίστωση αυτής της συνάφειας, αρκεί η αντιπαραβολή με τα καταληκτικά μέτρα του πλαισίου θέματος του Adagio (βλ. μ. 46-49, τα

οποία αντιστοιχούν μελωδικά στα μ. 1-9α του παρόντος μέρους). Το μεταβατικό τμήμα (μ. 18-75α) ξεκινά με ένα εξάμετρο (μ. 18-24α) που βασίζεται εμμέσως στο κύριο μοτιβικό υλικό και αποτελείται από δύο παρόμοια δίμετρα αλλά και μία ακόμη διαφορετική δίμετρη δομική μονάδα (πρβλ. μ. 22-24α και 6-7, ώστε να διαπιστωθεί η προέλευσή της από το κύριο θέμα), η οποία ακολούθως παραλείπεται από την παρηλλαγμένη επανάληψη του εν λόγω περάσματος στα μ. 24-27. Στο μεταξύ, έχουμε στραφεί προς τη ντο-ελάσσονα (vi), στην οποία κινούνται τα παρεμφερή μ. 28-32α, ενώ τα παρόμοια δίμετρα 32-34α και 34-36α προσεγγίζουν τη δεσπόζουσα της. Στη συνέχεια, τα παρεμφερή δίμετρα 36-38α, 38-40α και 40-42α, τα οποία ρευστοποιούν το υλικό των αμέσως προηγούμενων μέτρων, οδηγούν στην φα-ελάσσονα, στην οποία παραμένουν τα παρόμοια δίμετρα 42-44α και 44-46α, προτού υποστούν αποσπασματοποίηση στο πλαίσιο των μ. 46-50. Οι μονόμετρες δομικές μονάδες του τελευταίου αποσπάσματος διευρύνονται εν συνεχεία στο δίμετρο 51-53α, το οποίο προσεγγίζει την Σι-ύφεση-μείζονα μέσω της δεσπόζουσάς της. Η ίδια η Σι-ύφεση-μείζων προεκτείνεται ακολούθως στα παρεμφερή μ. 53-56 και 57-60, τα οποία στηρίζονται σε ισοκράτη επί της τονικής της και θυμίζουν τα χαρακτηριστικά των μ. 32 κ.εξ. Ωστόσο, τα παρόμοια μ. 61-62 και 63-64 απομακρύνονται προσωρινά από την τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ τα μ. 65-69α, τα οποία επαναφέρουν παρηλλαγμένη την επικεφαλής κύρια θεματική ιδέα, στρέφονται πρώτα εκ νέου προς την Σι-ύφεση-μείζονα κι έπειτα προς την επιτονική της, ήτοι τη ντο-ελάσσονα, προτού στα παρόμοια, αλλά και πιο ήπιου χαρακτήρα, μ. 69b-72α και 72b-75α, η προαναφερόμενη αρμονική βαθμίδα μετατραπεί στην διπλή δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, μέσω της οποίας θα εισαχθεί τελικά το πλάγιο θέμα.

Το τελευταίο ξεκινά με μία νέα μελωδική ιδέα που εκτίθεται στα παρόμοια τετράμετρα 75b-79α και 79b-83α, εκ των οποίων το δεύτερο καταλήγει στη ντο-ελάσσονα. Σε αυτήν κινούνται τα μ. 83b-91α, τα οποία συνεχίζουν τη μελωδική εξύφανση και στρέφονται προς την τονική μόνο την τελευταία στιγμή. Τα πρώτα οκτώ μέτρα επανέρχονται, ακολούθως, στα μ. 91b-99α, ενώ αμέσως μετά επιστρέφει και το δεύτερο οκτάμετρο, σε διευρυμένη μορφή, στα μ. 99b-114α. Η εν λόγω διεύρυνση προκύπτει από την αλυσιδοποίηση του δεύτερου τετραμέτρου του (βλ. μ. 107b-110) αλλά και από την περαιτέρω μελωδική εκτύλιξη στα μ. 111-114α. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει σε επαναφορά της ιδέας των μ. 69b-72α και 72b-75α της μετάβασης, στην οποία όμως εισχωρεί και η μοτιβική κεφαλή των μ. 83b-91α. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργούνται τα παρεμφερή τετράμετρα 114b-118α και 118b-122α, ενώ η πλάγια περιοχή δεν ολοκληρώνεται με μία οριστική κατάληξη στην δευτερεύουσα τονικότητα και άρα μπορούμε να πούμε πως οι προαναφερόμενες δομικές μονάδες οδηγούν στην επεξεργασία ως ενσωματωμένο συνδετικό πέρασμα.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με ένα οκτάμετρο πρότυπο, το οποίο στο πρώτο του ήμισυ (μ. 122b-125) αξιοποιεί το υλικό των μ. 61-64, ενώ στο δεύτερο (μ. 126-130α) επαναφέρει παρηλλαγμένη (υπό την επιρροή της εναρκτήριας φιγούρας των μ. 69b κ.εξ.) την κεφαλή του κυρίου θέματος σε αντιστικτική υφή. Το εν λόγω πρότυπο αλυσιδοποιείται στα μ. 130b-138α και κατόπιν αποσπασματοποιείται στα αλυσιδωτά μ. 138-141α / 141-144α, που βασίζονται αποκλειστικά στο κύριο θεματικό υλικό. Τα ομοειδή μ. 144-146α και 146-148α, που κινούνται στη ντο-δίοση-ελάσσονα, βασίζονται στα μ. 32-34α της μετάβασης, ενώ τα παρεμφερή δίμετρα 148-150α, 150-152α, 152-154α και 154-156α χρησιμοποιούν το υλικό των μ. 42 κ.εξ. για να φτάσουν μέχρι τη μι-ύφεση-ελάσσονα. Τούτη μετατρέπεται έπειτα σε δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος στο μ. 156, εισάγοντας μία διεξοδική αναδρομή στο πλάγιο θέμα σε αυτήν την τονική περιοχή: τα μ. 156b-164α αντιστοιχούν στα μ. 75b-83α, ενώ τα μ. 164b-179α αποτελούν παράλλαγμα των μ. 99b-114α. Προσέτι, όπως συνέβη και στο ανάλογο σημείο της έκθεσης (πρβλ. μ. 114b κ.εξ.), η καταληκτική ιδέα του μεταβατικού



τμήματος επιστρέφει – καίτοι στην προκειμένη περίπτωση διατηρείται από αυτήν μόνο η εισαγωγική χειρονομία – στα μ. 179b-183, τα οποία ενσωματώνουν παράλληλα και την κεφαλή του κυρίου θέματος. Το εν λόγω στοιχείο παρουσιάζεται κατόπιν και στα αλυσιδωτά μ. 183b-187a και 187b-191a, σε ρυθμική μεταμόρφωση αλλά και σε αντιπαράθεση με την προαναφερόμενη χειρονομία, ενώ εν συνεχεία ρευστοποιείται στα μ. 191b-195a. Εμφανίζεται επίσης στην αρχική του μορφή και ρευστοποιείται εκ νέου στα μ. 195-203a, τα οποία προεκτείνουν την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, σηματοδοτώντας την έναρξη των διαδικασιών επαναπροσέγγισης της Μι-ύφεση-μείζονος και σύνδεσης με την τρίτη ενότητα. Την ίδια λειτουργία επιτελούν ακόμη τόσο τα μ. 203-208, όσο και τα μ. 209-214a, που βασίζονται και πάλι σε μία ρυθμικά διαφοροποιημένη εκδοχή της κεφαλής του κύριου θεματικού υλικού.

Μεταβαίνοντας λοιπόν στην τρίτη ενότητα, διαπιστώνουμε κατ' αρχάς πως το κύριο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο στα μ. 214-231a. Το ίδιο ισχύει και για το εκτενές μεταβατικό τμήμα, το οποίο επιστρέφει στα μ. 231-288a, αλλά μόνο από δομική έποψη: τα μ. 241-245a παραλλάσσονται αρμονικώς ούτως ώστε να μεταφέρουν τα υπόλοιπα μορφώματα του παρόντος τμήματος (ήτοι τα μ. 245 κ.εξ.) κατά ένα διάστημα τετάρτης καθαρής υψηλότερα και να επιτύχουν κατ' αυτόν τον τρόπο την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας αντί της δεσπόζουσάς της. Πράγματι, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα, χωρίς ουδόλως να διαφέρει, κατά τα άλλα, από το ομόλογο τμήμα της έκθεσης. Έπειτα δε από το κύριο σώμα της (πρβλ. μ. 288b-327a με μ. 75b-114a), επιστρέφουν και τα μ. 114b-122a στα μ. 327b-335a, τα οποία στην παρούσα περίπτωση αναλαμβάνουν να εισαγάγουν την coda.

Η αποστολή τους δεν θα μπορούσε να είναι ευκολότερη, καθώς το εν λόγω επιπρόσθετο τμήμα ξεκινά ακριβώς όπως και η επεξεργασία: έτσι, τα μ. 122b-138a επανέρχονται στα μ. 335b-351a, ενώ και το ζεύγος των αλυσιδωτών τριμέτρων 138-141a / 141-144a παραλλάσσεται ελαφρώς και διευρύνεται με ένα ακόμη τρίμετρο στα μ. 351-354a / 354-357a / 357-360a. Ακολούθως, η εναρκτήρια χειρονομία, η οποία κατείχε τη μερίδα του λέοντος στο προηγούμενο χωρίο, αξιοποιείται εκ νέου προκειμένου να συμβάλει στην προέκταση της δεσπόζουσας (στα μ. 360-364a) και κατ' αυτόν τον τρόπο να προετοιμάσει, με αρμονικά αλλά και μοτιβικά μέσα, μία πληρέστερη αναδρομή στο κύριο θέμα στα μ. 364 κ.εξ. Για την ακρίβεια, η πρώτη του φράση επιστρέφει ακέραια στα μ. 364-372a, ενώ από την δεύτερη επιστρέφουν χωρίς αλλαγές τα μ. 9-12 στα μ. 372-375. Αντί των μ. 13 κ.εξ., όμως, στα μ. 376-387 ο συνθέτης εξελίσσει διαφορετικά και σε μεγαλύτερη έκταση την υπό εξέταση φράση, με χρωματικές κινήσεις φθόγγων και προσανατολισμό προς την επιτονική, που προμηνύει την επικείμενη οριστική κατάληξη στην τονική μέσω της μετατροπής της σε μία συγχορδία διπλής δεσπόζουσας. Πράγματι, τα παρόμοια μ. 388-391a και 391-395a καταλήγουν δύο φορές στην Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία στη συνέχεια προεκτείνεται και στα ακροτελεύτια μ. 395-404.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Fuchs, το οποίο είναι γραμμένο στη Σολ-ύφεση-μείζονα, το κύριο θέμα οργανώνεται ως διμερής δομή και εκτείνεται στα μ. 1-17a. Το πρώτο τμήμα του (μ. 1-9) πληροί τις προδιαγραφές μίας περιόδου, οι δύο φράσεις της οποίας καταλήγουν με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (βλ. μ. 1-4) και στην τονικότητα αναφοράς αντίστοιχα (βλ. μ. 5-8), ενώ το μ. 8 επαναλαμβάνεται εν είδει ηχούς από το μ. 9. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 10-17a), τα δύο αλυσιδωτά δίμετρα 10-11 / 12-13 βασίζονται πρωτίστως στο επικεφαλής μοτίβο του πρώτου τμήματος, ενώ η απόσταση τόνου που τα χωρίζει οδηγεί ακολούθως στην υποδεσπόζουσα, από την οποία ξεκινούν τα μ. 14-17a. Τούτα βασίζονται εν πολλοίς στο ίδιο μοτιβικό υλικό και φέρνουν την

καταληκτική τέλεια πτώση στη Σολ-ύφεση-μείζονα. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 17-34) ξεκινά επεκτείνοντας καταληκτικά την τονική με μία νέα θεματική ιδέα στα μ. 17-19a. Η επιχειρούμενη επανάληψή της, στα μ. 19-21a, οδηγείται όμως σε παρέκκλιση από το πρότυπό της λόγω της καθοδικής κίνησης του μπάσσου αλλά και της παράλληλης διαδικασίας αποσπασματοποίησης, που επεκτείνονται και στα μ. 21-22. Μέσω της προαναφερόμενης κίνησης φτάνουμε λοιπόν στη συγχορδία της Φα-μείζονος, η οποία κυριαρχεί στα παρόμοια δίμετρα 23-24 και 25-26. Τούτα εισάγουν ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, ενώ από την ρευστοποίηση του υλικού τους προκύπτουν ακολούθως τα παρεμφερή μ. 27 και 28, στα οποία η Φα-μείζων μεταμορφώνεται στη λα-ελάσσονα μέσω της ημιτονιακής καθόδου της χαμηλότερης φωνής. Στη συνέχεια, η Φα-μείζων ανακάμπτει, έχοντας όμως επανακαθοριστεί ως δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, στην περιοχή της οποίας κινούνται τα παρόμοια τρίμετρα 29-31 και 32-34.

Η πλάγια περιοχή, που ξεκινά από την τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος, αποτελείται από δύο μεγάλα σκέλη, στα μ. 35-43a και 43-56a. Το πρώτο εξ αυτών παρουσιάζει την βασική πλάγια θεματική ιδέα και το μελωδικό της συμπλήρωμα σε δύο ζεύγη παρόμοιων διμέτρων (μ. 35-38 και 39-42), καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στην σι-ύφεση-ελάσσονα στο μ. 43a. Το δεύτερο σκέλος ξεκινά μεταφέροντας την εναρκτήρια ιδέα του πρώτου σε μείζονα τρόπο στα μ. 43-46 (πρβλ. μ. 35-38). Στη συνέχεια, εντούτοις, ακολουθεί μία διαφορετική πορεία, καθ' ότι προβαίνει σε τονικοποίηση της Ρε-μείζονος (βλ. μ. 47-49a) και της σι-ελάσσονος (βλ. μ. 49-52a), ενώ έπειτα επαναπροσεγγίζει την Σι-ύφεση και μάλιστα στον μείζονα τρόπο (βλ. μ. 52b κ.εξ.), πραγματοποιώντας τέλεια πτώση σε αυτήν. Η ακόλουθη κατακλείδα (μ. 56-63) ισχυροποιεί περαιτέρω την δευτερεύουσα τονικότητα, καθ' ότι προβαίνει σε δύο νέες πτωτικές καταλήξεις (μ. 56-58a / 58-60a) σε δύο παρόμοια δίμετρα, αλλά και σε περαιτέρω προέκταση της τονικής στα μ. 60-63, πριν από το δίμετρο συνδυαστικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα.

Η επεξεργασία ξεκινά από τη ρε-ελάσσονα, σχηματίζοντας με την ίδια ως αφητηρία και κατάληξη την τονικότητα της δεσπόζουσάς της το εξάμετρο 66-71, το οποίο αξιοποιεί το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος. Ο συνθέτης ακολούθως το αλυσιδοποιεί στα μ. 72-77, τα οποία ξεκινούν από τη λα-ελάσσονα και καταλήγουν στη Μι-μείζονα. Το τετράμετρο 78-81, το οποίο εξακολουθεί να βασίζεται στο ίδιο υλικό, σταματά ομοίως στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, ενώ η ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψή του (βλ. μ. 82-85) διευρύνεται, επεκτεινόμενη στα μ. 86-89, ρευστοποιώντας το διαθέσιμο υλικό και δίνοντας επιπλέον ώθηση στην λα-ελάσσονα. Σε αυτήν τοποθετούνται έπειτα τα μ. 90-93, που λαμβάνουν ως πρότυπό τους τα μ. 1-4 της κύριας περιοχής. Η επιχειρούμενη επανάληψή τους οδηγείται σε ρευστοποίηση του θεματικού υλικού στα μ. 94-97, ενώ το δεύτερο ήμισυ του τελευταίου τετραμέτρου αλυσιδοποιείται στα μ. 98-99 αλλά και – σε παρηλλαγμένη εκδοχή – στα μ. 100-101. Το τελευταίο δίμετρο επαναλαμβάνεται επίσης, μελωδικά παρηλλαγμένο, στα μ. 102-103 και κατόπιν αποσπασματοποιείται μέχρι τελικής ρευστοποίησης στα μ. 104-109. Προσέτι, πρέπει να σημειωθεί πως στα μ. 100-109 συνολικά, κυρίαρχη και προεκτεινόμενη συγχορδία είναι αυτή της Ρε-ύφεση-μείζονος, η οποία θα λειτουργήσει ως δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος. Ακολούθως, τα μ. 110 κ.εξ. δίνουν έμφαση στο πλάγιο θεματικό υλικό, το οποίο επανέρχεται σε παρηλλαγμένη μορφή στα μ. 110-112 και στην τονικότητα αναφοράς, ενώ τα παρόμοια μ. 113-115 στρέφονται προς τη μι-ύφεση-ελάσσονα, δηλαδή την σχετική. Η δεύτερη επανάληψη του τριμέτρου διευρύνεται στα μ. 116-121, ρευστοποιώντας το υλικό του και φτάνοντας μέχρι την συγχορδία της Ρε-μείζονος. Τούτη λειτουργεί ως VI/i (εναρμονίως) στην αρχική τονικότητα, επιτρέποντας την ομαλή μετάβαση στο πεντάμετρο 122-126, το οποίο επαναφέρει το κύριο μοτιβικό υλικό επί της

δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας και επωμίζεται την σύνδεση με την τρίτη ενότητα του μέρους.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται με ελάχιστες, επουσιώδεις αλλαγές μελωδικής φύσης στα μ. 127-143α. Δεν ισχύει, ωστόσο, το ίδιο και για το μεταβατικό τμήμα: έπειτα από τα μ. 143-145α, που αντιστοιχούν στα μ. 17-19α, το περιεχόμενο των μ. 19-22 περιορίζεται σε τρία μέτρα (μ. 145-147), τα οποία οδηγούν στην Σι-ύφεση-μείζονα. Τούτη ακούγεται στο δίμετρο 148-149, που είναι αντίστοιχο των μ. 23-24. Ο συνθέτης, όμως, αντί να προβεί στην απaráλλακτη επανάληψη του ίδιου διμέτρου (όπως στα μ. 25-26), φαίνεται σαν να μετανιώνει για την αρμονική του επιλογή, γεγονός που τον αναγκάζει να τοποθετήσει την προαναφερόμενη επανάληψη στην Ρε-ύφεση-μείζονα (βλ. μ. 150-151). Το τελευταίο δίμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν αυτούσιο στα μ. 152-153, ενώ τα μ. 154-155 ταυτίζονται με τα μ. 27-28 της έκθεσης. Το ίδιο ισχύει και για τα μ. 156-161 (πρβλ. μ. 29-34), καίτοι ο συνθέτης επιλέγει αυτή τη χρονική στιγμή για να μεταβεί από την Ρε-ύφεση-μείζονα στην εναρμόνιά της Ντο-δίεση-μείζονα, η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος. Η τελευταία, που δεν είναι άλλη από την εναρμόνια ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς, τίθεται ως αφητηρία της πλάγιας περιοχής, η οποία επανεκτίθεται δίχως δομικές τροποποιήσεις στα μ. 162-183α. Παρεμπιπτόντως, το δεύτερο σκέλος της (μ. 170 κ.εξ.) αποκαθιστά την Σολ-ύφεση-μείζονα, στην οποία πραγματοποιείται η τελική επικυρωτική τέλεια πτώση της επανέκθεσης. Η κατακλείδα, εξάλλου, ενώ επιστρέφει χωρίς αλλαγές κατά το μεγαλύτερο μέρος της στα μ. 183-188 (πρβλ. μ. 56-61), στη συνέχεια διευρύνεται και μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς την coda. Πιο αναλυτικά, με βάση τα μ. 187-188 προκύπτουν τα όμοια δίμετρα 189-190 και 191-192, αλλά και το – παρεμφερές με το μ. 192 – μ. 193, ενώ τα μ. 194-195 ολοκληρώνουν τη σύνδεση με την σύντομη coda (μ. 196-206), η οποία αναφέρεται αποκλειστικά στο κύριο θεματικό υλικό, προεκτείνοντας την τονική.

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Parry είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα. Το κύριο θέμα του (μ. 1-7α) έχει προτασιακή δομή, με τα μ. 1-2 να συνιστούν τη βασική ιδέα, τα μ. 3-4 το παράλλαγμα της και τα μ. 5-7α τη συνέχιση που καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 7b-17) παρουσιάζεται σε δύο διακριτά σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων διέπεται από παρόμοια οργανωτική λογική με το κύριο θέμα: μία νέα βασική ιδέα, στα μ. 7b-8α, ακολουθείται από παράλλαγμα στα μ. 8b-9α, ενώ τα μ. 9b-11α συνιστούν τη συνέχιση, η οποία καταλήγει, όπως και το κύριο θέμα, στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Επιπλέον, το εν λόγω δομικό σκέλος της μετάβασης αποφεύγει – με εξαίρεση ορισμένες παροδικές τονικοποιήσεις – να απομακρυνθεί από την αρχική τονικότητα, λειτουργία που επαφίεται στο δεύτερο σκέλος της ίδιας (μ. 11b-17). Τούτο αρχίζει επαναφέροντας μεν το υλικό του πρώτου στα μ. 11b-13α (πρβλ. μ. 7b-9α), αλλά στη συνέχεια αποκλίνει από αυτό, καθώς μέσω του μ. 13b μεταφερόμαστε στον επόμενο τονικό σταθμό, ήτοι στη Ντο-μείζονα, η δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνεται στα μ. 14-17. Πιο αναλυτικά, μία νέα ιδέα εισάγεται και επαναλαμβάνεται στο μ. 14, ενώ κατόπιν ρευστοποιείται στα μ. 15-16, μέχρι την τελική κατάληξη στην συγχορδία της Σολ-μείζονος στο μ. 17, ακολουθώντας επομένως μία οργανωτική λογική που παραπέμπει, για ακόμη μία φορά, σε προτασιακή δομή.

Η πλάγια περιοχή τοποθετείται στην τονικότητα της δεσπόζουσας και ξεκινά με μία καινούργια μελωδική ιδέα που εκτίθεται στα παρόμοια δίμετρα 18-19 και 20-21. Όπως παρατηρήσαμε πολλάκις αναφορικά με το παρόν μέρος, μπορεί και εδώ να δει κανείς μία αλληλουχία βασικής ιδέας και παραλλάγματος, ενώ και τα μ. 22-25 που ακολουθούν πληρούν τις τυπικές προϋποθέσεις μίας προτασιακής συνέχισης με κατεύθυνση προς μία

τέλεια πτώση στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, η οποία όμως τελικά ανατρέπεται. Έτσι, τα μ. 26-31a συνεχίζουν την εξύφανση του δεδομένου υλικού, επεκτείνοντας και αποπερατώνοντας την φράση του πλαγίου θέματος με κατάληξη στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος με μία – σχετικώς αποδυναμωμένη την ύστατη στιγμή – τέλεια πτώση. Η κατακλείδα, που έπεται στα μ. 31-36, δείχνει να επηρεάζεται από το πλάγιο θεματικό υλικό στα μ. 31-32, ενώ στη συνέχεια μία προέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 33-34 οδηγεί εκ νέου στην τονική, η οποία ισχυροποιείται με περαιτέρω καταλήξεις στο πλαίσιο των μ. 35-36.

Η επεξεργασία ξεκινά με μία ανακατασκευή του κυρίου θέματος (συγκεκριμένα των έξι εκ των επτά μέτρων του) στα μ. 37-42, ενώ από τονικής πλευράς η αυθόρμητη θεώρηση της Ντο-μείζονος ως κυρίαρχης τίθεται εν αμφιβόλω τόσο από τον φθόγγο ρε-ύφεση (βλ. μ. 37-40), που υπαινίσσεται την ερμηνεία της Ντο-μείζονος ως δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος, όσο και από τους συγχորδιακούς σχηματισμούς των μ. 41-42, που αναφέρονται στη ντο-ελάσσονα. Ακολουθεί μία νέα ιδέα, η οποία είναι παράγωγη του μεταβατικού υλικού: το τετράμετρο 43-46 ξεκινά όντως από την ντο-ελάσσονα για να οδηγήσει στην σχετική της, ενώ το παρεμφερές τετράμετρο 47-50 ξεκινά από την Μι-ύφεση-μείζονα και κατευθύνεται προς το περιβάλλον της Σι-ύφεση-μείζονος καθώς και της ομώνυμής της ελάσσονος. Από το ίδιο υλικό παράγονται, κατόπιν, τα δύο αλυσιδωτά δίμετρα 51-52 και 53-54, τα οποία μας μεταφέρουν στην Σι-μείζονα και στην ντο-δίεση-ελάσσονα αντίστοιχα, ενώ δύο ακόμη παρόμοια μέτρα, που προκύπτουν από την απομόνωση του περιεχομένου του μ. 52, επεκτείνουν την δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος στα μ. 55-56. Η διαδικασία αποσπασματοποίησης των παραπάνω διμέτρων συνεχίζεται επίσης στα μ. 57-58, τα οποία στρέφονται προς τη σολ-ελάσσονα. Στα μ. 59-62a, ωστόσο, ακολουθεί μία τριπλή επαναφορά του μ. 5 του κυρίου θέματος, η οποία δίνει δομικά αντίστοιχη αίσθηση με τη συνέχιση του εν λόγω τμήματος (πρβλ. μ. 59-62a και 5-7a) και φαίνεται να οδηγεί τελικά στην ρε-ελάσσονα. Προς επίρρωση της ανωτέρω θεώρησης περί ταύτισης του τελευταίου αποσπάσματος με το δεύτερο ήμισυ του κυρίου θέματος, ο συνθέτης επαναφέρει αμέσως μετά και το πρώτο σκέλος της μετάβασης, εν προκειμένω στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος (πρβλ. μ. 62b-66a με μ. 7b-11a). Έπειτα, τα μ. 66b-68a, στα οποία ο μείζων τρόπος υπερισχύει του ελάσσονος, επαναφέρουν το αρχικό δίμετρο της μετάβασης, ως εάν επρόκειτο για το δεύτερο σκέλος του εν λόγω τμήματος (πρβλ. μ. 11b-13a), καίτοι τα μ. 68b-71a στην συνέχεια ακολουθούν διαφορετική εξέλιξη από το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης, συμβάλλοντας στην ανάπτυξη του θεματικού αυτού υλικού και επαναπροσεγγίζοντας εν τέλει τη ρε-ελάσσονα. Τέλος, τα μ. 71b-74, που βασίζονται σε παράγωγες ιδέες του ίδιου υλικού, συνδέουν τη δεύτερη με την τρίτη ενότητα, εδραιώνοντας την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει αναλλοίωτο στα μ. 75-81a, ενώ απεναντίας η μετάβαση υφίσταται σημαντικό περιορισμό της έκτασής της: μολονότι τα δύο πρώτα μέτρα της επανέρχονται, με μία αρμονικής φύσης τροποποίηση, στα μ. 81b-83a, τα μ. 83b-85 που έπονται συνεχίζουν τη μελωδική εξύφανση με τρόπο που παραπέμπει στα μ. 68b και εξής της επεξεργασίας. Η κατάληξη του τμήματος αυτού επικυρώνει με ατελή πτώση την τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία εντούτοις επανερμηνεύεται, αναμενόμενα, ως ενεργή δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ξεκινά στην κύρια τονικότητα, διατηρώντας την αντιστοιχία της με την έκθεση μέχρι και το μ. 30 (πρβλ. μ. 86-98 και 18-30). Αντί όμως να ολοκληρωθεί σε αυτό το σημείο με μία τέλεια πτώση, το παρόν τμήμα διευρύνεται μέσω μιας μακράς επέκτασης της δεσπόζουσας κατά το πρότυπο του μ. 98 στα μ. 99-104, με την πτώση στην Φα-μείζονα να επιτυγχάνεται τελικά μόλις στο μ. 105a. Από δομική έποψη, το

υπό εξέταση χωρίο αποτελείται από δύο οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 98-99 και 100-101) και την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 102-104. Μία παρόμοια διαδικασία διεύρυνσης, ωστόσο, λαμβάνει χώρα και αναφορικά με την κατακλείδα: έπειτα από την επιστροφή των μ. 31-32 στα μ. 105-106, το δίμετρο αυτό επαναδιατυπώνεται στα μ. 107-108, με τις δύο δομικές μονάδες να προβαίνουν σε τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας. Κατόπιν, τα μ. 109-110 επεκτείνουν κατ' αρχάς την επιτονική, προτού περάσουν στην δεσπόζουσα την τελευταία στιγμή, ενώ η τονική επανεμφανίζεται και προεκτείνεται για ύστατη φορά στα μ. 111-114.

Το αργό τρίτο μέρος της *Σονάτας αρ. 1* του Parry είναι γραμμένο στη Σι-ύφεση-μείζονα. Το κύριο θέμα του οργανώνεται ως μία οιονεί – συμμετρική και μετατροπική – περίοδος: η πρώτη “φράση” (μ. 1-5a) βασίζεται σε μία συμπαγή μελωδική ιδέα, ενώ συνοδεύεται από ισοκράτη επί της τονικής, ο οποίος αναιρεί την πτωτική κατάληξη στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Ο ισοκράτης αυτός υποχωρεί ωστόσο στην εξέλιξη της δεύτερης “φράσης” (μ. 5b-9a), όπου, πριν από την επικύρωση της τονικότητας της δεσπόζουσας με μία τέλεια πτώση, γίνεται και μία παροδική τονικοποίηση της επιτονικής της.<sup>163</sup> Ακολουθεί μία προέκταση της καταληκτικής συγχορδίας της Φα-μείζονος στα μ. 9-10, όπου αυτή επανεμφανίζεται εκ νέου ως ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Εντός του ακόλουθου μεταβατικού τμήματος (μ. 11-21), διαπιστώνεται μία ανακατασκευή του κυρίου θέματος: μάλιστα, το αρχικό τετράμετρο επανέρχεται καθ' ολοκληρίαν στα μ. 11-15a, ενώ οι όποιες τροποποιήσεις αφορούν το δεύτερο σκέλος του θέματος. Για την ακρίβεια, ενώ τα μ. 15b-16 ακολουθούν τα μ. 5b-6 (αίροντας ακόμη πιο νωρίς τον ισοκράτη), τα μ. 17-18a τονικοποιούν περαιτέρω την iii της κύριας τονικότητας ή vi της δευτερεύουσας, Φα-μείζονος, ενώ τα μ. 18b-21 εισάγουν και επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της τελευταίας, ρευστοποιώντας ταυτοχρόνως το θεματικό υλικό.

Έτσι, η πλάγια περιοχή τοποθετείται στη Φα-μείζονα, με μία νέα μελωδική ιδέα να παρουσιάζεται στα μ. 22-25, οδηγώντας από την τονική στη δεσπόζουσα. Κατά την επανάληψή της παραλλάσσεται και διευρύνεται, στα μ. 26-31, μέσω της εμβόλιμης εισχώρησης των μ. 28-29, τα οποία παρεκκλίνουν αρμονικά προς τη Λα-ύφεση-μείζονα (δηλαδή την σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος). Στη συνέχεια, τα μ. 32-33 ανακαλούν μεμονωμένα το επικεφαλής δίμετρο της παρούσας περιοχής, ενώ τα μ. 34-37a το επαναλαμβάνουν οιονεί αλυσιδωτά και εν συνεχεία το εξυφαίνουν μελωδικά, επιτυγχάνοντας να επικυρώσουν με μία τέλεια πτώση την δευτερεύουσα τονικότητα. Συμπερασματικά, το πλάγιο θέμα προσέλαβε εν πολλοίς προτασιακή δομή, με τη βασική ιδέα και το διευρυμένο παράλλαγμα των μ. 22-25 και 26-31 να προηγούνται της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας στα μ. 32-37a. Έπεται μία σύντομη κατακλείδα που αφιερώνεται στην προέκταση της νέας τονικής, πρώτα στα μ. 37-39 (με αναφορά στο συνοδευτικό υλικό της έναρξης του πλαγίου θέματος) κι έπειτα στα λειτουργικώς όμοια μ. 40 / 41 (με αναφορά στην επικεφαλής χειρονομία του κυρίου θέματος), ενώ μία ακόμη, τροποποιημένη – από ρυθμικής και αρμονικής πλευράς – επανάληψή τους στα μ. 42-44a αποκτά ύστερα συνδετική λειτουργία, οδηγώντας στην τονική περιοχή της ρε-ελάσσονος.

Πράγματι, η ενότητα της επεξεργασίας λαμβάνει ως αφετηρία της την προαναφερθείσα τονικότητα, επεκτείνοντας κατ' αρχάς τη δεσπόζουσά της στα μ. 44b-46a, όπου εκτίθεται μία πρωτοεμφανιζόμενη ιδέα. Μία παραλλαγή του νέου αυτού προτύπου συνιστούν ύστερα τα μ. 46b-48a, που δεν απομακρύνονται διόλου από τη ρε-ελάσσονα, καταλήγοντας και πάλι στη δεσπόζουσά της. Ακολούθως, τα μ. 48b-50a αλυσιδοδοποιούν το

<sup>163</sup> Η εν λόγω δομή αντιστοιχεί στον τέταρτο υβριδικό τύπο που διακρίνει ο Carlin, ό.π., σ. 61-63.

πρώτο σκέλος του προηγούμενου τετραμέτρου στη Ντο-μείζονα, αλλά τα μ. 50b-52a παρεκκλίνουν αρμονικά από τα ομόλογά τους μ. 46b-48a, καθ' ότι στρέφονται προς τη μι-ελάσσονα. Σε μία επέκταση της ομώνυμης, Μι-μείζονος, βασίζονται κατόπιν τα μ. 52b-54a αλλά και η παρηλλαγμένη εκδοχή τους στα μ. 54b-56a, τα οποία μάλιστα παραπέμπουν άμεσα στο επικεφαλής δίμετρο της υπό εξέταση ενότητας. Έπειτα, τα μ. 56b-59a προβαίνουν σε ανάπτυξη και ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού επεκτείνοντας τη Λα-μείζονα, ενώ τα μ. 59b-61a συνεχίζουν την ίδια μοτιβική διεργασία καθοδηγούμενα από τη βηματική κάθοδο της χαμηλότερης φωνής. Η διάφωνα συνήχηση στην οποία αυτά οδηγούν λύνεται στη Σολ-μείζονα, στο πλαίσιο της οποίας τα μ. 61b-63a παραθέτουν ελαφρώς παρηλλαγμένη την κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1b-3a). Στο ίδιο πέρασμα εξάλλου βασίζονται αρχικά και τα μ. 63b-66a που έπονται, όμως σε αυτήν την περίπτωση το διαθέσιμο υλικό ρευστοποιείται, ενώ επιπλέον στο προσκήνιο έρχεται ο ελάσσων τρόπος. Η σολ-ελάσσων ερμηνεύεται εν συνεχεία ως σχετική της αρχικής τονικότητας, επιτρέποντας έτσι την αδιαμεσολάβητη έναρξη της επανέκθεσης, πράγμα που συνεπάγεται την ανάδειξη των μ. 61b-66a σε συνδετικό πέρασμα, όπως εξάλλου υπαινίσσεται και η (μοναδική εντός της επεξεργασίας) ανάκληση του κύριου θεματικού υλικού εκ μέρους του συγκεκριμένου χωρίου.

Το κύριο θέμα επιστρέφει δομικώς αυτούσιο στην έναρξη της τρίτης ενότητας, ομού μετά της καταληκτικής προέκτασης της δεσπόζουσας, στα μ. 66b-75, με τις όποιες επουσιώδεις αλλαγές να αφορούν εδώ, πρώτον, στην αντικατάσταση του ισοκράτη στην τονική από έναν αντίστοιχο στην δεσπόζουσα στο αρχικό τετράμετρο και, δεύτερον, σε μία ασήμαντη προσθήκη στο προαναφερόμενο ακροτελεύτιο δίμετρο. Η κατάσταση όμως μεταβάλλεται άρδην από εκεί και ύστερα, καθώς αφενός μεν η – αχρείαστη πλέον – μετάβαση παραλείπεται καθ' ολοκληρίαν, ενώ το πλάγιο θέμα, αφετέρου, τροποποιείται σε βάθος: τα δίμετρα 76-77 / 78-79 χρησιμοποιούν διαφορετικές εκδοχές της κεφαλής του θέματος αυτού, παραπέμποντας στην έναρξη της συνέχισης του ομόλογου τμήματος στην έκθεση (πρβλ. μ. 32-35), ενώ παράλληλα στρέφονται από την Σι-ύφεση-μείζονα προς τη ρε-ελάσσονα, την οποία μάλιστα επικυρώνουν και με μία τέλεια πτώση. Μολοντούτο, τα αλυσιδωτά δίμετρα 80-81 / 82-83 ακολουθούν μία διαφορετική πορεία από την αναμενόμενη, αξιοποιώντας έναν τυπικό κύκλο πεμπτών (iii – V/ii – V/V, ii – V – V/IV) στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας, όπου μέσω της υποδεσπόζουσας διαμορφώνεται εν τέλει μία πτωτική πορεία στα μ. 84-86a, η οποία όμως μένει ανολοκλήρωτη με την αποκοπή (αποσιώπηση) της τελικής συγχορδίας της τονικής. Αντ' αυτής, ακολουθεί η έναρξη της coda του μέρους, η οποία βασίζεται αποκλειστικά στο κύριο θεματικό υλικό, ενόσω επεκτείνεται η τονική της Σι-ύφεση-μείζονος. Συγκεκριμένα, η κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1b-3a) ανακαλείται σε τρεις ελαφρώς διαφορετικές εκδοχές στα μ. 86b-88a / 88b-90a / 90b-92a και ρευστοποιείται έπειτα στα μ. 92b-94.

Το εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Parry ξεκινά με ένα ευμέγεθες εισαγωγικό τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 1-26. Τα μ. 1-4 αποτελούνται από δύο αντιθετικές ιδέες (βλ. μ. 1-2 και 3-4) που εκτίθενται στην λα-ελάσσονα, η ομώνυμη της οποίας θα αποτελέσει την τονικότητα αναφοράς του μέρους. Το δεύτερο τετράμετρο (μ. 5-8) ακολουθεί το πρότυπο του πρώτου, παραλλάσσοντάς το ελαφρώς στο δεύτερο ήμισυ του, και στρέφεται προσωρινά προς τη ντο-ελάσσονα, προτού επαναπροσεγγίσει την λα-ελάσσονα. Στα μ. 9-15, όμως, η ύφανση και η τονικότητα αλλάζουν ριζικά, καθώς μεταφερόμαστε στην σολ-δίεση-ελάσσονα. Μία νέα μελωδική ιδέα εκτίθεται από δύο φωνές με διαφορά φάσης (εν είδει διαλόγου) στα μ. 9-10, ενώ στα μ. 11-13 οι εν λόγω φωνές περιορίζουν ακόμη περισσότερο την χρονική τους απόσταση (εν είδει κανόνα).

Παρόμοια “πλεγμένες” παραμένουν και στα παρόμοια μ. 14-15, που τοποθετούνται στην Σι-μείζονα και την σι-ελάσσονα. Ακολούθως, στα πιο ενεργητικής διάθεσης παρεμφερή δίμετρα 16-17 και 18-19, αλλά και στα παραγόμενα από αυτά μ. 20-22, ο συνθέτης επαναφέρει στο προσκήνιο την λα-ελάσσονα, κάνοντας και μία σύντομη τονικοποίηση της υποδεσπόζουσάς της. Ακολούθως δε, στα μ. 23-26, επιστρέφει κυκλικά η επικεφαλής ιδέα της εισαγωγής, προετοιμάζοντας την έναρξη του κυρίου θέματος της έκθεσης.

Αυτό το κύριο θέμα, που τοποθετείται στην Λα-μείζονα, έχει ιδιότυπη δομική οργάνωση: η βασική του ιδέα εκτίθεται στα μ. 27-30a, ενώ ένα παράλλαγμα της στα μ. 30b-34a γρήγορα παρεκκλίνει προς διαφορετική κατεύθυνση, δίνοντας έμφαση στην περιοχή της σχετικής προτού επαναπροσεγγίσει την τονική. Στα μ. 34-36, τέλος, παρουσιάζεται μία ιδέα που παράγεται από το υλικό που προηγήθηκε, δίχως όμως η κύρια περιοχή να οριοθετείται εν τω μεταξύ από κάποια πτώση. Δεν είναι επομένως σαφές αν το μεταβατικό τμήμα ξεκινά ήδη από εδώ ή εισάγεται αμέσως μετά, στα μ. 37-48. Τα παρόμοια μ. 37-38 ξεκινούν επίσης από την αρχική τονικότητα, αλλά τα μ. 39-40 εν συνεχεία προσανατολίζονται προς την δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος (iii), η οποία προεκτείνεται και στα μ. 41-42a, οδηγώντας εν τέλει σε μία ασυνήθιστη αναδρομή στην επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος, και μάλιστα στην Λα-μείζονα, στα μ. 42b-44. Η μετέπειτα συγχορδιακή ακολουθία των μ. 45-48 κατευθύνεται προς την φα-δίεση-ελάσσονα, ενώ η πλάγια περιοχή ξεκινά κατόπιν από τη Ντο-δίεση-μείζονα, γεγονός που μας επιτρέπει να αντιληφθούμε αναδρομικά ολόκληρη την αρμονική πορεία των μ. 42b κ.εξ. στο περιβάλλον της ομώνυμής της ελάσσονος. Η εναρκτήρια πλάγια θεματική ιδέα (βλ. μ. 49-52) αποτελείται από δύο διακριτά σκέλη, το δεύτερο εκ των οποίων παραπέμπει μοτιβικά στο μ. 34 του κυρίου θέματος, ενώ το εν λόγω τετράμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στην Μι-μείζονα βέβαια, για την ακρίβεια, τα μ. 56-57, που αντικαθιστούν το μ. 52, προβαίνουν σε περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού του μ. 55. Προσέτι, η τονικότητα της δεσπόζουσας δεν αποτελεί απλώς μία αντιθετική περιοχή στην Ντο-δίεση-μείζονα, αλλά συνιστά στην πραγματικότητα – και εφεξής – το κυρίαρχο κέντρο στην δευτερεύουσα τονική περιοχή της έκθεσης: έτσι, τα παρόμοια δίμετρα 58-59, 60-61 και 62-63 περνούν από την τονική, την σχετική και τη διπλή δεσπόζουσά της αντίστοιχα, ενώ τα μ. 64-69a προεκτείνουν τη δεσπόζουσα με ισοκράτη προτού καταλήξουν οριστικά στην τονική με τέλεια πτώση. Στην κατακλείδα που έπεται (μ. 69-75a), τέλος, η Μι-μείζων επικυρώνεται εκ νέου στα παρεμφερή μ. 69-71a και 71-73a, τα οποία αποσπασματοποιούνται στα μ. 73-75a.

Η επεξεργασία ξεκινά προσεγγίζοντας την σι-ελάσσονα, στα μ. 75-79a, με ένα πέρασμα που φαίνεται να απορρέει από την προηγούμενη κατακλείδα αλλά συνεχίζεται και με μίαν αναδρομή στο τέλος της μετάβασης (πρβλ. μ. 45-48). Το εν λόγω τετράμετρο αλυσιδοποιείται με διευρυμένο το δεύτερό του ήμισυ στα μ. 79-85a, στρεφόμενο προς την Σολ-μείζονα. Σε αυτήν πάει κατόπιν να προστεθεί ένας ακόμη κρίκος της αλυσίδας, αλλά διακόπτεται νωρίς (μ. 85-86a) με την επιστροφή της επικεφαλής κύριας ιδέας επί της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος στα μ. 86b-90a. Η τελευταία επαναλαμβάνεται έπειτα παρηλλαγμένη στα μ. 90b-94, προσεγγίζοντας την Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ μία ακολουθία παρεμφερών διμέτρων, που επαναφέρουν και την κεφαλή της μαζί με ένα νέο στοιχείο (μ. 95-96, 97-98 και 99-100), στρέφεται προς την φα-ελάσσονα. Τα δύο συστατικά μοτίβα των διμέτρων αυτών αξιοποιούνται κατόπιν περαιτέρω, με αντίστροφη σειρά, στα μ. 101-103 και 104-106, που είναι ιδιαίτερα ασταθή αρμονικά, φτάνοντας μέχρι την ντο-ύφεση-ελάσσονα (!), πριν καταλήξουν στη Λα-ύφεση-μείζονα: τούτη θα λειτουργήσει ως δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, επί της οποίας παρουσιάζεται ένα τετράμετρο (μ. 107-110) που βασίζεται στο συνδυασμό της κεφαλής του κυρίου θέματος με το μοτιβικό στοιχείο των μ. 29-30a του ιδίου. Η παρηλλαγμένη επανάληψη του εν λόγω τετραμέτρου

διευρύνεται στα μ. 111-115 και στρέφεται εν προκειμένω προς τη ντο-ελάσσονα, ενώ τα μ. 116-119 χρησιμοποιούν το ίδιο υλικό φτάνοντας σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που προεκτείνεται, ακολούθως, και στα μ. 120-121. Τέλος, στο διακριτό τμήμα των μ. 122-129, ο συνθέτης κάνει μία αναδρομή στα μ. 9-15 της εισαγωγής ξεκινώντας από την φα-δίεση-ελάσσονα, με την πρότυπη πορεία να εξαυλώνεται σταδιακά και να προετοιμάζει την έναρξη της τρίτης ενότητας μέσω της προσέγγισης της αρχικής τονικότητας.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 130-136α ή 138, έχοντας απολέσει μόνο την εναρκτήρια εμφάνιση του βασικού του μοτίβου. Το μεταβατικό τμήμα, από την άλλη πλευρά, εξελίσσεται τώρα επαναλαμβάνοντας τα δύο προηγούμενα μέτρα στην Ρε-μείζονα (πρβλ. μ. 137-138 και 139-140). Η αλλαγή αυτή πραγματοποιείται, θεωρητικά, για να επιτρέψει την απλή τονική μεταφορά της μετάβασης, και κατά συνέπεια και της πλάγιας περιοχής αργότερα, κατά μία τετάρτη υψηλότερα σε σχέση με την έκθεση. Παρ' όλα αυτά, ο συνθέτης επαναφέρει ακολούθως μόνο το περιεχόμενο των μ. 37-42 στα μ. 141-146, παραλείποντας τα (αρμονικώς πλεονάζοντα) μ. 43-48 που περιείχαν την εμβόλιμη αναδρομή στο κύριο θέμα· φαίνεται ότι τα περιθώρια αναφοράς σε αυτό έχουν μάλλον εξαντληθεί λόγω της σημασίας που τούτο έλαβε εν τω μεταξύ στην επεξεργασία. Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται κατόπιν αυτούσια μέχρι και το μ. 63 της έκθεσης, στα μ. 147-161, ξεκινώντας από την Φα-δίεση-μείζονα και περνώντας, κατ' αναλογία προς το πρότυπό της, στη Λα-μείζονα. Από το μ. 162 και ύστερα παρουσιάζεται όμως απόκλιση από την έκθεση: τα μ. 162-167 επεκτείνουν το υλικό των μ. 156-161, ενώ στα μ. 168-171α γίνεται μια ύστατη αναδρομή στην εναρκτήρια χειρονομία του κυρίου θέματος και παράλληλα οριστικοποιείται πτωτικά (με μία ατελή πτώση) η κυριαρχία της Λα-μείζονος. Τούτη προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 171-177, τα οποία εμπεριέχουν και αναφορές στο πέρασμα του μ. 36. Ας σημειωθεί, τέλος, πως το εν λόγω χωρίο δεν συνιστά μία αυτόνομη *coda*, ένεκα της μικρής του έκτασης, της επουσιώδους αρμονικής του φύσεως αλλά και της αποφυγής οιασδήποτε αναδρομής σε βασικά θεματικά στοιχεία του μέρους.

Το πρώτο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινιστέιν ξεκινά με μία σύντομη εισαγωγική χειρονομία,<sup>164</sup> στα μ. 1-2, από την οποία εξάγεται στη συνέχεια η συνοδευτική φιγούρα του κυρίου θέματος. Το κύριο θέμα (μ. 3-23α) οργανώνεται τριμερώς: το πρώτο τμήμα (μ. 3-6) συνίσταται σε μία ενιαία φράση, που εισάγει το θεμελιώδες θεματικό υλικό και καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς (λα-ελάσσονα) με μισή πτώση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 7-10) αφιερώνεται αρμονικώς σε μία στάση επί της δεσπόζουσας, παραθέτοντας και ακολούθως ρευστοποιώντας το επικεφαλής μοτίβο του θέματος (βλ. μ. 3). Το τρίτο τμήμα, ενώ ξεκινά όπως θα περίμενε κανείς, επαναφέροντας δηλαδή τα αρχικά στοιχεία του πρώτου (πρβλ. μ. 11-12 και 3-4), στρέφεται κατόπιν προς την υποδεσπόζουσα, δίνοντας έμφαση στην παρενθετική της δεσπόζουσα στα μ. 13-14, που αντικαθιστούν τα μ. 5-6. Μεγαλύτερη έκπληξη προκαλεί το γεγονός πως στη συνέχεια ο συνθέτης προσθέτει κι ένα νέο μόρφωμα, στα μ. 15-23α. Τούτο διαθέτει νέα μοτιβικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, και ξεκινά από την ναπολιτάνικη II προκειμένου να επαναπροσεγγίσει έπειτα την λα-ελάσσονα και να καταλήξει εν τέλει σε αυτήν με μία εντυπωσιακή τέλεια πτώση. Το μεταβατικό τμήμα ανοίγει προεκτείνοντας εμφιατικά την τονική στα μ. 23-26, ενώ στα πιο ήπια μ. 27-30 ακούγεται η δεσπόζουσα, με το βασικό μοτιβικό στοιχείο να αποτελεί εδώ ένα άρπισμα. Το παραπάνω οκτάμετρο επαναλαμβάνεται ύστερα στα μ. 31-38, καίτοι εν προκειμένω με την τονική να ακολουθεί πλέον τη δεσπόζουσα. Στη συνέχεια, το πρώτο

<sup>164</sup> Για αυτήν την χειρονομία θα ήταν πολύ ταιριαστός ο χαρακτηρισμός "P<sup>0</sup>", κατά την *Θεωρία της σονάτας* των Herokoski και Darcy (βλ. ό.π., σ. 86).



ήμισυ του οκταμέτρου επιστρέφει διευρυμένο στα μ. 39-46, φτάνοντας μέχρι τη φα-ελάσσονα, ενώ το δεύτερο, που επιστρέφει και εξαυλώνεται σταδιακά στα μ. 47-55, στηρίζεται σχεδόν αποκλειστικά στην Ρε-ύφεση-μείζονα, προτού η δεσπόζουσα της μετατραπεί σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης που καταλήγει στην δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας, Ντο-μείζονος. Η τελευταία προεκτείνεται ακολούθως επί μακρόν στα – ιδιαίτερα ήρεμης διάθεσης αλλά και προεξαγγελτικά του πλαγίου θεματικού υλικού – παρόμοια μ. 56-60a και 60-64a, καθώς και στα μ. 64-67, που ρευστοποιούν τελείως το υλικό των προαναφερόμενων τετραμέτρων.

Η πλάγια περιοχή εκκινεί κατόπιν από την τονική της σχετικής μείζονος, εκθέτοντας αρχικά το βασικό μελωδικό υλικό της στα σχεδόν όμοια τετράμετρα 68-72a και 72-76a. Ύστερα, η Ντο-μείζων προεκτείνεται στα παρεμφερή μ. 76-78a και 78-80a, αλλά και στα ακόμη πιο ενεργητικά μ. 80-85. Η χαρακτηριστική ρυθμική φιγούρα του τελευταίου εξάμετρου αξιοποιείται κατόπιν στα παρόμοια μ. 86-90 και 91-95, που δίνουν έμφαση στη σολ-ελάσσονα και στη επιδεσπόζουσα της, Μι-ύφεση-μείζονα, αντίστοιχα. Τα μ. 96-104a, εξάλλου, χρησιμοποιούν το υλικό των προηγούμενων δομικών μονάδων στο πρώτο τους ήμισυ (πρβλ. μ. 96-99 και 86-89), ενώ ακολούθως το ρευστοποιούν περαιτέρω σε μία χρωματική κάθοδο. Παρ' όλα αυτά, στον πυρήνα ολόκληρου αυτού του χωρίου βρίσκεται μία επέκταση της δεσπόζουσας, η οποία οδηγεί τελικά στην καθοριστική τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής της έκθεσης στα μ. 103-104a. Η κατακλείδα, που έπεται στα μ. 104-117, αποτελείται από δύο σκέλη: στο πρώτο, δύο παρόμοια τετράμετρα (μ. 104-108a και 108-112a) επιβεβαιώνουν την κυριαρχία της Ντο-μείζονος, αφού πρώτα στραφούν προσωρινά προς την φα-ελάσσονα, ενώ στο δεύτερο (μ. 112-117) η τονική προεκτείνεται με μία μελωδική ιδέα που αποσυντίθεται σταδιακά. Τα συνδετικά περάσματα προς την επανάληψη της έκθεσης και προς την δεύτερη ενότητα μοιράζονται την επανάληψη των μ. 116-117 στα μ. 118bis-119bis και 118-119 αντίστοιχα. Ενώ όμως το πρώτο εξ αυτών παραθέτει, στη συνέχεια, το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος (βλ. μ. 120bis-121bis), το δεύτερο εισάγει απευθείας στην δεύτερη ενότητα του μέρους, στρεφόμενο προς την Λα-ύφεση-μείζονα.

Στο πρώτο, εισαγωγικό τμήμα της επεξεργασίας, το υλικό του δεύτερου σκέλους της κατακλείδας χρησιμοποιείται για την κατασκευή δύο αλυσιδωτών τετραμέτρων (μ. 120-123 / 124-127), το πρώτο εκ των οποίων δίνει έμφαση στη Λα-ύφεση-μείζονα και το δεύτερο στην υποδεσπόζουσα της. Κατά την επανάληψη των μ. 126-127 στα μ. 128-129 προσεγγίζεται (όπως άλλωστε και στο πρότυπο δίμετρο) η σι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ στα μ. 130-133 στο χαρακτηριστικό μοτίβο του εν λόγω διμέτρου αντιπαρατίθεται πλέον το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος. Ακολουθεί μία μακροσκελής αντιστικτική επεξεργασία του κύριου μοτιβικού υλικού εν είδει fugato: το θέμα, που βασίζεται στα μοτίβα των μ. 3 (βλ. μ. 134) και 4 (βλ. μ. 135-137), παρουσιάζεται στην φα-ελάσσονα συνοδευόμενο εξ αρχής και από ένα αντίθεμα στα μ. 134-137. Δύο νέες εισοδοί φωνών εκφέρουν την απάντηση (στη δεσπόζουσα) και το θέμα αντίστοιχα, στα μ. 138-141 και 142-145, πάντοτε από κοινού και με το αντίθεμα. Ακολουθεί ένα επεισόδιο, που ξεκινά με δύο αλυσιδωτά μέτρα (146-147 / 148-149) βασισμένα κυρίως στο μοτίβο του μ. 4, κάτι που ισχύει και για τα ακόλουθα μ. 150-153 που προσεγγίζουν την σι-ύφεση-ελάσσονα. Σε αυτήν, το θέμα του fugato αλλά και το αντίθεμά του επανεμφανίζονται αποθεωτικά (αμφότερα διπλασιασμένα σε διαστήματα έκτης) στα μ. 154-157, ενώ στη συνέχεια το μοτίβο του μ. 3 απομονώνεται και αντιπαρατίθεται στο επικεφαλής δίμετρο του δεύτερου σκέλους της κατακλείδας τόσο στα μ. 158-161, που κινούνται στη Ρε-ύφεση-μείζονα, όσο και στα παρόμοια με αυτά μ. 162-165, που την μετατρέπουν στην ενεργή δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος. Το προαναφερόμενο μοτίβο απομονώνεται κατόπιν και πάλι στα μ.

166-173, επαναπροσεγγίζοντας ξανά την Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία οδηγεί εκ νέου στην Σολ-ύφεση-μείζονα. Στην εναρμόνια της ομώνυμής της, ήτοι την φα-δίεση-ελάσσονα, ο συνθέτης παραθέτει έπειτα μία παρηλλαγμένη εκδοχή του πρώτου τετραμέτρου της κατακλείδας (πρβλ. μ. 174-177 με μ. 104-107), το οποίο ακολούθως αλυσιδοποιεί στην Ρε-μείζονα (μ. 178-181). Το εν λόγω τετράμετρο επιστρέφει επιπλέον και σε μορφή εγγύτερη ακόμη προς την αρχική του στα μ. 182-185 και στην Σι-μείζονα, ενώ στη συνέχεια αποσπασματοποιείται και το περιεχόμενό του υπόκειται σε ρευστοποίηση στα μ. 186-187, 188-190 και 191-196, καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Σε ένα πέρασμα που έχει συνδετική λειτουργία προς την επανέκθεση (μ. 197-204), προσέτι, η Μι-μείζων προεκτείνεται με δεξιοτεχνικές φιγούρες και χωρίς κάποια εμφανή αναφορά σε γνωστά μοτιβικά στοιχεία του μέρους.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται κατά το μάλλον ή ήττον στο ακέραιο σε ό,τι αφορά τα δύο πρώτα του τμήματα (μ. 205-212), το τρίτο όμως διαφοροποιείται: στα μ. 213-216 (ανάλογα των μ. 11-14) πραγματοποιείται στροφή προς την Φα-μείζονα (VI) αντί της ρε-ελάσσονος, ενώ τα πρότυπα μ. 15-22 τροποποιούνται και διευρύνονται, αποτελούμενα εν προκειμένω από δύο παρόμοια τετράμετρα στη Φα-μείζονα και στη φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 217-220 και 221-224), καθώς και από ένα ακόμη τετράμετρο που αντιστοιχεί στα μ. 19-22 και περνά από τη Ρε-μείζονα στην ομώνυμη ελάσσονα (μ. 225-228). Η πτωτική κατάληξη του θέματος παραλείπεται, ενώ η μετάβαση ξεκινά μεν στα μ. 229-236 κατά τρόπον ανάλογο προς τα μ. 23-30, περνώντας όμως, στην παρούσα περίπτωση, στην σι-ύφεση-ελάσσονα. Τα παρόμοια (και αντίστοιχα των μ. 31-38) μ. 237-244 στρέφονται κατόπιν προς την Σολ-ύφεση-μείζονα, ενώ τα μ. 245-261, που αντιστοιχούν δομικώς στα μ. 39-55, πέρα από μία μικρή διαφοροποίηση στο πρώτο τετράμετρο (πρβλ. μ. 245-248 και 39-42), κινούνται στην περιοχή της μι-ύφεση-ελάσσονος αλλά και επί της δεσπόζουσας της ναπολιτάνικης II. Μέσω λοιπόν της εναρμόνιας μετατροπής της τελευταίας σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης φτάνουμε τελικά στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, η οποία προεκτείνεται στο γέμισμα της τομής των μ. 262-273 όπως ακριβώς και στα αντίστοιχα μ. 56-67 της έκθεσης. Κατά παρόμοιο τρόπο, δηλαδή χωρίς κάποια διαφοροποίηση, επανεκτίθεται ακολούθως και ολόκληρη η πλάγια περιοχή στα μ. 274-310α, σε μεταφορά στην ομώνυμη μείζονα. Το ίδιο μπορεί επίσης να ειπωθεί και για το πρώτο σκέλος της κατακλείδας, που επιστρέφει στα μ. 310-318α. Το δεύτερο, απεναντίας, ενώ επιστρέφει σε μορφή παρόμοια με την αρχική του στα μ. 318-321, στη συνέχεια ρευστοποιείται και μετατρέπεται σε ένα χρωματικής υφής πέρασμα (μ. 322-330), με στόχο τη ναπολιτάνικη II. Περίπου όπως και στο τέλος της έκθεσης, επομένως, η κατακλείδα μετατρέπεται εδώ σε συνδετικό πέρασμα προς την coda, με τη σύνδεση αλλά και την κατάληξη στην τονική να ολοκληρώνονται μέσω της ανάκλησης ενός τροποποιημένου αποσπάσματος του πρώτου σκέλους της κατακλείδας στα μ. 331-333 (πρβλ. μ. 312b-313). Η ίδια η – ιδιαίτερα μικρής εκτάσεως – coda (μ. 334-349) βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό του κυρίου θέματος, το οποίο επιστρατεύει προκειμένου να προεκτείνει τη λα-ελάσσονα μέχρι τέλους. Πιο αναλυτικά, τα μ. 334-341 χρησιμοποιούν το επικεφαλής μοτίβο σε αντιστικτική υφή, παραπέμποντας στο θέμα του fugato της επεξεργασίας, ενώ τα μ. 342 κ.εξ. μετατρέπουν το μοτίβο του μ. 4 σε ένα συνοδευτικό ostinato κατά την τελική προέκταση της συγχορδίας της τονικής.

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 4* του Ρουμπινστέιν είναι γραμμένο στη λα-ελάσσονα και ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας. Του κυρίως σώματος της έκθεσης προηγείται ένα σύντομο εισαγωγικό πέρασμα στα μ. 1-8, όπου μία συγχορδία αυξημένης έκτης οδηγεί στη δεσπόζουσα. Το κύριο θέμα διέπεται από τριμερή

οργάνωση. Στο προτασιακής δομής πρώτο τμήμα (μ. 9-24), η τετράμετρη βασική ιδέα, που επεκτείνει την τονική, ακολουθείται από αλυσιδωτό παράλλαγμα επί της υποδεσπόζουσας (μ. 9-12 / 13-16), ενώ η συνέχιση μετατρέπει τη χαρακτηριστική ροή δεκάτων έκτων του σκέλους της παρουσίασης σε συνοδευτική γραμμή, την οποία αξιοποιεί ως υπόβαθρο για την εισαγωγή μίας νέας θεματικής ιδέας (μ. 17-24). Περαιτέρω, το εν λόγω σκέλος έχει μετατροπική λειτουργία, καθ' ότι προσεγγίζει και επικυρώνει με τέλεια πτώση την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Έπειτα, η καταληκτική χειρονομία του πρώτου τμήματος (βλ. μ. 23-24) παραλλάσσεται και χρησιμοποιείται ως εναρκτήριο μοτιβικό στοιχείο (μ. 25-26) του λιγότερο εκτενούς δεύτερου τμήματος (μ. 25-32). Η υποδηλούμενη συνήχηση του προαναφερόμενου επικεφαλής διμέτρου εξηγείται αναδρομικά ως ναπολιτάνικη II της αρχικής τονικότητας στο δεξιοτεχνικό πέρασμα (υπό μορφήν κλίμακας) των μ. 27-30, με τα συγχορδιακής υφής μ. 31-32 να φέρνουν έπειτα μία νέα τομή στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Το τρίτο τμήμα (μ. 33-48) μπορεί αρχικά να αντιγράφει το πρότυπό του ως προς την διπλή παρουσίαση της βασικής ιδέας (ήτοι τα μ. 33-40), εν συνεχεία ωστόσο προβαίνει σε μία τονική μετατόπιση, με τη μι-ελάσσονα να αντικαθίσταται εν προκειμένω από τη Ντο-μείζονα, στην οποία πραγματοποιείται ατελής πτώση. Το γεγονός αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα πως δεν έχουμε να κάνουμε με ένα γνήσιο τρίτο τμήμα, με το οποίο αποπερατώνεται το κύριο θέμα, αλλά μάλλον με την μετατροπή του εν λόγω χωρίου σε πρώτο σκέλος του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης, ενώ το δεύτερο σκέλος του ιδίου έπεται στα μ. 49-80. Τούτο δίνει κατά το μεγαλύτερο μέρος του ιδιαίτερη έμφαση στο επικεφαλής στοιχείο του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής, ξεκινώντας μάλιστα με αυτό, σαν να επρόκειτο για μία επαναφορά του εν λόγω τμήματος. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, όμως, το μοτίβο αυτό γίνεται η βάση μίας νέας τετράμετρης δομικής μονάδας (μ. 49-52), η οποία επεκτείνει τη Μι-μείζονα και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη, διατηρώντας την ίδια λειτουργία, στα μ. 53-56 / 57-60 / 61-64. Έπειτα, σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, το βασικό μοτίβο ανεξαρτητοποιείται εκ νέου και επαναλαμβάνεται στα παρεμφερή δίμετρα των μ. 65-72, δίχως να απομακρύνεται ποτέ από τη Μι-μείζονα. Η αναμενόμενη αρμονική απόκλιση λαμβάνει εν τέλει χώρα μονάχα στο – προερχόμενο από τη συνοδεία των μ. 17-18 – πέρασμα των μ. 73-80, όπου επεκτείνεται η vii της σχετικής μείζονος της αρχικής τονικότητας.

Σε αυτό το ευρύτερο τονικό περιβάλλον (της Ντο-μείζονος) ξεκινά η έκθεση της πλάγιας περιοχής, με τα μ. 81-88 να μην εισάγουν κάποια νέα θεματική ιδέα, αλλά να ανακαλούν τη μελωδία της συνέχισης του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος, καταλήγοντας εν είδει απατηλής πτώσης στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, αντί για την αναμενόμενη τονική της δευτερεύουσας τονικότητας. Το οκτάμετρο αυτό επαναλαμβάνεται έπειτα στα μ. 89-96, με τον τελικό σταθμό να είναι, αυτή τη φορά, η δεσπόζουσα της επιτονικής. Αυτήν λαμβάνει ως αρμονική αφετηρία η διαδικασία αποσπασματοποίησης που έπεται. Το πρώτο ήμισυ της οκτάμετρης μελωδικής γραμμής γίνεται το πρότυπο των αλυσιδωτών μ. 97-100 / 101-104, ενώ αντιθέτως τα ανάλογης οργάνωσης τετράμετρα 105-108 / 109-112 αφιερώνονται στο δεύτερο ήμισυ της ίδιας, το οποίο παρουσιάζεται με τροποποιημένη, περισσότερο αντιστικτική ύφανση. Εν συνεχεία, η απομόνωση των μ. 105-106 έχει ως απόρροια τα ζεύγη ομοίων διμέτρων 113-114 / 115-116 και 117-118 / 119-120, με το τονικό περιβάλλον να είναι πλέον σχετικά ασαφές. Παρ' όλα αυτά, η έμμεση στήριξη του τελευταίου τετραμέτρου στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος γίνεται αφορμή για την ακόλουθη επέκταση της αρμονικής αυτής λειτουργίας στα μ. 121 κ.εξ., όπου ξεκινά ένα αδιαμφισβήτητα διακριτό τμήμα της πλάγιας περιοχής: πρόκειται, για την ακρίβεια, για το τρίτο τμήμα ενός trimodular block, με τα δύο πρώτα τμήματα του ιδίου να εμφανίζονται ως

ένα εν πολλοίς ενιαίο χωρίο στα μ. 81-120. Η υπό εξέταση δομική “επιπλοκή” φαίνεται πως υποκινήθηκε τόσο από την τονική αστάθεια και την ελλιπή πτωτική εδραίωση της Ντο-μείζονος όσο και εξαιτίας της θεματικής εξάρτησης του προαναφερόμενου χωρίου από το κύριο θεματικό υλικό. Συνεχίζοντας, η μελωδική γραμμή των μ. 121-136 επεκτείνει (όπως προαναφέραμε) την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, η τονική της οποίας εμφανίζεται στα μ. 137-144, αποφέροντας μία τέλεια πτώση σε αυτήν την τονική περιοχή, με μακρά προέκταση μέχρι τα μ. 145-148 / 149-152. Συμπερασματικά, η συνολική τονική διαδρομή της έκθεσης επηρεάζεται από τη διαμόρφωση της πλάγιας περιοχής ως μετατροπικού ΤΜΒ και αποτυπώνεται με ευκρίνεια υπό το σχήμα: λα-ελάσσων (i) προς Ντο-μείζονα (III) αλλά και Φα-μείζονα (VI).

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με μία λακωνική ανακοίνωση της έλευσης της Λα-μείζονος (μ. 153-154), η οποία επεκτείνεται επί μακρόν με αναπτυξιακές αναφορές στη βασική ιδέα του κυρίου θέματος (μ. 155-160) αλλά και στην καταληκτική χειρονομία του πρώτου τμήματός του (μ. 163-168), ενώ έχει μεσολαβήσει και μία δεύτερη, εν είδει υπενθύμισης εμφάνιση της επικεφαλής συγχορδιακής αναγγελίας της συγχορδίας της Λα-μείζονος στα μ. 161-162. Το ίδιο στοιχείο εισάγει κατόπιν την αλυσιδωτή επανάληψη του παραπάνω συνολικού χωρίου (δηλαδή των μ. 153-168) στη Ρε-μείζονα, στα μ. 169-184. Ακολουθεί η μεταφορά της μελωδίας της συνέχισης του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος στη ντο-ελάσσονα και η σταδιακή ρευστοποίησή της, στα μ. 185-200. Ένα νέο παράγωγο του εν λόγω μορφώματος στη ντο-ελάσσονα έρχεται εκ νέου στο προσκήνιο στα μ. 201-208, αν και σε αυτήν την περίπτωση η κατάληξη παρεκκλίνει, στρεφόμενη προς τη σολ-ελάσσονα. Με τη μελωδική γραμμή να μεταφέρεται πλέον στο μπάσο, το προηγούμενο οκτάμετρο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά, οδηγώντας τώρα στη ρε-ελάσσονα (μ. 209-216), ενώ εν συνεχεία αμφότερες οι παραπάνω δομικές μονάδες αλυσιδοποιούνται στα μ. 217-224 / 225-232, με καταληκτικό σταθμό τη μι-ελάσσονα. Σε αυτό το τονικό πλαίσιο, ο συνθέτης παρουσιάζει νέο θεματικό υλικό, κατασκευάζοντας δύο οκτάμετρες δομικές μονάδες με την ίδια αφετηρία στα μ. 233-240 και 241-248. Έπειτα, τα μ. 249-256 επαναλαμβάνουν το πρώτο οκτάμετρο στην υποκείμενη οκτάβα, ενώ τα μ. 257-268 ανατρέχουν στην έναρξη του δεύτερου, προκειμένου όμως να αφιερωθούν σύντομα στην ανάπτυξη του υλικού του. Το καταληκτικό μοτίβο του τελευταίου περάσματος γίνεται ακολούθως η βάση ενός νέου οκταμέτρου, το οποίο επεκτείνει τη ρε-ελάσσονα και αποτελείται από δύο παρόμοια σκέλη (μ. 269-272 / 273-276), το δεύτερο εκ των οποίων παραθέτει μάλιστα φευγαλέα την απόληξη της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 276 και 12). Έπειτα από μία πρώτη, σχεδόν αυτούσια επανάληψη του νέου αυτού προτύπου στα μ. 277-284, μία δεύτερη, στα μ. 285-292, διαφοροποιείται αρμονικά ως προς το δεύτερο σκέλος, όπου εμφανίζεται η δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ το σκέλος αυτό επαναλαμβάνεται, ανεξάρτητο πλέον, στα μ. 293-296 αλλά και (ελλιπώς, με αποκοπή της απόληξής του) στα μ. 297-300. Ακολουθεί ένα αντιθετικού χαρακτήρα και υφής τμήμα (μ. 301-320), το οποίο αναδεικνύεται από λειτουργικής απόψεως σε συνδυαστικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα του μέρους: στην βάση των μοτιβικών στοιχείων που εισήχθησαν από το μ. 233 κι έπειτα, ο συνθέτης κατασκευάζει μία νέα δίμετρη ιδέα, η οποία ακούγεται κατ’ αρχάς στα παρεμφερή μ. 301-302 / 303-304 κι έπειτα ρευστοποιείται στα μ. 305-308 με στόχο τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται ύστερα στα ομοειδή μ. 309-310 / 311-312, που βασίζονται σε ένα καθοδικό μοτίβο, αλλά και στα εξ αυτών παραγόμενα μ. 313-316 και 317-320.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς την παραμικρή αλλαγή (μ. 321-344), ενώ το ίδιο ισχύει και για αμφότερα τα σκέλη της μεταβατικής περιοχής (μ. 345-360 και 361-392). Οστόσο, η κατάσταση είναι πολύ διαφορετική στην πλάγια περιοχή, όπου κατ’ αρχάς το

ενιαίο χωρίο που “φιλοξενεί” τα δύο πρώτα τμήματα του TMB υποβάλλεται σε κάμποσες τροποποιήσεις. Ξεκινώντας με το εναρκτήριο μελωδικό μόρφωμα, τούτο διαφοροποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να κινηθεί εντός της Φα- αντί της Ντο-μείζονος, δίχως όμως να μπορεί να γίνει λόγος για μία συνολική τονική μεταφορά του, ενώ η επανάληψή του στα μ. 401-408 είναι αυτούσια, αποφεύγοντας τη διαφοροποίηση της κατάληξής του όπως στα μ. 89-96. Τα μ. 409-412 / 413-416 διατηρούν την αλυσιδωτή σχέση των μ. 97-100 / 101-104, ενώ σε αυτά προστίθεται μία ακόμη, επαναλαμβανόμενη αλυσιδωτή δομική μονάδα (μ. 417-420 και 421-424). Έπειτα, το πέρασμα των μ. 425-440 μπορεί μεν να επαναφέρει, εξωτερικά, τα μ. 105-120, αφιερώνεται ωστόσο αποκλειστικά σε μία επέκταση της διπλής δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος. Έτσι, το τρίτο τμήμα ξεκινά με μία επέκταση της δεσπόζουσάς της (στα μ. 441-456), γεγονός που θα σήμαινε την – κατ’ αναλογία με τα μ. 121-144 – πτωτική επικύρωση της Μι-ύφεση-μείζονος, μίας περιοχής καθ’ όλα ανεπαρκούς για τη λύση της μακροδομικής τονικής διαφωνίας, που είναι ο βασικός στόχος της επανέκθεσης. Για την αντιμετώπιση του προβλήματος αυτού προκρίνεται, σε πρώτη φάση, η άμεση επανάληψη του τελευταίου περάσματος επί της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος και κατόπιν της Λα-μείζονος, στα μ. 457-472 και 473-488 αντίστοιχα, με το δεύτερο πέρασμα να καταλήγει εν τέλει με τέλεια πτώση στην επιθυμητή τονικότητα. Έπειτα από αυτή τη διαδικασία διεύρυνσης της πλάγιας περιοχής, τα μ. 489-504 επαναφέρουν αυτούσια τα μ. 137-152, ενώ στη συνέχεια προστίθεται ένα εμβόλιμο, σημαντικής έκτασης τμήμα (μ. 505-568), το οποίο αναλαμβάνει να προβεί σε μια συμπληρωματική επικύρωση της ομώνυμης μείζονος αλλά και να πραγματοποιήσει τη σύνδεση με την coda του μέρους. Αρχικά, από το μοτιβικό υλικό του τρίτου τμήματος της πλάγιας περιοχής διαμορφώνεται μία δεκαεξάμετρο δομική μονάδα (μ. 505-520), η οποία ξεκινά από τη συγχορδία της Ντο-δίεση-μείζονος, σε θέση και κατάσταση που παραπέμπει άμεσα στην έναρξη της επεξεργασίας (πρβλ. μ. 505 και 153-154)· πρόθεσή της είναι να οδηγήσει σε μία νέα πτωτική επικύρωση της Λα-μείζονος, η οποία ανατρέπεται εντούτοις από την άμεση, παρηλλαγμένη επανάληψη του εαυτού της στα μ. 521-536, που με την σειρά τους αποτυγχάνουν με παρόμοιο τρόπο να καταλήξουν στην τονική, δίνοντας τη θέση τους σε μία επέκταση της Ντο-δίεση-μείζονος στα μ. 537-545. Από αυτήν ξεκινούν έπειτα και τα – εντελώς αντιθετικής υφής – μ. 546-568, τα οποία προσεγγίζουν και επεκτείνουν την  $I_4^6$  της Λα-μείζονος, με τη δεσπόζουσα να βρίσκει πλέον τη λύση της στην έναρξη της coda (μ. 569-641), σε μία περίπτωση πτωτικής έκθλιψης.

Η coda πραγματοποιεί μία διεξοδική αναφορά στη βασική ιδέα της κύριας περιοχής, χρησιμοποιώντας την για να δημιουργήσει ένα νέο, δεκαεξάμετρο πρότυπο, το οποίο αποτελείται από τέσσερα επιμέρους τετράμετρα και λειτουργεί επιβεβαιωτικά ως προς τη Λα-μείζονα (μ. 569-584). Έπειτα από την επανάληψή του σε υψηλότερη ηχητική περιοχή στα μ. 585-600, τα μ. 601-604 και 605-608 επεκτείνουν περαιτέρω την τονική της ομώνυμης της κύριας τονικότητας, ανακαλώντας την συνοδεία της συνέχισης από το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος και την υφή των μ. 546 κ.εξ. αντίστοιχα. Έπειτα από την αυτούσια επανάληψη και των δύο παραπάνω τετραμέτρων στα μ. 609-616, τα μ. 617-620 παραθέτουν και πάλι το πρώτο εξ αυτών, ενώ τα μ. 621-641 διευρύνουν το δεύτερο (με τις χαρακτηριστικές εναλλαγές  $VI^{5\#}/i$  και  $I$ , που παραπέμπουν ευθέως στον Liszt),<sup>165</sup> επεκτείνοντας μέχρι τέλους την Λα-μείζονα.

<sup>165</sup> Ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις του Ιωάννη Φούλια αναφορικά με την παρουσία της εν λόγω συνήχησης και της εναλλαγής της με την τονική στο έργο του Liszt: βλ. “Οψεις παράδοσης και νεωτερισμού στα *Τρία σονέττα του Πετράρχη* του Franz Liszt”, στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου*

Το εναρκτήριο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Heller είναι γραμμένο στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Το κύριο θέμα του, που εκτείνεται στα μ. 1-21a, εκθέτει το βασικό του υλικό στα μ. 1-9a, τα οποία παρουσιάζουν δύο μορφώματα (στα μ. 1-4 και 5-9a) και καταλήγουν με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Τα μ. 9-17a αποτελούν, κατά ασυνήθιστο τρόπο, παρηλλαγμένη επανάληψη ολόκληρης της προηγούμενης φράσης (παρά την μετάθεση του επικεφαλής μελωδικού υλικού κατά ένα μέτρο πιο πίσω). Η κατάληξη έρχεται και πάλι με μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, ενώ τα μ. 17-21a προβαίνουν σε μία νέα, αλλά μόνο μερική επανάληψη της αρχικής θεματικής ιδέας: συγκεκριμένα, απομονώνουν το δεύτερο μόρφωμα και το παραθέτουν με ενισχυμένη ύφανση (συμπεριλαμβανομένης και μιας έμμεσης αναφοράς στο εναρκτήριο μοτιβικό στοιχείο του πρώτου μορφώματος), καταλήγοντας για τρίτη φορά σε τέλεια πτώση στην σι-ύφεση-ελάσσονα. Πρόκειται, σαφώς, για μία μάλλον ανορθόδοξη οργανωτική λογική στο πλαίσιο της κύριας θεματικής περιοχής.<sup>166</sup> Το μεταβατικό τμήμα (μ. 21-38), που εισάγεται σε επικάλυψη με την κατάληξη του κυρίου θέματος, ξεκινά με δύο εν πολλοίς όμοια διμέτρα που δεν θέτουν εν αμφιβόλω την κυριαρχία της αρχικής τονικότητας, προεκτείνοντάς την στα μ. 21-22 και 23-24. Το ίδιο συμβαίνει και στα παρόμοια μ. 25-26, τα οποία προκύπτουν από την αποσπασματοποίηση των προηγούμενων διμέτρων. Το υλικό τους εξυφάνεται εν συνεχεία και στα μ. 27-32, τα οποία ωστόσο απομακρύνονται από την σι-ύφεση-ελάσσονα, προσεγγίζοντας βιαστικά την ελάσσονα δεσπόζουσα της, ήτοι την φα-ελάσσονα, κι έπειτα τονικοποιώντας την δεσπόζουσα της τελευταίας. Η συγχορδία της Ντο-μείζονος προεκτείνεται εν συνεχεία στα μ. 33-36, που βασίζονται στα μέτρα που προηγήθηκαν, αλλά και στα μ. 37-38, τα οποία προετοιμάζουν την είσοδο της πλάγιας περιοχής. Τούτη τοποθετείται, όπως αναμενόταν, στην ελάσσονα δεσπόζουσα και καταλαμβάνει τα μ. 39-71a, ξεκινώντας με δύο παρόμοια τετράμετρα που δίνουν προσωρινή έμφαση στην σχετική μείζονα (Λα-ύφεση-μείζονα). Η παρηλλαγμένη επανάληψη του συνολικού αυτού οκταμέτρου στα μ. 47-54 φέρνει στο προσκήνιο την Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία μετατρέπεται κατόπιν σε ενεργή δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος, ήτοι της ναπολιτάνικης II. Αντί όμως να εμφανισθεί η τελευταία, τα παρόμοια μ. 55-58 και 59-62 επιβεβαιώνουν την πρωτοκαθεδρία της φα-ελάσσονος, ενώ τα μ. 63-66 και 67-71a δίνουν μια πρόγευση και εν τέλει οδηγούν στην αναμενόμενη οριστική πτωτική κατάληξη στην δευτερεύουσα τονικότητα. Τέλος, η κατακλείδα που έπεται (μ. 71-80) κάνει μία έμμεση αναδρομή στην αρχή της μετάβασης (πρβλ. μ. 71-72 και 21-22) κι έπειτα προεκτείνει την φα-ελάσσονα στα παρόμοια μ. 73-75 αλλά και στα επιπρόσθετα μ. 76-80.

Η επεξεργασία ξεκινά από εκεί που τελείωσε η έκθεση, δηλαδή από την φα-ελάσσονα, η οποία εν προκειμένω επεκτείνεται και στα μ. 81-84, τα οποία βασίζονται πρωτίστως σε στοιχεία των μ. 5-9a (βλ. κατιούσα κλίμακα) του κυρίου θέματος. Στο ίδιο τονικό περιβάλλον κινούνται ακόμη τα μ. 85-87, που επαναφέρουν την ιδέα των μ. 1-4. Το επόμενο τετράμετρο (μ. 88-91) συνδυάζει στοιχεία και των δύο μορφωμάτων οδηγώντας στην αρχική τονικότητα, ενώ η αλυσιδοποίησή του στα μ. 92-94 είναι μόνο μερική, μιας και το τελευταίο μέτρο του γίνεται αφητηρία μίας νέας αλυσιδωτής εξέλιξης στα μ. 95-99. Στο πλαίσιο της τελευταίας, τα μοτιβικά στοιχεία των μ. 1-4 χρησιμοποιούνται για τη δημιουργία μίας ανοδικής χρωματικής πορείας, η οποία προχωρά μέχρι την Μι-ύφεση-μείζονα. Το μ. 100 εισάγει με την περαιτέρω ρευστοποίηση των προηγούμενων στοιχείων

---

Σκαλκώτα) (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 75 και υποσημειώσεις 28 (σ. 62) και 41 (σ. 65).

<sup>166</sup> Σχετικά με το φαινόμενο της υπερβολικής έμφασης στην αρχική τονικότητα εντός της κύριας θεματικής περιοχής, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 73-74.

ένα νέο τετράμετρο πρότυπο (μ. 101-104), το οποίο βασίζεται και πάλι (κυρίως) σε ένα μοτίβο των μ. 1-4 και κινείται στην Μι-ύφεση-μείζονα· φαίνεται δε να θέτει ως στόχο του την πτωτική κατάληξη σε αυτήν, ωστόσο αποτυγχάνει λόγω της – παρηλλαγμένης – αλυσιδωτής επανάληψής του στα μ. 105-108, εν προκειμένω στην Λα-ύφεση-μείζονα. Έπειτα από την προέκταση της δεσπόζουσας της τελευταίας στα μ. 109-110, τα μ. 111-115α συνδυάζουν εκ νέου στοιχεία των μ. 1-4 και 5-9α και καταλήγουν στη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ η αλυσιδωτή επανάληψή τους στα μ. 115-119α στρέφεται κατά παρόμοιο τρόπο προς την ντο-ελάσσονα. Η δεύτερη ενότητα ολοκληρώνεται κατόπιν με ένα ζεύγος αλυσιδωτών διμέτρων στα μ. 119b-121a / 121b-123a, αλλά και με τα παρόμοια δίμετρα 123b-125a και 125b-127a, τα οποία οδηγούν εκ νέου στην αρχική τονικότητα με μισή πτώση. Συμπερασματικά, είναι απολύτως εμφανές πως η επεξεργασία βασίστηκε αποκλειστικά στο κύριο θεματικό υλικό, αποφεύγοντας οιαδήποτε αναφορά στα στοιχεία της πλάγιας περιοχής.

Κατά την επανέκθεση του κυρίου θέματος, τα μ. 127-133a επαναφέρουν σε διευρυμένη εκδοχή μόνο το δεύτερο κύριο μόρφωμα, ενώ τα μ. 133-137a ακολουθούν πιστά τα μ. 17-21a. Η πλήρης απουσία του πρώτου μορφώματος οφείλεται κατά πάσα πιθανότητα στην εξαντλητική του χρήση κατά την προσέγγιση της επανέκθεσης, ενώ επιπλέον κατ' αυτόν τον τρόπο αναδύεται μία ενδιαφέρουσα περίπτωση θεματικής επικάλυψης μεταξύ των δύο ενότητων.<sup>167</sup> Ύστερα από αυτήν την αναδομημένη επιστροφή της κύριας περιοχής, και η μετάβαση διαφοροποιείται σε κάποιον βαθμό: ενώ τα μ. 137-140 αντιστοιχούν στα μ. 21-24, τα οκτώ παρόμοια μέτρα που ακολουθούσαν αρχικά (βλ. μ. 25-32) αυξάνονται τώρα σε 14 (μ. 141-154) και εμπλουτίζονται με ένα νέο μελωδικό στοιχείο (βλ. μ. 141-144 και 149-152). Από αρμονικής πλευράς, στην παρούσα περίπτωση δίνεται έμφαση στην Σολ-ύφεση-μείζονα (VI), προτού καταλήξουμε στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, η οποία προεκτείνεται στα μ. 155-160 (πρβλ. μ. 33-38). Η πλάγια περιοχή, από την άλλη πλευρά, επανεκτίθεται στην σι-ύφεση-ελάσσονα χωρίς την παραμικρή αλλαγή, με τα μ. 161-193a να είναι ταυτόσημα με τα μ. 39-71a. Η κατακλείδα, εντούτοις, αντικαθίσταται από μία coda, που ξεκινά σε επικάλυψη από το μ. 193. Στα παρόμοια μ. 193-196 και 197-200, ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της μετάβασης ήδη από την έκθεση, ήτοι η ροή δεκάτων έκτων των μ. 25 κ.εξ., συνδυάζεται με την νέα μελωδική ιδέα που αναπτύχθηκε στο εσωτερικό της μετάβασης κατά την επανέκθεση (βλ. μ. 141-144). Το προαναφερόμενο τετράμετρο πρότυπο αποσπασματοποιείται εν συνεχεία και εξυφάνεται πιο ελεύθερα στα μ. 201-225, τα οποία, περνώντας από ενδιάμεσους αρμονικούς σταθμούς, φτάνουν στην ομώνυμη μείζονα και καταλήγουν με τέλεια πτώση σε αυτήν. Η Σι-ύφεση-μείζων προεκτείνεται έπειτα στα μ. 226-229, τα οποία αναφέρονται άμεσα στα μ. 21-23a της μετάβασης.

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε Σολ-μείζονα* του Τσαϊκόφσκυ, το κύριο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 1-57, έχει τριμερή δομή. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-17) ξεκινά με μία δίμετρη εισαγωγική χειρονομία που ανακοινώνει την πρωτοκαθεδρία της Σολ-μείζονος. Στη συνέχεια, τα παρόμοια μ. 3 και 4 παρουσιάζουν την βασική θεματική ιδέα, βάσει της οποίας σχηματίζονται και τα μ. 5-9, που αρχικά επεκτείνουν την τονική και στο τέλος προσεγγίζουν την δεσπόζουσα, όπου και καταλήγουν με μία μισή πτώση. Πίσω στην τονική οδηγούν σταδιακά τα μ. 10-11, που επαναφέρουν το μοτίβο της εναρκτήριας χειρονομίας. Η βασική ιδέα των μ. 3-4 επιστρέφει, έπειτα, στα μ. 12-13, ενώ τα μ. 14-17 παρέχουν μία εναλλακτική αξιοποίησή της από τα μ. 5-9 και στρέφονται προς την μι-ελάσσονα (vi),

<sup>167</sup> Βλ. την σχετική πραγμάτευση των Herokoski και Darcy για αυτό το φαινόμενο (ό.π., σ. 256-258).

προτού φέρουν μία οιονεί τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, στο μ. 17, που είναι σχεδόν όμοιο με το μ. 9. Συμπερασματικά, μπορούμε να πούμε πως εδώ έχουμε να κάνουμε με μία περιοδική δομή, οι δύο φράσεις της οποίας καταλαμβάνουν τα μ. 3-9 και 12-17, έπειτα από τα παρεμφερή εισαγωγικά δίμετρα 1-2 και 10-11. Το δεύτερο τμήμα (μ. 18-40) αντιπαραθέτει τον ελάσσονα τρόπο στον μείζονα του πρώτου τμήματος και εισάγει νέο μελωδικό υλικό στα παρόμοια μ. 18-19 και 20-21. Τούτα επεκτείνουν την σολ-ελάσσονα, ενώ τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούν τόσο τα μ. 22-23, τα οποία επιμένουν στο νέο, παρεστιγμένο μοτίβο, όσο και το μ. 24, που ρευστοποιεί το προηγούμενο υλικό. Η απομάκρυνση από την ομώνυμη ελάσσονα ξεκινά στα παρόμοια δίμετρα 25-26 και 27-28, τα οποία φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Το παραπάνω τετράμετρο αλυσιοδοποιείται κατόπιν στα μ. 29-32, τα οποία ξεκινούν από την προαναφερόμενη περιοχή και στρέφονται, με αντίστοιχο τρόπο, προς την μακρινή σι-ελάσσονα. Παρακάτω, στα μ. 33-40, τα τετράμετρα αποσπασματοποιούνται και το υλικό τους αναπτύσσεται πιο ελεύθερα, ενώ από αρμονικής πλευράς η σι-ελάσσων παραμένει σε αδρές γραμμές στο επίκεντρο μέχρι την προσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στο τέλος του υπό εξέταση χωρίου. Στη συνέχεια, το τρίτο τμήμα του κυρίου θέματος ταυτίζεται απολύτως με το πρώτο, εκτυλισσόμενο εν προκειμένω στα μ. 41-57, ενώ από το επόμενο μέτρο ξεκινά η μετάβαση. Αυτή είναι σχετικά σύντομη, καθώς καταλαμβάνει τα μ. 58-68 και χρησιμοποιεί το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο μοτίβο της εισαγωγικής χειρονομίας του κυρίου θέματος για να σχηματίσει τρία παρόμοια δίμετρα, στα μ. 59-60, 61-62 και 63-64. Έχει προηγηθεί η εισαγωγική εμφάνιση του συνοδευτικού σχήματος στο μ. 58, ενώ τα προαναφερόμενα δίμετρα οδηγούν από την σολ-ελάσσονα ένα ημιτόνιο ψηλότερα, στην σολ-δίεση-ελάσσονα. Ωστόσο, τα μ. 65-68 που έπονται προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση των προηγούμενων διμέτρων και τελική ρευστοποίηση του υλικού τους, προσεγγίζοντας τη μι-ελάσσονα.

Σε αυτήν την τονικότητα, δηλαδή στην σχετική ελάσσονα, τοποθετείται η πλάγια περιοχή που ξεκινά αμέσως μετά. Το νέο πλάγιο θεματικό υλικό παρουσιάζεται αρχικά εντός μίας περιοδικής δομής, οι – προτασιακής οργάνωσης – φράσεις της οποίας καταλήγουν με μισή πτώση στη μι-ελάσσονα και με ατελή πτώση στη Σολ-μείζονα αντίστοιχα (βλ. μ. 69-72 και 73-76). Με την μεσολάβηση της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος στα μ. 77-78, εισάγεται ύστερα μία νέα μελωδική ιδέα, η οποία παραπέμπει στο υλικό του κυρίου θέματος (πρβλ. το πρώτο τμήμα). Τα ζεύγη διμέτρων στα μ. 79-82 περνούν αλυσιδωτά από τη Σολ-μείζονα στην μι-ελάσσονα, ενώ τα μ. 83-84, που επαναλαμβάνονται έπειτα διευρυνόμενα στα μ. 85-89, καταλήγουν σε μία μισή πτώση στην τελευταία. Ακολούθως, τα μ. 90-93 επαναφέρουν παρηλλαγμένη την δεύτερη φράση της εναρκτήριας πλάγιας ιδέας (πρβλ. μ. 73-76), ενώ τα μ. 94-95 προεκτείνουν τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 77-78. Η δεύτερη πλάγια ιδέα των μ. 79 κ.εξ. επιστρέφει επίσης παρηλλαγμένη, σε δύο ζεύγη όμοιων διμέτρων στα μ. 96-99 αλλά και στα μ. 100-101, όπου η Σολ-μείζων παρουσιάζεται ισχυρότερη από ποτέ, καίτοι στο τέλος επανερμηνεύεται σε δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Η τελευταία αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστή στα μ. 102-106α, τα οποία παραλλάσσουν τα μ. 96-100α και καταλήγουν, μάλιστα, στην Ντο-μείζονα με μία οιονεί τέλεια πτώση! Η τονικότητα της υποδεσπόζουσας, η οποία αποτελεί, ως εκ τούτου, την τρίτη βασική τονικότητα της έκθεσης (I – vi → IV), προεκτείνεται ακολούθως στην σύντομη κατακλείδα των μ. 106-111, η οποία επεκτείνει την υφή των τελευταίων μέτρων της πλάγιας περιοχής.<sup>168</sup>

<sup>168</sup> Κατά την άποψη της Elena V. Dorozhkina (*A performer's guide to the first two movements of Tchaikovsky's Grand Sonata in G major, opus 37*, διδακτορική διατριβή, University of North Texas,



Κατά την έναρξη της επεξεργασίας, συναντούμε μία διπλή παρουσίαση της εναρκτήριας χειρονομίας (στα μ. 112-113 και 114-115), η οποία μας μεταφέρει από τη Ντο-στη Μι-ύφεση-μείζονα, εισάγοντας στα μ. 116-119 μία παρηλλαγμένη επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας της κύριας περιοχής σε αυτήν την τονικότητα, η οποία οδηγεί, με τη σειρά της, προς τη φα-ελάσσονα. Ολόκληρο το παραπάνω οκτάμετρο αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 120-127, καταλήγοντας – περίπου κατ' αναλογία – στη ντο-δίεση-ελάσσονα. Στη συνέχεια, τα μ. 128-137a αποσπασματοποιούν και κατόπιν ρευστοποιούν το υλικό των προηγούμενων οκτάμετρων δομικών μονάδων, επεκτείνοντας στο δεύτερο τους ήμισυ την επιτονική της μι-ελάσσοнос. Τα μ. 137-138 επεκτείνουν όμως τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσοнос, όπως άλλωστε και τα παρόμοια δίμετρα 139-140 και 141-142 που έπονται. Τα μ. 143-146 προβαίνουν κατόπιν σε αλυσιδοποίηση του τετραμέτρου 139-142 επί της δεσπόζουσας της ντο-δίεση-ελάσσοнос, ενώ η δεσπόζουσα της σι-ελάσσοнос επανέρχεται στηρίζοντας αρμονικά τα παρόμοια δίμετρα 147-148 και 149-150. Έτσι, η σι-ελάσσωνας κάνει την εμφάνισή της στα μ. 151-152, που αναφέρονται έμμεσα στο μοτίβο της εισαγωγικής ιδέας της κύριας περιοχής, ενώ τα μ. 153-156 κάνουν μία αναδρομή στον θεματικό πυρήνα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 3) και στρέφονται, εν τέλει, προς την λα-ελάσσονα. Ακολούθως, το εξάμετρο 151-156 αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο σε αυτήν την τονικότητα στα μ. 157-162, ενώ τα μ. 163-166 επαναφέρουν ανακατασκευασμένη την επικεφαλής πλάγια θεματική ιδέα στη μι-ελάσσονα, με το στοιχείο αυτό να ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 167-172. Τούτα ακολουθούν μία ανοδική χρωματική πορεία, φτάνοντας μέχρι την Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία ακολουθώς μεταμορφώνεται σε συγχορδία αυξημένης έκτης, που έχει ως στόχο την εισαγωγή της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσοнос (βλ. μ. 169-172). Η εν λόγω δεσπόζουσα εμφανίζεται τελικά και προεκτείνεται στα παρόμοια μ. 173-180, αλλά και στα μ. 181-182 που ρευστοποιούν το υλικό τους. Τέλος, το μ. 183 συνεισφέρει στο γέμισμα της τομής, ανακαλώντας το παρεστιγμένο μοτίβο του δεύτερου κυρίου τμήματος από το μ. 24 του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής.

Η προαναφερόμενη αναδρομή στο παρεστιγμένο μοτίβο, αλλά και η έμφαση στον ελάσσονα τρόπο δικαιολογούνται από το γεγονός ότι η επανέκθεση ξεκινά όχι με το πρώτο, αλλά με το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος, το οποίο είχε τοποθετηθεί εξ αρχής στη σολ-ελάσσονα. Η επαναφορά του είναι πλήρης και δίχως την παραμικρή αλλαγή, στα μ. 184-206, ωστόσο δεν μπορεί να ειπωθεί το ίδιο και για το τρίτο τμήμα, που ακολουθεί στα μ. 207 κ.εξ. Από αυτό επιστρέφουν αρχικά τα μ. 41-51 στα μ. 207-217, όμως στη συνέχεια τα μ. 52-57 αντικαθίστανται από τα μ. 218-219, που χρησιμοποιούν το ίδιο υλικό και απομακρύνονται από την Σολ-μείζονα, ενώ τα μ. 220-227 χρησιμοποιούν το μοτίβο του εισαγωγικού διμέτρου για να προσεγγίσουν και εν συνεχεία να προεκτείνουν τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσοнос. Την ίδια λειτουργία έχουν και τα μ. 228-231, τα οποία εισάγουν την πλάγια περιοχή. Συνεπώς, το μεταβατικό τμήμα παραλείπεται στην επανέκθεση, με τη μόνη ανάμνηση από αυτό να διατηρείται στο μ. 228 (πρβλ. μ. 58). Εν συνεχεία, οι διαστάσεις της πλάγιας περιοχής περιορίζονται, κατ' αρχάς, λόγω της παράλειψης των αντιθετικών μ. 79-89, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την άμεση σύνδεση των μ. 69-78 με τα μ. 90-95 στα μ. 232-247. Η δεύτερη πλάγια ιδέα επιστρέφει τελικά κατά την επαναφορά των μ. 96-101 στα μ. 248-253, εν προκειμένω στην περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος, κατ' αναλογία με την έκθεση. Από εκεί και ύστερα όμως, η πλάγια περιοχή

---

2012), η πλάγια περιοχή εκτείνεται στα μ. 69-101 και οργανώνεται ως «repeated binary form (ABA<sup>1</sup>B<sup>1</sup>)». Παρ' όλο που η Dorozhkina τοποθετεί ακολουθώς – όπως και εμείς – την έναρξη της δεύτερης ενότητας στο μ. 112, αποφεύγει να προσδιορίσει από μορφολογικής πλευράς τον ρόλο των μ. 102-111.

υιοθετεί και τη λειτουργία ενός συνδυαστικού περάσματος προς την coda: σε αντικατάσταση των μ. 102 κ.εξ., τα μ. 254-256 διευρύνουν το τελευταίο τμήμα, ρευστοποιώντας το υλικό του και προσεγγίζοντας σταδιακά την δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος. Η εν λόγω δεσπόζουσα προεκτείνεται, στη συνέχεια, στα παρόμοια δίμετρα 257-258 και 259-260, έπειτα στα μ. 261-264, που ρευστοποιούν το υλικό τους, και τελικά στα μ. 265-266, που προέρχονται από τα ακροτελεύτια μ. 39-40 του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής. Τα τελευταία διατηρούν, προσέτι, την ίδια λειτουργία με το πρότυπό τους, καθώς εισάγουν και αυτή τη φορά το υλικό του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος, εν προκειμένω στο πλαίσιο της coda (μ. 267-301).

Εντός αυτής, από το κύριο θέμα επανέρχονται αρχικά τα μ. 1-11 (στα μ. 267-277), με επουσιώδεις τροποποιήσεις, που αφορούν όμως και την αντικατάσταση των εισαγωγικών χειρονομιών από φιγούρες που παραπέμπουν στο τέλος της επεξεργασίας (πρβλ. μ. 173 κ.εξ.), ενώ έπειτα επιστρέφουν και τα μ. 12-17 (στα μ. 278-285a), με διεύρυνση του τελικού μέτρου (στα μ. 278-285a). Συνεπώς, η coda ξεκινά με πλήρη παράθεση του πρώτου τμήματος της κύριας περιοχής, αναπληρώνοντας έτσι την απουσία του από την έναρξη της επανέκθεσης. Στη συνέχεια, λαμβάνει χώρα μία μακρά προέκταση της Σολ-μείζονος στα μ. 285-301: στα μ. 285-289 δίνεται έμφαση στο παρεστιγμένο ρυθμικό μοτίβο του κυρίου θέματος, ενώ στα εναπομείναντα μέτρα το εν λόγω στοιχείο συνδυάζεται με το χαρακτηριστικό μοτίβο της δεύτερης πλάγιας ιδέας. Διαπιστώνουμε, συμπερασματικά, πως η coda ήρθε ουσιαστικά να ολοκληρώσει ό,τι αφέθηκε “ανοικτό” εκ μέρους της επανέκθεσης, τόσο σε τονικό (με την επαναφορά της αρχικής Σολ-μείζονος) όσο και σε θεματικό επίπεδο (μέσω της ανάκλησης του πρώτου τμήματος της κύριας περιοχής).

Στο εναρκτήριο μέρος της *Petite sonate* του d'Indy, το κύριο θέμα οργανώνεται ως μία περίοδος. Η πρώτη φράση χωρίζεται σε δύο σκέλη, με το πρώτο (μ. 1-2) να στηρίζεται στην τονική και το δεύτερο (μ. 3-6) στη δεσπόζουσα, στην οποία σταματά ολοκληρώνοντας μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, Ντο-μείζονα. Η δεύτερη φράση ακολουθεί πιστά τη δομή της πρώτης, δίνοντας εντούτοις μεγαλύτερη έμφαση στη σχετική ελάσσονα, ενώ αντί της αναμενόμενης τέλεια πτώσης στην αρχική τονικότητα λαμβάνει χώρα μία απατηλή, γεγονός που καθιστά την εν λόγω φράση κατά τι αποδομητική. Εντός του μεταβατικού τμήματος, τα μ. 13-16 επαναφέρουν σε αντιστικτική υφή το εναρκτήριο μόρφωμα, μέρος του οποίου υποβάλλουν επίσης σε μεγέθυνση, ενώ τα μ. 17-20, τα οποία διατηρούν την ίδια περίπου υφή, εξυφαίνουν περαιτέρω το προηγούμενο θεματικό υλικό, οδηγώντας σταδιακά στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Σε αυτήν (την Σολ-μείζονα) τοποθετείται η πλάγια περιοχή, που ξεκινά με μία προτασιακή δομή: η τετράμετρη βασική ιδέα (μ. 21-24) τονικοποιεί την επιτονική, από την οποία ξεκινά επίσης το παράλλαγμα (μ. 25-28), που στρέφεται με τη σειρά του προς την V/vi, ενώ η συνέχιση (μ. 29-37), που προβαίνει σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού, επαναφέρει στο προσκήνιο την Σολ-μείζονα, προτού παρεκκλίνει την τελευταία στιγμή και πάλι προς την μι-ελάσσονα. Από αυτήν ξεκινά έπειτα η παρηλλαγμένη επανάληψη της πρότασης (μ. 38-53), η οποία καταλήγει με μεγαλύτερη βεβαιότητα στην τονική (με ατελή πτώση), δίνοντας έτσι την συνολική εντύπωση μίας περιοδικής δομής στο χωρίο των μ. 21-53. Από δομικής πλευράς, η επανάληψη αυτή προσθέτει και ένα δεύτερο παράλλαγμα της βασικής ιδέας στα μ. 46-49, περιορίζοντας ταυτοχρόνως δραστικά την έκταση της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας στα μ. 50-53. Την μέχρι τούδε έλλειψη μίας κατάληξης στην Σολ-μείζονα με τέλεια πτώση έρχονται να αναπληρώσουν σε επικάλυψη τα μ. 53-61a, τα οποία επαναφέρουν στο προσκήνιο την κεφαλή του κυρίου θέματος, πραγματοποιούν την προαναφερόμενη κατάληξη και επαναλαμβάνονται κατόπιν στα μ. 61-69a. Έπειτα απ' όλα αυτά, ακολουθεί και μία

μικροσκοπική κατακλείδα, στα μ. 69-72, η οποία βασίζεται εν μέρει στην εναρκτήρια θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής (βλ. μ. 69-70) και εν μέρει στο δεύτερο μόρφωμα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 71-72 με μ. 3-6).

Η επεξεργασία ξεκινά με δύο παρόμοια τετράμετρα που τροποποιούν το υλικό των μ. 1-2 του κυρίου θέματος, με το πρώτο εξ αυτών (μ. 73-77a) να παραμένει στην Σολ-μείζονα και το δεύτερο (μ. 77-80) να οδηγείται στην Σι-μείζονα. Η τετράμετρη αυτή δομική μονάδα επεκτείνεται, εν συνεχεία, σε έξι μέτρα (μ. 81-86), προσεγγίζοντας πλέον τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Τα μ. 87-94 εκθέτουν μία μεγεθυμένη και παρηλλαγμένη εκδοχή της κεφαλής του κυρίου θέματος (βλ. μ. 87-90), η οποία κατόπιν ρευστοποιείται (βλ. μ. 91-94), ενώ από αρμονική έποψη ξεκινούν από τη ντο-δίεση- και οδηγούν στη μι-ελάσσονα. Στην τελευταία κινούνται, έπειτα, τα μ. 95-100, που είναι παρεμφερή με τα μ. 87-94. Τα τέσσερα ομοειδή δίμετρα που ακολουθούν στα μ. 101-108 βασίζονται σε ένα μοτίβο αρπίσματος, το οποίο είχαμε συναντήσει στο μ. 59 της πλάγιας περιοχής, και ουδέποτε απομακρύνονται από τη μι-ελάσσονα. Σε αντίθεση με αυτά, τα μ. 109-112, που προκύπτουν από την αποσπασματοποίηση των προηγούμενων διμέτρων, αρχίζουν μία πορεία αρμονικής απομάκρυνσης που υποκινείται από τη βηματική κίνηση του μπάσσου, ενώ τα μ. 113-122, που δομούνται από νέες δίμετρες δομικές μονάδες με παρόμοιο υλικό, συνεχίζουν αυτήν την πορεία, προσεγγίζοντας εν τέλει την ντο-ελάσσονα μέσω της δεσπόζουσάς της. Η τελευταία συγχορδία προεκτείνεται, τέλος, στα μ. 123-124, που πραγματοποιούν την άμεση σύνδεση της δεύτερης με την τρίτη ενότητα.

Ενώ το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στην επανέκθεση (βλ. μ. 125-136), δεν συμβαίνει το ίδιο και με το μεταβατικό τμήμα: τούτο αντικαθιστά, κατά πρώτον, τα μ. 13-16 με μία αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου διμέτρου του κυρίου θέματος (ήτοι των μ. 135-136) στα μ. 137-138 και εν συνεχεία ανακατασκευάζει ελαφρώς το περιεχόμενο των μ. 17-20 στα μ. 139-142, προκειμένου να στραφεί εκ νέου προς την τονικότητα αναφοράς. Μεταβαίνοντας τώρα στην πλάγια περιοχή, διαπιστώνουμε πως η πρώτη, προτασιακή φράση που επιστρέφει στα μ. 143-159 (πρβλ. μ. 21-37) υφίσταται ορισμένες τροποποιήσεις: ενώ η βασική της ιδέα (μ. 143-146) επανέρχεται εν πολλοίς ακέραιη, το παράλλαγμα της (μ. 147-150) διαφοροποιείται μελωδικώς και στρέφεται τελικά προς την μι-ελάσσονα αντί της αναμενόμενης λα-ελάσσονος· επιπλέον, φυγόκεντρες τάσεις παρουσιάζει και η συνέχιση (μ. 151-159), η οποία δεν επιστρέφει στην τονική, αλλά απεναντίας παραμένει, κατά το μάλλον ή ήττον, στη μι-ελάσσονα, καίτοι τελικά στρέφεται προς την λα-ελάσσονα, κατ' αναλογία προς την έκθεση (πρβλ. μ. 159 και 37). Και η δεύτερη πρόταση της περιόδου τροποποιείται, ωστόσο, με παρόμοιο τρόπο: μπορεί η βασική της ιδέα (μ. 160-163) να ξεκινά μεν στη "σωστή" τονικότητα, στην κατάληξή της όμως στρέφεται προς την ρε-ελάσσονα, στην οποία τοποθετείται, αντί να παραμείνει στην ίδια περιοχή, το πρώτο παράλλαγμα της (μ. 164-167), ενώ κατά παρόμοιο τρόπο παραλλάσσεται και το δεύτερο παράλλαγμα της στα μ. 168-171 (πρβλ. μ. 46-49), προτού η εξίσου διαφοροποιημένη συνέχιση (μ. 172-175) καταλήξει στην τονική της Ντο-μείζονος. Από την άλλη πλευρά, τα μ. 53-69a επανέρχονται χωρίς αλλαγές στα μ. 175-191a, ενώ η κατακλείδα διευρύνεται στα μ. 190-196 και επωμίζεται τη σύνδεση με την coda.

Εντός της τελευταίας (μ. 197-218) ο συνθέτης παρουσιάζει μία ανακατασκευασμένη εκδοχή της προτασιακής δομής των μ. 21-36, με τα μ. 197-200 να αποτελούν τη βασική ιδέα, τα μ. 201-204 το παράλλαγμα, και τα μ. 205-211 τη συνέχιση και την πτωτική αποπεράτωση, με περαιτέρω καταληκτική προέκταση στα μ. 212-218. Εν προκειμένω, βέβαια, η εν λόγω αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό εμπλουτίζεται και με μία συνοδευτική "έμμονη ιδέα" που προέρχεται από το κύριο θέμα και διατρέχει ολόκληρο το υπό εξέταση τμήμα.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Strauss, το κύριο θέμα παίρνει τη μορφή μίας – ιδιαιτέρως – ασύμμετρης περιόδου στα μ. 1-29. Η ηγούμενη φράση, που καταλαμβάνει τα μ. 1-8, τονικοποιεί την υποδεσπόζουσα προτού καταλήξει στην τονικότητα αναφοράς (σι-ελάσσονα) με τέλεια πτώση, και χωρίζεται σε δύο ισομερή σκέλη. Κοινό σε αυτά είναι ένα μοτίβο επαναλαμβανόμενου φθόγγου, το οποίο αποτελεί, δίχως άλλο, αναφορά του συνθέτη στην *Πέμπτη συμφωνία* του Beethoven. Η δεύτερη φράση (μ. 9-29) ξεκινά επαναφέροντας αυτούσιο το πρώτο σκέλος της πρώτης στα μ. 9-12. Στη συνέχεια, και με βάση το προαναφερόμενο μοτίβο, κατασκευάζεται μία νέα τετράμετρη δομική μονάδα στα μ. 13-16, η οποία επεκτείνει την επιτονική και χαρακτηρίζεται από το ρυθμικό στοιχείο της συγκοπής. Η εν λόγω ιδέα επαναλαμβάνεται κατόπιν ρευστοποιούμενη στα μ. 17-21, προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα. Η τελευταία προεκτείνεται στα μ. 22-23 αναπτύσσοντας και πάλι το θεμελιώδες μοτίβο, ενώ η επανάληψη του προηγούμενου διμέτρου στα μ. 24-25 βασίζεται αρμονικά στην υποδεσπόζουσα. Αντίθετα, τα τελευταία μέτρα της υπό εξέταση φράσης, τα οποία φέρνουν την τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα, είναι παρεμφερή με το δεύτερο σκέλος της ηγούμενης φράσης (πρβλ. μ. 26-29 και 5-8), γεγονός που μας οδηγεί αναπόδραστα στη θεώρηση των μ. 13-25 ως μίας εσωτερικής διεύρυνσης της επόμενης φράσης του θέματος. Συνεχίζοντας, το μεταβατικό τμήμα (μ. 30-56) ξεκινά με μία δίμετρη δομική μονάδα, στην οποία εμφιλοχωρεί και το θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος (μ. 30-31). Το εν λόγω δίμετρο επαναλαμβάνεται (μ. 32-33) και αποσπασματοποιείται (μ. 34-37), ενώ από αρμονική έποψη προσεγγίζει την ελάσσονα δεσπόζουσα (φα-δίεση-ελάσσονα) και καταλήγει σε αυτήν με ατελή πτώση. Μέρος του παραπάνω οκταμέτρου αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 38-43 (πρβλ. μ. 30-35), με αφητηρία από την προαναφερόμενη τονικότητα και πορεία προς την μι-ελάσσονα, ενώ μία τρίτη, παρηλλαγμένη εμφάνιση του ιδίου θεματικού υλικού στα μ. 44-48 ξεκινά από την επιτονική και κινείται προς την δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, η οποία ακολούθως προεκτείνεται στα μ. 49-56. Στο εσωτερικό αυτού του αποσπάσματος, δύο παρόμοια δίμετρα αξιοποιούν το υλικό του μ. 30 σε συνδυασμό με μέρος της ιδέας των μ. 5-8 του κυρίου θέματος, ενώ της επαναφοράς του βασικού μοτίβου στα μ. 53-54 έπεται η απογυμνωμένη από θεματικό υλικό εμφάνιση της Λα-μείζονος στα μ. 55-56.

Η πλάγια περιοχή, που τοποθετείται στη σχετική Ρε-μείζονα, αποτελείται από δύο σκέλη, στα μ. 57-83 και 84-108. Το πρώτο εξ αυτών έχει κατά το μάλλον ή ήττον τριμερή δομή: το πρώτο του τμήμα, στα μ. 57-64, βασίζεται σε μια περιοδική λογική (κατά τον τέταρτο υβριδικό τύπο που διακρίνει ο Carlin), με τις δύο φράσεις, που σχηματίζονται από δύο αντιθετικές ιδέες (βλ. μ. 57-58 και 59-60), να ολοκληρώνονται με οιονεί μισή (μ. 57-60) και τέλεια πτώση (μ. 61-64) στην δευτερεύουσα τονικότητα αντίστοιχα. Το νέο πλάγιο θεματικό υλικό αξιοποιείται κατόπιν στο δεύτερο τμήμα (μ. 65-72) για τη δημιουργία δύο παρόμοιων τετραμέτρων, το πρώτο εκ των οποίων τονικοποιεί την μι-ελάσσονα (ήτοι την επιτονική) και το δεύτερο ξεκινά από την ελάσσονα υποδεσπόζουσα για να επαναπροσεγγίσει την δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, στην οποία και σταματά εν είδει μισής πτώσης. Έτσι, το τρίτο τμήμα (μ. 73-83) ξεκινά στην συνέχεια επαναφέροντας την πρώτη φράση της αρχικής περιόδου σε τροποποιημένη εκδοχή, κατά την οποία πραγματοποιείται μία (μη πτωτική) κατάληξη στην τονική, ενώ από εκεί και ύστερα το υπό εξέταση τμήμα μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής: τα μ. 77 και 78 αλυσιδοποιούν το μ. 76, ενώ τα μ. 79-83 επαναφέρουν στο προσκήνιο το θεμελιώδες κύριο μοτίβο, στο πλαίσιο μίας δραματικής επέκτασης της διπλής δεσπόζουσας πριν από την ανάδυση του πτωτικού έξι-τέσσερα της Ρε-μείζονος. Κατά την έναρξη του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής, ο συνθέτης προβαίνει σε μία επαναφορά των μ. 22-27 του κυρίου θέματος, εν προκειμένω στο τονικό περιβάλλον της δευτερεύουσας

τονικότητας (βλ. μ. 84-89). Έπειτα από την ρευστοποίηση του περιεχομένου των δύο τελευταίων μέτρων στα μ. 90-91, εξάλλου, τα μ. 84-87 επιστρέφουν, στην παρούσα περίπτωση επεκτείνοντας την τονική, στα μ. 92-95. Στη συνέχεια όμως, αντί της επαναφοράς και των μ. 88 κ.εξ., τα μ. 96-99 εισάγουν και επαναλαμβάνουν μία παράγωγη του ίδιου υλικού δίμετρη δομική μονάδα, περνώντας από την υποδεσπόζουσα και την επιτονική, ενώ τα μ. 100-103 προκύπτουν από την διεύρυνση των μ. 19-20 του κυρίου θέματος και ακολουθούν την αντίθετη αρμονική πορεία από την επιτονική προς τη δεσπόζουσα. Όσον αφορά, τέλος, τα μ. 104-108, που φέρνουν την επικυρωτική πτώση στην Ρε-μείζονα, εδώ έχουμε να κάνουμε με ένα παράγωγο της αρχικής θεματικής ιδέας της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 57-64). Η κατακλείδα που ακολουθεί (μ. 109-121) εδραιώνει περαιτέρω, ως είθισται, την δευτερεύουσα τονικότητα: μία δίμετρη δομική μονάδα (μ. 109-110), η οποία συνδυάζει την επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος (βλ. μ. 1) με στοιχεία των μ. 104 και 106, επαναδιατυπώνεται υπό διαφορετικούς αρμονικούς όρους στα μ. 111-112, τα οποία με τη σειρά τους επαναλαμβάνονται αυτούσια στα μ. 113-114, προτού τα μ. 115-117 απομονώσουν και επαναλάβουν το πρώτο μόνο μέτρο του τελευταίου διμέτρου, ενώ η τονική προεκτείνεται ακολούθως στα μ. 118-121, που βασίζονται στο βασικό μοτίβο του μέρους και το ρευστοποιούν ολότελα.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με ένα οκτάμετρο που μας μεταφέρει στην ρε-ελάσσονα και το οποίο βασίζεται στα μ. 109 και 118-121 της κατακλείδας – βλ. μ. 122-125 και 126-129. Η εν λόγω δομική μονάδα αλυσιδοποιείται, κατόπιν, στη φα-ελάσσονα (μ. 130-137), ενώ εν συνεχεία παρουσιάζεται ένα νέο οκτάμετρο που βασίζεται τόσο στο στοιχείο του μ. 109 (βλ. μ. 138-141) όσο και σε μία νέα συνδυαστική αξιοποίηση του βασικού μοτίβου, που προέρχεται από το μ. 110 και συμπορεύεται αντιστικτικά με το προαναφερόμενο στοιχείο (βλ. μ. 142-145). Επιπλέον, κύριο χαρακτηριστικό των τελευταίων μέτρων είναι ο ισοκράτης επί της τονικής της φα-ελάσσονος, η οποία προεκτείνεται. Κατά την επανάληψη του παραπάνω οκταμέτρου στα μ. 146-153, το μόνο που αλλάζει είναι ο ισοκράτης, ο οποίος κατεβαίνει βηματικά στο μι-ύφεση. Μέσω του περιορισμού του πρώτου ημίσεως του σε τρία μέτρα και του δεύτερου σε μόλις ένα, το παραπάνω οκτάμετρο συμπιέζεται εν συνεχεία σε τέσσερα μέτρα (βλ. μ. 154-157). Η εν λόγω δομική μονάδα, στο πλαίσιο της οποίας ο ισοκράτης κατεβαίνει στο ρε, στηρίζεται αρμονικά στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, ενώ η επανάληψή της στα μ. 158-161 επεκτείνει με παρόμοιο τρόπο την τονική της προαναφερόμενης περιοχής. Έπειτα από μία επιτυχημένη απόπειρα προσθήκης ενός ακόμη κρίκου στην αλυσίδα (βλ. μ. 162), ακολουθούν, εντός του τονικού περιβάλλοντος της ντο-ελάσσονος, τα αλυσιδωτά τετράμετρα 163-166 / 167-170, τα οποία παραλλάσσουν μελωδικώς την ιδέα του μ. 109, και το τετράμετρο 171-174a, όπου γίνεται χρήση των στοιχείων των προηγούμενων, αλλά και των καταληκτικών μ. 28-29a του κυρίου θέματος (βλ. μ. 170-172 και 173-174a αντίστοιχα). Η τελευταία δομική μονάδα καταλήγει, προσέτι, σε μία τέλεια πτώση στη ντο-ελάσσονα. Στη συνέχεια, τα μ. 174-177 προεκτείνουν τη ντο-ελάσσονα κάνοντας χρήση τόσο του βασικού μοτίβου όσο και του στοιχείου του μ. 109 με συνοδεία ισοκράτη επί του ντο, ενώ κατά την επανάληψη αλλά και την ρευστοποίηση αυτού του τετραμέτρου στα μ. 178-181 και 182-185 ο ισοκράτης αρχικά κατεβαίνει και παραμένει στο σι-ύφεση (περίπου όπως είχε συμβεί και νωρίτερα, στα μ. 138-145 και 146-153), προτού επιταχύνει ακολούθως την πορεία του φτάνοντας μέχρι το μι-ύφεση. Αυτό το συνολικά δωδεκάμετρο χωρίο αλυσιδοποιείται κατόπιν επακριβώς (με μόνη εξαίρεση το τελευταίο του μέτρο) στα μ. 186-197, σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα. Εντούτοις, το προαναφερόμενο μ. 197 στρέφεται προς τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, η οποία προεκτείνεται επί μακρόν στη συνέχεια, στα μ. 198-215: το δίμετρο 198-199 αναφέρεται στην έναρξη της

μετάβασης (πρβλ. μ. 30-31) και επαναλαμβάνεται αμέσως (στα μ. 200-201), ενώ τα μ. 202-203 απομονώνουν το δεύτερο μέτρο του· έπειτα, ολόκληρο το παραπάνω εξάμετρο επαναλαμβάνεται στα μ. 204-209, ενώ στη συνέχεια το περιεχόμενο των μ. 118-121 επανέρχεται στα μ. 210-211 και 214-215, έχοντας όμως διευρυνθεί εν τω μεταξύ στα μ. 212-213 με μία ακόμη παράθεσή του σε μεγέθυνση αλλά και σε αντιστικτικό συνδυασμό με το υλικό του μ. 109. Συνολικά, τα μ. 174-215 συγκροτούν ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση, με την έμμονη παρουσία του εναρκτήριου μοτίβου να συνιστά εδώ μία προαναγγελία της επιστροφής του κύριου θεματικού υλικού.

Στην τρίτη μακροδομική ενότητα, το κύριο θέμα επανεκτίθεται αυτούσιο κατά το μεγαλύτερο μέρος του, χάνοντας μόνο την πτωτική του κατάληξη στην τονική, η οποία αντικαθίσταται από ένα μέτρο παύσης (βλ. μ. 216-244). Καθώς λοιπόν το κύριο θέμα ολοκληρώνεται εδώ στην δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, το μεταβατικό τμήμα κρίνεται εντελώς περιττό και παραλείπεται, ενώ η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται άμεσα στην ομώνυμη μείζονα χωρίς οιαδήποτε τροποποίηση (βλ. μ. 245-296). Η κατακλείδα, από την άλλη πλευρά, που επιστρέφει στα μ. 297-316, διευρύνεται: τα μ. 118-121 αντικαθίστανται από μία μεγεθυμένη εκδοχή του μ. 305 στα μ. 306-307, ενώ ακολουθούν επιπλέον τα εμβόλιμα μ. 308-311 και 312-316, τα οποία αφιερώνονται στην προέκταση της Σι-μείζονος κάνοντας χρήση τόσο του περιεχομένου των μ. 272-275 σε παρηλλαγμένη μορφή, όσο και του απομονωμένου επικεφαλής μοτίβου.

Το κύριο θέμα στο – γραμμένο στη σι-ελάσσονα – τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Strauss οργανώνεται ως μία ασύμμετρη περίοδος. Στην προτασιακής δομής ηγούμενη φράση (μ. 1-8), η δίμετρη βασική ιδέα (μ. 1-2) προηγείται ενός ισομήκους παραλλάγματός της (μ. 3-4), που επεμβαίνει ριζικά στα μελωδικά της χαρακτηριστικά. Η συνέχιση εισάγεται με τα αλυσιδωτά μ. 5 / 6, το δεύτερο εκ των οποίων στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα, και η φράση ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, στα μ. 7-8. Η ευρύτερη δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά (μ. 9-21a), ξεκινά επαναδιατυπώνοντας το σκέλος της παρουσίας αλλά και την συνέχιση της πρώτης στα μ. 9-14 (πρβλ. μ. 1-6) με ενισχυμένη ύφανση. Ύστερα, επεκτείνει την ημιτονιακή άνοδο του μ. 14 στα μ. 15-16 με στόχο την  $i_4^6$ , που εμφανίζεται στα μ. 17-18 και δίνει έπειτα τη θέση της στη δεσπόζουσα, η οποία καταλήγει στην τονική με μία τέλεια πτώση (μ. 19-21a). Το μεταβατικό τμήμα (μ. 21-37) ξεκινά σε επικάλυψη με μία νέα, τετράμετρη ιδέα, βασικό συστατικό της οποίας είναι το άρπισμα (μ. 21-24). Η εν λόγω ιδέα επαναλαμβάνεται κατόπιν, με διαδοχικές αρμονικές διαφοροποιήσεις, στα μ. 25-28 και – σε συνεπτυγμένη μορφή – στα μ. 29-30 / 31-32 και 33-35a. Κατευθυντήρια γραμμή του συνολικού αυτού χωρίου είναι η κάθοδος του μπάσσου από τον θεμέλιο φθόγγο της τονικής προς το σολ-δίεση, κίνηση που συνδυάζεται με την σταδιακή ανάδυση μίας αλλοιωμένης συγχορδίας διπλής δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος, με τον συγχορδιακό αυτό σχηματισμό να επαναλαμβάνεται εμφιατικά και στα μ. 35b-37.

Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, το πλάγιο θέμα τοποθετείται στη σχετική μείζονα, ακολουθώντας μάλιστα κι αυτό το οργανωτικό πρότυπο της περιόδου. Η ηγούμενη φράση του παρουσιάζεται σε δύο σκέλη στα μ. 38-41 / 42-45, βασιζόμενη πρωτίστως στη δεσπόζουσα, με την καταληκτική εμφάνιση της τελευταίας να ερμηνεύεται ως μισή πτώση στη Ρε-μείζονα. Όπως συνέβη και στην περίπτωση του κυρίου θέματος, η – πιο μακροσκελής – επόμενη φράση (μ. 46-58a) ξεκινά επαναλαμβάνοντας ένα σημαντικό μέρος της πρώτης (εν προκειμένω το πρώτο της ήμισυ, στα μ. 46-49) και παρεκκλίνει στη συνέχεια, όπου τα σχεδόν όμοια δίμετρα 50-51 / 52-53 τονικοποιούν έντονα τη δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 54-58a φέρνουν την ποθητή, καθοριστική τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα με τη βοήθεια ενός νέου εν πολλοίς μελωδικού μορφώματος.

Έπεται ένα εκτεταμένο καταληκτικό τμήμα, οι δεξιοτεχνικές απαιτήσεις του οποίου του προσδίδουν τον χαρακτήρα ενός δεξιοτεχνικού επεισοδίου (μ. 58-93). Έπειτα από τα παρεμφερή δίμετρα 58-60a / 60-62a, που επεκτείνουν την τονική και αξιοποιούν σε μεγάλο βαθμό το κύριο μοτιβικό υλικό, τα μ. 62-64a και 64-66a τα παραλλάσσουν, οδηγώντας στην υποδεσπόζουσα και την δεσπόζουσα. Ύστερα, το συνολικό αυτό οκτάμετρο επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 66-74a, έχοντας, σε αυτήν την περίπτωση, ως στόχο την κατάληξη στην τονική με τέλεια πτώση. Το εν λόγω σχέδιο ανατρέπεται, εντούτοις, δύο φορές στα μ. 74-76a, προτού η διευρυμένη επανάληψή τους στα μ. 76-79a οδηγήσει εν τέλει στην επιζητούμενη κατάληξη. Αναλογιζόμενοι τη μέχρι τούδε εξέλιξη, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως τα μ. 58-66a και 66-79a συνιστούν, για μία ακόμη φορά, τα δύο σκέλη μίας οιονεί ασύμμετρης περιόδου (ελλείψει ενδιάμεσης πτώσης). Έπειτα από την ανωτέρω τέλεια πτώση, η τονική προεκτείνεται στα μ. 79-81a / 81-83a, που θυμίζουν τα μ. 58-60a, και κατόπιν, ρευστοποιώντας το διαθέσιμο υλικό, στα μ. 83-85, 86-87, 88-89 και 90-91, με την φαινομενική παύση κάθε ρυθμικής δραστηριότητας στο δίμετρο 92-93 να αποτελεί, στην πραγματικότητα, την αφητηρία της δεύτερης ενότητας σε επικάλυψη με το τέλος της πρώτης.

Στο εισαγωγικό τμήμα των μ. 92-113, ο συνθέτης προετοιμάζει τον πυρήνα της επεξεργασίας χρησιμοποιώντας αποκλειστικά το υλικό της μετάβασης: η βασική τετράμετρη ιδέα παραλλάσσεται επουσιωδώς, διευρυνόμενη στα μ. 92-97 / 98-103, κι έπειτα λαμβάνει την συνεπτυγμένη μορφή που παρατηρήσαμε στα μ. 29-30 κ.εξ., με τις δύο δομικές μονάδες που ακολουθούν το τελευταίο πρότυπο (στα μ. 104-105 / 106-107) να διαδέχεται εν προκειμένω ένα εκτενέστερο πέρασμα (στα μ. 108-113· πρβλ. μ. 33-35a). Ενώ στην προκειμένη περίπτωση η αφητηρία της προετοιμασίας του πυρήνα τοποθετείται στη Ρε-μείζονα, η κατάβαση της χαμηλότερης φωνής, που φτάνει (και σε αυτήν την περίπτωση) μέχρι το σολ-δίεση, χρησιμεύει για την θεμελίωση της επιτονικής της φα-δίεση-ελάσσονος. Η φευγαλέα αναφορά των μ. 110-111 στην κεφαλή του πλαγίου θέματος αποκαλύπτει παράλληλα το εναρκτήριο σημείο εστίασης του ακόλουθου πυρήνα της επεξεργασίας: στο πλαίσιο μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της ανωτέρω αναφερόμενης τονικότητας, τα μ. 114-117 ανακαλούν το πρώτο τετράμετρο του πλαγίου θέματος, ενώ τα μ. 118-124 το υποβάλλουν σε αποσπασματοποίηση, αποτελούμενα από τρεις δίμετρα (μ. 118-119 / 120-121 / 122-123) και μία μονόμετρη δομική μονάδα (μ. 124). Προσέτι, μία περαιτέρω επέμβαση αφορά την αναπαραγωγή της βασικής μελωδικής γραμμής εν είδει κανόνος στην υποκείμενη οκτάβα και σε απόσταση ενός μέτρου σε όλο το μήκος του εξεταζόμενου χωρίου. Στη συνέχεια, το υλικό ρευστοποιείται στα μ. 125-126, καίτοι με τρόπο που παραπέμπει στην κεφαλή του κυρίου θέματος, το οποίο επανεμφανίζεται κατόπιν με αυτήν ακριβώς την αφορμή. Πρόκειται, δίχως άλλο, για έναν αριστοτεχνικό μοτιβικό συσχετισμό εκ μέρους του Strauss! Εντός της φα-δίεση-ελάσσονος, το σκέλος της παρουσίασης της εναρκτήριας πρότασης (πρβλ. μ. 1-4) παρατίθεται στα μ. 127-130, ενώ τα μ. 131-132 παραλλάσσουν τα μ. 5-6 και τα μ. 133-134, που δίνουν την εντύπωση ενός παραλλάγματος των μ. 125-126, παρουσιάζουν μετατροπική κινητικότητα, οδηγώντας στη μι-ελάσσονα. Σε αυτή, τα μ. 135-142 επαναλαμβάνουν αλυσιδωτά ολόκληρο το προηγούμενο χωρίο (των μ. 127-134), ενώ στη συνέχεια, αντί μίας δεύτερης αλυσιδωτής επανάληψης, ακολουθεί μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, με τα αλυσιδωτά μ. 143-144 / 145-146 να απομονώνουν το εναρκτήριο δίμετρο και τα παρόμοιας οργάνωσης μ. 147-148 να διατηρούν έπειτα μόνο το πρώτο μέτρο. Τελικά, τα μ. 149-150, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση κατά το πρότυπο των μ. 125-126, οδηγούν στην δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, όπου τα μοτιβικά συστατικά του κυρίου θέματος αξιοποιούνται για τη δημιουργία ενός νέου, εξάμετρου προτύπου (μ. 151-156), το οποίο συνίσταται σε δύο παρόμοια δίμετρα με περαιτέρω

αποσπασματοποίηση και αλυσιδοποιείται κατόπιν στη λα-ελάσσονα (στα μ. 157-162). Απεναντίας, μία δεύτερη αλυσιδωτή επανάληψη δεν ολοκληρώνεται (όπως εξάλλου συνέβη και προηγουμένως), καθώς τα μ. 163-166, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος (πρβλ. μ. 151-154), ακολουθούνται από τα παρεμφερή με αυτά μ. 167-170, όπου επεκτείνεται πλέον η μι-ελάσσων ως υποδεσπόζουσα της κύριας τονικότητας. Έπειτα, στο πλαίσιο μιας προϊούσας αποσπασματοποίησης του προηγούμενου τετραμέτρου στα μ. 171-174, επεκτείνεται μία συγχορδία διπλής δεσπόζουσας, η οποία οδηγεί φυσιολογικά σε μια μακρά επέκταση της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος εντός του διακριτού συνδυαστικού περάσματος των μ. 175-194, το οποίο βασίζεται στο υλικό της μετάβασης, σχηματίζοντας έτσι, μαζί με το παρόμοιο εισαγωγικό τμήμα της δεύτερης ενότητας, μία συμμετρική πλαisiώση του πυρήνα της επεξεργασίας. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα τετράμετρα 175-178 / 179-182 δεν παρεκκλίνουν από το πρότυπο των μ. 21-24, ενώ έπονται αποκλειστικά δίμετρες δομικές μονάδες, στα μ. 183-184 / 185-186 και 187-188 / 189-190· η ίδια η συγχορδία της δεσπόζουσας δεν εμφανίζεται πάντως ευθύς εξαρχής, παρά μόνο στα μ. 191-194, όπου το προηγούμενο υλικό ρευστοποιείται πλήρως.

Στην επανέκθεση, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος επιστρέφει χωρίς αλλαγές στα μ. 195-202, κάτι που δεν ισχύει όμως και για τη δεύτερη, η οποία παραλείπεται. Ωστόσο, το υλικό της υιοθετείται εν συνεχεία από το μεταβατικό τμήμα, το οποίο αναδομείται εκ βάθρων. Αρχικά, το εναρκτήριο τετράμετρο του κυρίου θέματος μεταφέρεται στον μείζονα τρόπο και παραλλάσσεται (μ. 203-206), τα μ. 207-208 (πρβλ. μ. 5-6) τονικοποιούν την επιτονική και τα μ. 209-210 καταλήγουν απροσδόκητα στη δεσπόζουσα της σχετικής. Σε αυτήν την περιοχή, τα μ. 211-212 ανακαλούν έπειτα εκ νέου τη βασική ιδέα, η οποία αλυσιδοποιείται κατόπιν στην υποδεσπόζουσα στα μ. 213-214. Εν συνεχεία, τα παρεμφερή μ. 215-216 / 217-218, τα οποία βασίζονται στο πρότυπο των μ. 207-208, επαναπροσεγγίζουν την τονική της Σι-μείζονος, ενώ τα ακόλουθα μ. 219-220 διατηρούν τη μοναδική, ίσως, αρμονική νύξη στην μετάβαση της έκθεσης, καθώς καταλήγουν ομοίως σε μία αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας (αυξημένης έκτης, στην προκειμένη περίπτωση). Το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται, απεναντίας, στην ομώνυμη μείζονα μόνο με επουσιώδεις τροποποιήσεις στην ύφανσή του στα μ. 221-241a, ενώ το καταληκτικό τμήμα περιορίζεται ως προς την έκτασή του, αφού η πρώτη φράση των μ. 58-66a παραλείπεται και τα μ. 241-250 επαναφέρουν απευθείας το μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης χωρίς σημαντικές αλλαγές, αν και η τελευταία δομική της μονάδα διευρύνεται σημαντικά στα μ. 251-257a (πρβλ. μ. 76-79a), με την καταληκτική της πτώση να συνιστά επιπλέον την έναρξη της coda, δεδομένης της απαλοιφής και των μ. 79 κ.εξ. της έκθεσης. Εντός της coda, οι δεξιοτεχνικές φιγούρες των μ. 257-260 / 261-264 και 265-268 / 269-272 επικυρώνουν συμπληρωματικά τη Σι-μείζονα, η οποία εν κατακλείδι προεκτείνεται στα μ. 273-281.

Στην “*Grande sonate*” για πιάνο του Raff, το κύριο θέμα του πρώτου μέρους οργανώνεται ως τριμερής δομή στα μ. 1-35a· το πρώτο τμήμα είναι μία συμμετρική μετατροπική περίοδος, με την ηγούμενη φράση (μ. 1-8) να καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, μι-ύφεση-ελάσσονα, και την επόμενη (μ. 9-16) να οδηγείται σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Η μείζων δεσπόζουσα προεκτείνεται στο σύντομο δεύτερο τμήμα (μ. 17-20), ενώ στο διευρυμένο τρίτο τμήμα (μ. 21-35), και μετά από τα μ. 21-23 που αντιστοιχούν στα μ. 1-3, μίας διαδικασίας αποσπασματοποίησης με ανάπτυξη του αρχικού υλικού στα μ. 24-26 έπεται η εισαγωγή δύο νέων μοτιβικών στοιχείων στα μ. 27-28 (μοτίβο χ) και 29-30 (μοτίβο ψ). Στο μ. 31, αντί της προδιαγεγραμμένης τέλει πτώσης στην τονικότητα της δεσπόζουσας, έρχεται μία απατηλή πτώση, ενώ η επανεκκίνηση της πορείας των μ. 27-31 από διαφορετική αφετηρία



στα μ. 31-35a οδηγεί σε μία μερικώς τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα που αποδυναμώνεται λόγω της έναρξης του μεταβατικού τμήματος με έκθλιψη. Η μετάβαση (μ. 35-55) χρησιμοποιεί τα προαναφερόμενα νέα μοτίβα, με τη σειρά που εμφανίστηκαν, πρώτα στα μ. 35-38 (μοτίβο χ) κι έπειτα στα αλυσιδωτά μ. 39-42 (μοτίβο ψ). Στο πέρασμα των μ. 43-51a, επιπλέον, το πρώτο από αυτά τα μοτίβα αξιοποιείται για την σταδιακή στροφή προς την δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος, η οποία επικρατεί στα μ. 50-51, διατηρούμενη έπειτα ως ισοκράτης στο χρωματικό “παιχνίδι” των μ. 51-54a. Τελικά, το παράγωγο μ. 54 επαναλαμβάνεται με προέκταση στα μ. 55-56.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά στο μ. 57, στην τονική περιοχή της σχετικής μείζονος. Η εξέλιξη της μελωδίας του πλαγίου θέματος, που παραπέμπει άμεσα στα στοιχεία του κυρίου θέματος, συνεχίζεται με μία αρμονική αλυσίδα (μ. 61-64) και με τα παράγωγα, ομοειδή μ. 65-66 / 67-68, ενώ έπειτα τα μ. 69-70 φέρνουν μία ατελή πτώση στη δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος, προτού αλυσιδοποιηθούν στα μ. 71-72 / 73-74. Τούτα στρέφονται προς την μακρινή Φα-μείζονα, από την οποία ξεκινά και το επόμενο απόσπασμα, αντιπαραθέτοντας αρχικά σε αυτήν τη δεσπόζουσά της (μ. 75-78) και ακολούθως προσεγγίζοντας ξανά την δευτερεύουσα τονική περιοχή στα παρεμφερή μ. 81-82, 83-84 και 85-86, μέρος του υλικού των οποίων ρευστοποιούν εν συνεχεία τα μ. 87-94. Σε αυτά, η προέκταση της δεσπόζουσας της Σολ-ύφεση-μείζονος προετοιμάζει την επαναφορά του επικεφαλής θεματικού υλικού της υπό εξέταση περιοχής, η οποία λαμβάνει χώρα στα μ. 95 κ.εξ. (πρβλ. μ. 57). Εν συνεχεία, η σταδιακή ρευστοποίηση του υλικού αυτού οδηγεί στα συγχորδιακής υφής μ. 103-107a που προβαίνουν σε περαιτέρω ανάπτυξη του εναρκτήριου πλαγίου θεματικού υλικού με ισοκράτη επί του φθόγγου της δεσπόζουσας (ρε-ύφεση) και κατάληξη στην Σολ-ύφεση-μείζονα με μία τέλεια πτώση που οριοθετεί το πέρασ της πρώτης ενότητας.

Ακολούθως, η τετράμετρη κατακλείδα που προεκτείνει την τονική της δευτερεύουσας τονικότητας στα μ. 107-110 συνδέεται άμεσα με την επεξεργασία, αφού τα μ. 111-117, που φέρνουν σε αντιπαράθεση τα μοτίβα του μεσαίου (βλ. μ. 112) και του πρώτου τμήματος (βλ. μ. 116) του κυρίου θέματος, αλυσιδοποιούνται στα μ. 118-124, οδηγώντας στην έναρξη μιας ανάπτυξης περισσότερο αντιστικτικής υφής, που βασίζεται εξίσου στο δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής (μ. 125-128). Το τετράμετρο αυτό αλυσιδοποιείται στα μ. 129-132 ενώ, μετά το μ. 133, επιστρέφει από μελωδικής πλευράς ολόκληρο το εναρκτήριο τετράμετρο της κύριας περιοχής, σε αντιστικτική υφή και σε συνδυασμό με τη μελωδία του δεύτερου τμήματος στη χαμηλότερη φωνή (βλ. μ. 134-137), σχέση που αντιστρέφεται στα μ. 138-141. Το επικεφαλής υλικό επανέρχεται στα αλυσιδωτά μ. 142-143 / 144-145 και ρευστοποιείται στα μ. 146-148, με τη διαδικασία αυτή να ακολουθείται από τα παρόμοια δίμετρα 149-150, 151-152 και 153-154, αλλά και από τα εν είδει *stretto*, με χρήση της κεφαλής του κυρίου θέματος, μ. 155-159. Τέλος, η περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού στα μ. 160-165 επί τη βάσει της συγχορδίας της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας σηματοδοτεί το τέλος της δεύτερης και την επικείμενη έναρξη της τρίτης ενότητας του μέρους.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα (μ. 166-204a) επανέρχεται με υφολογικές τροποποιήσεις, ως επί το πλείστον, με την πληθωρική επένδυση της υφής σε αυτό το σημείο να έρχεται ως επιστέγασμα της επεξεργασίας ως προς αυτή τη συνιστώσα, και να τίθεται σε άμεση αντίθεση με την ισχνή και δη μη εναρμονισμένη αρχική εμφάνιση του κυρίου θέματος στην πρώτη ενότητα. Την μόνη αξιοσημείωτη δομική αλλαγή συνιστά η άμεση, παρηλλαγμένη επανάληψη του δεύτερου τμήματος στα μ. 186-189. Η μετάβαση, απεναντίας, αναδομείται ριζικά: έπειτα από μία απατηλή πτωτική διαδικασία, στα μ. 205-211 παρουσιάζεται μια αλυσίδα αντιστικτικής υφής με το υλικό των μ. 202-203 (πρόκειται για το μοτίβο ψ) του κυρίου θέματος, με τον τρίτο “κρίκο” να μένει ημιτελής, αφού στα μ.

212-215 ακολουθούν δυο αλυσιδωτά δίμετρα στα οποία αναγνωρίζουμε τα μ. 35-38, ήτοι το εναρκτήριο απόσπασμα της εκθεσιακής μετάβασης. Με χρήση του ίδιου υλικού, τα μ. 216-219 στρέφονται προς την ρε-ελάσσονα, από την οποία ξεκινά και το απόσπασμα των μ. 220-227a, όπου παρατηρείται σαφής αντιστοιχία με τα μ. 43-51a. Εντός αυτών των μέτρων, πραγματοποιείται σταδιακή προσέγγιση της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος, που προεκτείνεται στα μ. 227-232 κατ' αντιστοιχία με τα μ. 51-56. Συνεπώς, η μετάβαση, ξεκινώντας από διαφορετική αφετηρία σε σχέση με την πρώτη ενότητα, ακολουθεί μια πορεία σταδιακής σύγκλισης με το εκθεσιακό της πρότυπο, την οποία επιτυγχάνει στα τελευταία μέτρα του υπό εξέταση αποσπάσματος. Η πλάγια περιοχή, αντιθέτως, που επανεκτίθεται στην ομώνυμη μείζονα, ταυτίζεται απολύτως με την πρώτη της εμφάνιση, με τα μ. 233-282 να αντιστοιχούν στα μ. 57-106, και με τη μόνη διαφοροποίηση να λαμβάνει χώρα μόλις στο τελευταίο μέτρο (πρβλ. μ. 107), λόγω της αποφυγής της πτωτικής κατάληξης στην Μι-ύφεση-μείζονα.

Σε αυτό το σημείο εντοπίζεται και η έναρξη της coda, η οποία ξεκινά με δύο αλυσιδωτά τρίμετρα (μ. 283-285 / 286-288) που παραπέμπουν στην έναρξη της επεξεργασίας (πρβλ. μ. 111 κ.εξ.), και την εξίσου αλυσιδωτή αποσπασματοποίησή τους (στα αλυσιδωτά μ. 289-290). Στα μ. 291-298 επανέρχονται παρηλλαγμένα τα μ. 1-8 του μέρους, ενώ ακολουθούν η αλυσίδα των μ. 299-302, το πέρασμα των μ. 303-307, όπου κυριαρχεί η βηματική κίνηση της κατώτερης φωνής, και μια δεξιτεχνική διαδοχή συγχορδιών (μ. 308-317a) που κινείται πάνω σε ισοκράτη επί της δεσπόζουσας και φέρνει μία εμφατική κατάληξη στην –ελάσσονα – τονική. Θα έλεγε κανείς πως, κατ' αυτόν τον τρόπο, η coda αναπληρώνει την πτωτική λειτουργία που απέτυχε να επιτελέσει η πλάγια περιοχή στην επανέκθεση, αποκαθιστώντας παράλληλα και τον ελάσσονα τρόπο. Από εκεί και πέρα, και προκειμένου να προεκτείνει την τονική, ο συνθέτης επιστρατεύει τόσο μία ανακατασκευασμένη εκδοχή του κύριου θεματικού υλικού (μ. 317-328) όσο και μια παρόμοια αναφορά στην πλάγια ιδέα (μ. 329-334), για τις ανάγκες της οποίας εκτρέπεται προσωρινά στον μείζονα τρόπο, πριν από την τελική επικράτηση του ελάσσονος στα μ. 335-340.

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Hartmann ξεκινά με μία μακροσκελή αργή εισαγωγή, που εκτείνεται στα μ. 1-43. Ένας μοναχικός φθόγγος στο μ. 1 παρουσιάζει την θεμέλιο της τονικότητας αναφοράς της λα-ελάσσονος, ενώ η ιδέα των μ. 2-3 διευρύνεται στα μ. 4-6 και αλυσιδοποιείται στα μ. 7-9, οδηγώντας στη σολ-ελάσσονα. Οι αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 10-11 / 12-13 στρέφονται εν τέλει προς τη φα-δίεση-ελάσσονα, όπου παρουσιάζεται μία νέα ιδέα στα μ. 14-16 και, σε παραλλαγή, στα 17-18, προτού ρευστοποιηθεί κατόπιν στα μ. 19-21, τα οποία φέρνουν και επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Αντί της τονικής όμως, τα μ. 22-24 επεκτείνουν την VI, η οποία επανερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος στο μ. 25, ενώ τα μ. 26-27 επιδιώκουν εκ νέου την κατάληξη στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, κάτι που επιτυγχάνεται μόνο έπειτα από την επανάληψή τους στα μ. 28-30a. Η Μι-μείζων επεκτείνεται ύστερα στα μ. 30-34a με τη συνδρομή και της δικής της δεσπόζουσας, στην οποία μάλιστα δίνεται περισσότερος χώρος κατά τη διευρυμένη επανάληψη της εν λόγω δομικής μονάδας στα μ. 34-40a, πριν από τις ακροτελεύτιες συμπληρωματικές καταλήξεις στη δεσπόζουσα στα μ. 40-43.

Περνώντας στην έκθεση και στο κύριο θέμα (μ. 44-70a), διαπιστώνουμε πως η εναρκτήρια θεματική ιδέα των μ. 44-47 ομοιάζει στο μοτίβο των μ. 30-32a. Ενώ η ίδια καταλήγει σε μισή πτώση, το ακόλουθο παράλλαγμα της (μ. 48-51) αποτυγχάνει να κάνει το ίδιο, αν και η επανάληψη του δεύτερου ημίσεως του στα μ. 52-53a οδηγεί, τουλάχιστον, στην τονική σε δεύτερη αναστροφή. Το νέο δίμετρο πρότυπο των μ. 53-54

επαναλαμβάνεται και αποσπασματοποιείται αλυσιδωτά στα μ. 55-56 και 57, ενώ το πέρασμα των μ. 58-63α καταλήγει εκ νέου στην  $I_4^6$ , η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 63-70α, όπου η έλευση της δεσπόζουσας φέρνει εν τέλει την επικύρωση της λα-ελάσσονος με μία τέλεια πτώση. Συνολικά, λαμβάνοντας υπ' όψιν την πτωτική κατάληξη των μ. 44-47 και 48-70α, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως το κύριο θέμα έλαβε τη μορφή μίας εξαιρετικά ασύμμετρης περιόδου, με ιδιαίτερα εκτεταμένη δεύτερη φράση. Στο ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (μ. 70-93), έπειτα από την προετοιμασία που παρέχει η συνοδεία του αριστερού χεριού στα μ. 70-71, μία νέα θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 72-75, διατηρώντας τη λα-ελάσσονα ως τονικό κέντρο, καίτοι η αλυσιδωτή και παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 76-79 στρέφεται από την μι-ελάσσονα προς τη Σολ-μείζονα. Έπεται όμως και νέο παράλλαγμα, στα μ. 80-83α, που προσεγγίζουν πλέον τη ντο-ελάσσονα, η οποία παραμένει έκτοτε στο προσκήνιο στα μ. 83-88α, πριν από το πέρασμα των μ. 88-93 που προεκτείνει τη δεσπόζουσα της, δίνοντας κάποια έμφαση και στην  $vii^7/V$ .

Στην πλάγια περιοχή, η οποία τοποθετείται στη Ντο-μείζονα, ήτοι στη σχετική της αρχικής τονικότητας, το βασικό θεματικό υλικό παρουσιάζεται στο οκτάμετρο 94-101, που αποτελείται από δύο ισομήκη σκέλη και καταλήγει με μισή πτώση στη λα-ελάσσονα. Το επικεφαλής μοτίβο ενσωματώνεται έπειτα σε ένα νέο δίμετρο, στα αλυσιδωτής λογικής μ. 102-103 / 104-105 αλλά και στην παρόμοια δομική μονάδα των μ. 106-107, όπου παρουσιάζεται έντονη μετατροπική κινητικότητα. Παρόμοια χαρακτηριστικά έχουν και τα αλυσιδωτά μ. 108-109 / 110-111 και 112-113 / 114-115. Τα μ. 116-118α καταλήγουν στην  $I_4^6$ , γεγονός που φανερώνει μία άμεση πτωτική στόχευση, αν και το πέρασμα των μ. 118-124α αποτυγχάνει την ύστατη στιγμή να φέρει την τονική. Αντ' αυτού, ακολουθούν τα αλυσιδωτά τετράμετρα 124-128α / 128-132α, που επιτυγχάνουν τον πολυπόθητο στόχο με ατελή και, κατόπιν, τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα, η οποία κατόπιν επικυρώνεται συμπληρωματικά και με τις χειρονομίες των μ. 132-135.

Εντός του εισαγωγικού τμήματος της επεξεργασίας (μ. 136-147) προσδίδεται ιδιαίτερη σημασία στο πλάγιο θεματικό υλικό: τα αλυσιδωτά μ. 136-137 / 138-139 βασίζονται στην κεφαλή του (πρβλ. μ. 94-95), ενώ η αλυσιδωτή επανάληψη μόνο του δεύτερου μέτρου τους στο μ. 140 φέρνει τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται ύστερα στις παρεμφερείς δομικές μονάδες των μ. 141-142 / 143-144 και 145-147. Οι τελευταίες βασίζονται στην παρηλλαγμένη εκδοχή της κεφαλής του πλάγιου θέματος που συναντήσαμε στα μ. 98-101. Στην συνέχεια, ο συνθέτης, εντός πλέον του πυρήνα της επεξεργασίας, δίνει έμφαση στο κύριο θεματικό υλικό. Τα μ. 148-150α ανακαλούν το στοιχείο των μ. 45-46 στην προαναφερόμενη τονικότητα, ενώ τα παρόμοια μ. 150-156α και η ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 156-158α παρέχουν μία εναλλακτική, μετατροπικού χαρακτήρα συνέχιση μέχρι τα μ. 158-161α, τα οποία καταλήγουν με μία τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα. Ακολούθως, τα μ. 161-163α συνδυάζουν το πρότυπο των μ. 102-103 της πλάγιας περιοχής με το εναρκτήριο μοτίβο του κυρίου θέματος και τα μ. 163-167α ανακαλούν παρηλλαγμένη την επικεφαλής ιδέα της μετάβασης (πρβλ. μ. 72-75). Επί τη ευκαιρία της κατάληξης της τελευταίας δομικής μονάδας στη λα-ελάσσονα, τα μ. 161-165α επαναλαμβάνονται αλυσιδωτά – καίτοι με κάμποσες διαφοροποιήσεις – σε αυτήν (μ. 167-171α), ενώ, αντί των μ. 165-167α, τα μ. 171-173α αλυσιδωτοποιούν το τελευταίο δίμετρο. Έπεται η διεξοδική, ελεύθερη και αντιστικτικής υφής ανάπτυξη του πλάγιου (πρωτίστως) υλικού στο ευρύτερο χωρίο των μ. 173-191, όπου εντούτοις εντοπίζονται και νύξεις στο κύριο θεματικό υλικό. Εν τέλει, οδηγούμαστε στη Σολ-μείζονα, όπου λαμβάνει χώρα μία σχετικά πιστή παράθεση του εναρκτήριου τετραμέτρου της πλάγιας περιοχής (στα μ. 192-195), ενώ αντιθέτως το δεύτερο τετράμετρο της ίδιας μετατρέπεται σε ένα αλυσιδωτό ζεύγος διμέτρων (στα μ. 196-197 / 198-199), με το τελευταίο μέτρο να απομονώνεται και να

επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά (στο μ. 200), οδηγώντας σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα (στο μ. 201a). Κατόπιν τούτου, το χωρίο των μ. 201-211 αφιερώνεται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, γεγονός που του επιτρέπει να ερμηνευθεί αυτόνομα ως συνδεδετικό πέρασμα: σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 201-204 ανακαλούν τα μ. 108 κ.εξ., με τα μ. 205-207 να προβαίνουν έπειτα σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού και τα μ. 208-211 να χαρακτηρίζονται από ένα συγκοπικό μοτίβο, επεκτείνοντας τη συγχορδία της δεσπόζουσας.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα αναδομείται και στερείται, επιπλέον, την πτωτική του κατάληξη, συνδεδεμένο στενότερα με τη μετάβαση, η οποία επίσης υφίσταται ριζικές τροποποιήσεις. Αρχικά, τα μ. 212-217 επαναφέρουν τα μ. 44-49 (ήτοι την πρώτη φράση και το εναρκτήριο δίμετρο της δεύτερης), ενώ τα μ. 50-51 παραλείπονται, επιτρέποντας έτσι στα μ. 218-219a να παραθέσουν απευθείας τα μ. 52-53a. Τα μ. 53-59 επιστρέφουν εξίσου, στα μ. 219-225, καίτοι το τελευταίο δίμετρο παραλλάσσεται, οδηγώντας στην εισαγωγή μίας εν πολλοίς νέας ιδέας στη Σι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 226-227. Τελικά, ένα ανάπτυγμα του επικεφαλής μοτίβου στα μ. 228-231 οδηγεί στην επαναφορά του μεταβατικού υλικού, με τα μ. 232-235 να μεταφέρουν, αρχικά, τα μ. 72-75 στην υποδεσπόζουσα. Έπειτα, τα μ. 236-240 παραλλάσσουν και επιμηκύνουν τα μ. 80-83a, με το καταληκτικό τους δίμετρο να αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 241-242, ενώ τα μ. 243-250 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 88-93, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Παρ' όλο που το εναρκτήριο τετράμετρο της πλάγιας περιοχής επιστρέφει κατόπιν εξ ολοκλήρου, στη Λα-μείζονα, εντύπωση προκαλεί η μεγέθυνση στην οποία αυτό υποβάλλεται, μετατρέπόμενο έτσι σε οκτάμετρο (μ. 251-258). Στη συνέχεια, ενώ και το δεύτερο τετράμετρο φαίνεται εκ πρώτης όψης να επανέρχεται με παρόμοιο τρόπο, οδηγείται γρήγορα σε ρευστοποίηση του υλικού του (μ. 259-265a), ενώ τα μ. 265-269a χρησιμοποιούν ένα πρωτοεμφανιζόμενο στοιχείο για να καταλήξουν στην τονική σε δεύτερη αναστροφή, απ' όπου εκκινεί (όχι κατά τον πλέον συνήθη τρόπο) η coda του μέρους (μ. 269-309).

Εντός αυτής, τα παρόμοια μ. 269-270 / 271-272 προέρχονται από τα μ. 74-75 της μετάβασης, ενώ τα μ. 273-276 ανακαλούν σε παραλλαγή ολόκληρο το επικεφαλές τετράμετρό της, βασιζόμενα σε μία ανοδική κίνηση. Η τελευταία αντιστρέφεται στα μ. 277-280, που αποτελούν ένα παράλλαγμα της προαναφερόμενης ιδέας, ενώ με ανάλογη αφετηρία τα μ. 281-283a οδηγούν σε ένα δεξιτεχνικό πέρασμα που επεκτείνει τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος στα μ. 283-290, αν και τα μ. 291-293 οδηγούν μέσω της υποδεσπόζουσας σε μία προσωρινή στάση στην VI. Παρ' όλα αυτά, η πτωτική επικύρωση της λα-ελάσσονος λαμβάνει χώρα στο ακόλουθο πέρασμα των μ. 294-309, όπου το βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος γίνεται η αφορμή μιας αναπτυξιακής διαδικασίας έντονα αντιστικτικής και μιμητικής υφής.

Το αργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Hartmann είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα. Το κύριο θέμα του, καίτοι δεν διαχωρίζεται απόλυτα από τη μετάβαση, με την οποία μοιράζεται άλλωστε το ίδιο μοτιβικό υλικό, μπορούμε να πούμε πως συνίσταται σε μία συμμετρική, οιονεί περιοδική δομή: το πρώτο σκέλος της, στα μ. 1-6, αποτελείται από δύο τρίμετρες ιδέες, η πρώτη εκ των οποίων παρουσιάζει την τονικότητα αναφοράς και η δεύτερη τονικοποιεί – δίχως κάποια πτωτική επικύρωση – την ii, σολ-ελάσσονα. Στο δεύτερο σκέλος (μ. 7-13a), η πρώτη ιδέα (μ. 7-9) τροποποιείται ούτως ώστε να ξεκινήσει από τη σολ-ελάσσονα και να καταλήξει στη δεσπόζουσα, ενώ η δεύτερη (μ. 10-13a) παραλλάσσεται εξίσου, καταλήγοντας στην τονική εν είδει ατελούς πτώσης. Χρησιμοποιώντας το βασικό μοτίβο της κεφαλής του θέματος, το μεταβατικό τμήμα (μ.

13b-27a) εισάγει, έπειτα, ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, το οποίο επικυρώνει τη Φα-μείζονα με μία (πραγματική) ατελή πτώση (μ. 13b-17a), αν και η ελαφρώς συντομευμένη, παρηλλαγμένη επανάληψή του (στα μ. 17b-20) αλλάζει πορεία, θέτοντας ως προορισμό τη Ντο-μείζονα και καταλήγοντας σε αυτή με μία μισή πτώση. Ακολούθως, τα μ. 21-27a λαμβάνουν ως πρότυπο τη δεύτερη ιδέα του κυρίου θέματος, αναπτύσσοντας και διευρύνοντάς την μέχρι την σαφέστατη επιβεβαίωση της εδραίωσης της Ντο-μείζονος μέσω μίας τέλεια πτώσης. Η βασική ιδέα του πλαγίου θέματος, το οποίο τοποθετείται προφανώς στην τονικότητα της δεσπόζουσας, παρουσιάζεται στα μ. 27-29a και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 29-31a. Καθώς η εν λόγω ιδέα συνίσταται επί της ουσίας σε έναν πτωτικό σχηματισμό, εσωκλείοντας δηλαδή την ολοκλήρωσή της, τα μ. 31 κ.εξ. θυμίζουν περισσότερο μία κατακλείδα: τα μ. 31-33a και 33-35a επικυρώνουν εκ νέου την νέα τονική (με μία πλάγια πτώση) εντούτοις, η επανάληψη της δεύτερης δομικής μονάδας (στα μ. 35-37a) καταλήγει στη Ντο-μείζονα μεθ' εβδόμης, οδηγώντας στο συνδυαστικό πέρασμα των μ. 37-41a, το οποίο δομείται από δύο ζεύγη μέτρων, ενώ η σολ-ελάσσων στην οποία αυτό οδηγεί ερμηνεύεται έπειτα ως iii της Μι-ύφεση-μείζονος, κατά την έναρξη της σύντομης επεξεργασίας.

Στην έναρξη αυτής της δεύτερης ενότητας, η επικεφαλής τρίμετρη ιδέα του κυρίου θέματος μετατρέπεται σε πεντάμετρη, μέσω της παρηλλαγμένης επανάληψης των δύο πρώτων μέτρων της (μ. 41-45). Η απομόνωση του μοτίβου της κεφαλής στα μ. 46-47a οδηγεί στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 47b-49a / 49b-51a, που θυμίζουν αμυδρά το εναρκτήριο μόρφωμα της μετάβασης, ενώ τα παρόμοιοι περιεχομένου μ. 51-52 επανερμηνεύουν την προηγούμενη συνήχηση σε διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, διευκολύνοντας έτσι την έναρξη της επανέκθεσης.

Στο πλαίσιο της επανέκθεσης, η όχι και τόσο σαφής οριοθέτηση μεταξύ του κυρίου θέματος και της μετάβασης γίνεται αφορμή για την ακόμη στενότερη σύνδεσή τους, ενώ παράλληλα αμφότερα τα θεματικά τους μορφώματα παραλλάσσονται εις βάθος. Από το κύριο θέμα διατηρείται επί της ουσίας μόνο το πρώτο εξάμετρο σκέλος. Πέραν των υφολογικών διαφοροποιήσεων, το αρχικό τρίμετρο διευρύνεται μέσω της αλυσιδωτής επανάληψης του τελευταίου μέτρου του (μ. 53-56) αλλά και της προσθήκης ενός διμέτρου με παρόμοιο υλικό που καταλήγει στη Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 57-58). Η δεύτερη ιδέα κινείται, από δομικής πλευράς, εγγύτερα στο πρότυπό της (μ. 59-62a), στρέφεται όμως εν προκειμένω προς τη ρε-ελάσσονα, όπου τοποθετείται, έπειτα, και ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου τετραμέτρου του μεταβατικού τμήματος (μ. 62-66a) με κατάληξη στη δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται στα μ. 66-69, αξιοποιώντας εν πολλοίς το υλικό του προηγούμενου τετραμέτρου, ενώ τα μ. 70-72a, από την άλλη πλευρά, επαναπροσεγγίζουν και επικυρώνουν με τέλεια πτώση την αρχική τονικότητα, κατ' αναλογία με την τελευταία δομική μονάδα της μετάβασης στην έκθεση. Στην πλάγια περιοχή, τα κεντρικής σημασίας δίμετρα επιστρέφουν στα μ. 72-74a / 74-76a στη Φα-μείζονα, καίτοι το δεύτερο εξ αυτών στρέφεται απροσδόκητα προς τη σχετική ελάσσονα. Το γεγονός αυτό υποκινεί την προσθήκη των μ. 76-78a, τα οποία φέρνουν μία σαφή τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, οριοθετώντας ξεκάθαρα στην προκειμένη περίπτωση – σε αντίθεση με ό,τι είδαμε στην έκθεση – το πέρασ της πλάγιας περιοχής.

Στην coda που ακολουθεί, τα μ. 78-80a, τα οποία βασίζονται στα μ. 47b κ.εξ. της δεύτερης ενότητας, συνδέονται με ένα νέο πτωτικό πέρασμα (μ. 80-82), το οποίο επιδιώκει και – κατά την επανάληψή του στα μ. 83-86a – επιτυγχάνει να επικυρώσει εκ νέου τη Φα-μείζονα. Τελικά, η τονική προεκτείνεται τόσο με τη χρήση του μοτίβου της κεφαλής του κυρίου θέματος, όσο και με ένα στοιχείο που παραπέμπει στο μ. 4, στα μ. 86-88a και 88-91, αντίστοιχα.

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 3* του Rheinberger, που είναι γραμμένο στη Μι-ύφεση-μείζονα, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-10 και διαθέτει προτασιακά δομικά χαρακτηριστικά: η βασική ιδέα των μ. 1-2 ακολουθείται από ένα παράλλαγμα στα μ. 3-4, ενώ η συνέχιση ρευστοποιεί το δεδομένο μοτιβικό υλικό, παραλλάσσοντάς το ταυτοχρόνως στα μ. 5-6 αλλά και παραμένοντας επί μακρόν στη συγχορδία της δεσπόζουσας στα μ. 7-10, με την φράση να τελειώνει σε αυτήν εν είδει μισής πτώσης. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά κατόπιν ακολουθώντας πιστά, από δομικής πλευράς, το κύριο θέμα και προσποιούμενο τοιουτοτρόπως την επόμενη φράση μίας ευρύτερης περιόδου: στα μ. 11-16 (πρβλ. μ. 1-6) μεταφερόμαστε από την αρχική τονικότητα στην Ρε-μείζονα, ενώ τα μ. 17-18 μετατοπίζονται ξαφνικά προς την Σι-ύφεση-μείζονα, στηριζόμενα αρμονικώς στην δεσπόζουσα της. Η τονική κάνει την εμφάνισή της στα μ. 19-20, τα οποία εισάγουν μία μελωδική ιδέα που βασίζεται στα μ. 5-6 του κυρίου θέματος. Στη συνέχεια, το συνολικό τετράμετρο 17-20 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 21-24, ενώ ακολουθούν δύο ακόμη νέα δίμετρα που χρησιμοποιούν το ίδιο ρυθμικό στοιχείο: στα μ. 25-27α παραμένουμε στην Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ στα μ. 27-29α η προδιαγεγραμμένη πορεία προσέγγισης της υποδεσπόζουσάς της οδηγεί απρόσμενα στην Σολ-μείζονα.

Σε αυτήν, δηλαδή στην III της αρχικής τονικότητας, τοποθετείται η πλάγια περιοχή, η οποία ξεκινά στο μ. 29b. Το θεμελιώδες μελωδικό υλικό της εκτίθεται στα παρόμοια μ. 29b-33a και 33b-37a, και βασίζεται, όπως και τα μέτρα που προηγήθηκαν στην μεταβατική περιοχή, στην ρυθμική ιδέα των μ. 5-6 του κυρίου θέματος, γεγονός που συμβάλλει στην επίτευξη ομοιογένειας ανάμεσα στα διαφορετικά τμήματα της έκθεσης. Οι προαναφερόμενες δομικές μονάδες δεν απομακρύνονται από την Σολ-μείζονα. Σε αντίθεση όμως με αυτές, δύο νέα παρόμοια τετράμετρα, που διαφοροποιούν ελαφρώς το μελωδικό τους υλικό, στρέφονται παροδικά προς την Σι-ύφεση-μείζονα μέσω της – ομώνυμης της δευτερεύουσας τονικότητας – σολ-ελάσσονος, προτού καταλήξουν οριστικά στην Σολ-μείζονα με ατελή πτώση (βλ. μ. 37b-41a και 41b-45a). Ακολουθεί μία προέκταση της τονικής με δευτερεύουσες καταλήξεις σε αυτήν, βασιζόμενη από μελωδικής πλευράς σε μία ηχώ της μελωδικής γραμμής των μ. 43b-45a στα μ. 45b-49a, με τα μ. 49b-51a και 51b-53a να προβαίνουν έπειτα σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης. Το συνδυαστικό πέρασμα των μ. 55-56, τέλος, μεταφέρει την απέρριπτη προέκταση της Σολ-μείζονος των μ. 53-54 στο περιβάλλον της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος.

Εντός πλέον της δεύτερης ενότητας, τα μ. 57-61a οδηγούνται, κατ' αρχάς, από μία βηματική κίνηση, η οποία εμπλουτίζεται με δεξιοτεχνικές φιγούρες, ενώ από αρμονική έποψη η κυριαρχία της ντο-ελάσσονος ουδέποτε ανατρέπεται, παρά την στροφή προς την σχετική της (Μι-ύφεση-μείζονα), η οποία προεκτείνεται στα μ. 61-62. Το τελευταίο δίμετρο, το οποίο προκύπτει από πύκνωση της κίνησης του προηγούμενου χωρίου, επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένο στα μ. 63-64 και 65-66, σε μεταφορά στην ναπολιτάνικη και σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα της ντο-ελάσσονος, πριν την επέκταση της δεσπόζουσάς της στα μ. 67-68. Τα μ. 69-75a, στην συνέχεια, παρουσιάζουν όμοια υφολογικά χαρακτηριστικά με τα μ. 57 κ.εξ., στην παρούσα περίπτωση ωστόσο οδηγούν σε μία κατάληξη στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Σε αυτήν επιστρέφει ακολούθως η βασική πλάγια ιδέα, στα μ. 75b-79a. Η επιχειρούμενη επανάληψή της όμως στα μ. 79b-83 αποκλίνει εξ αρχής αρμονικά, ξεκινώντας και πάλι από τη ντο-ελάσσονα, ενώ η σταδιακή ρευστοποίηση και εξαϋλωσή της οδηγεί στη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, η οποία προεκτείνεται στα μ. 84-87. Έπειτα από την εμφάνιση της τονικής της ομώνυμης της Ρε-μείζονος στο μ. 88a, ο συνθέτης επαναφέρει εκ νέου σε αυτήν την πλάγια ιδέα στα μ. 88b-92a. Η επιχειρούμενη επανάληψή της είναι όμως και πάλι μόνο μερική στα μ. 92b-94a, που δίνουν την αίσθηση μίας αποτυχημένης εκκίνησης πριν την πλήρη παράθεση της πλάγιας

ιδέας στα μ. 94b-98a, στην περιοχή της Ντο-μείζονος. Βάσει του ίδιου ρυθμικού μοτίβου της πλάγιας περιοχής προκύπτει έπειτα μία σειρά αλυσιδωτών δομικών μονάδων στα μ. 98b-100a / 100b-102a / 102b-104a, με καταληκτικό σταθμό τη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, την οποία προεκτείνουν εν συνεχεία τα μ. 104-108a, προτού καταλήξουν στον φθόγγο σολ-ύφεση. Τούτος ερμηνεύεται ως θεμέλιος της Σολ-ύφεση-μείζονος, στην οποία επιστρέφει εκ νέου η πλάγια θεματική ιδέα στα μ. 108b-112a, με συνεχή παρουσία ισοκράτη επί της τονικής. Το δεδομένο υλικό αναπτύσσεται κατόπιν μελωδικά στα προεκτασιακής λειτουργίας μ. 112b-118a, τα οποία καταλήγουν στη δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος. Εν συνεχεία, τα μ. 118b-122a παραθέτουν και πάλι την πλάγια ιδέα στην ίδια τονικότητα, όντας εν πολλοίς όμοια με τα μ. 108b-112a, ενώ τα μ. 122b-127a ρευστοποιούν το ίδιο υλικό και απομακρύνονται πια από την Σολ-ύφεση-μείζονα, πραγματοποιώντας στροφή προς την μι-ύφεση-ελάσσονα (πρόκειται για την σχετική της, αλλά παράλληλα και για την ομώνυμη της κύριας τονικότητας), στην οποία καταλήγουν με μισή πτώση. Αξίζει σε αυτό το σημείο να διευκρινιστεί πως τα μ. 108b-127a αποτελούν ένα ενιαίο χωρίο, λόγω της ομοιογενούς ύφανσης αλλά και της κοινής προέλευσης των θεματικών τους στοιχείων που τα χαρακτηρίζει. Συνεχίζοντας, η δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος προεκτείνεται στα παρεμφερή μ. 127b-129a και 129b-131a, στα μ. 131b-137 που προκύπτουν από την ρευστοποίηση του περιεχομένου των προηγούμενων διμέτρων, αλλά και στα μ. 138-141, όπου η επικείμενη εν τω μεταξύ κατάληξη με τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα μετριάζεται από την εκ νέου μετατροπή της συγχορδίας της τονικής της σε ενεργή δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος.

Ακολουθεί η επανέκθεση, όπου το κύριο θέμα επιστρέφει ανέπαφο στα μ. 142-151. Η μετάβαση, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζεται εντελώς διαφορετική στα μ. 152-164a. Αρχικά, και ενώ το κύριο θέμα ξεκινά να επαναλαμβάνεται στα μ. 152-153, όπως συνέβη και στην έκθεση, η βασική του ιδέα αλυσιδοποιείται στα μ. 154-155, αποσπασματοποιείται στα μ. 156-157 και ρευστοποιεί περαιτέρω το υλικό της στα μ. 158-160a, που προσεγγίζουν εκ νέου τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς και την προεκτείνουν στα μ. 160-164a. Ακολούθως, τα μ. 164-166a εισάγουν το νέο συνοδευτικό σχήμα για την πλάγια θεματική ιδέα, η οποία επανέρχεται από το μ. 166b στην Μι-ύφεση-μείζονα. Το εν λόγω δομικό τμήμα λαμβάνει εδώ εντελώς διαφορετική οργάνωση σε σχέση με την πρώτη ενότητα: έπειτα από την διπλή επιστροφή της θεμελιώδους πλάγιας ιδέας στα μ. 166b-170a και 170b-174a (πρβλ. μ. 29b-37a), μία τρίτη εμφάνισή της στα μ. 174b-176 διακόπτεται από τα παρεμφερή μ. 177-179a που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, όπως και τα μ. 179b-182 στην συνέχεια. Ακολουθεί μία εμβόλιμη επαναφορά του κυρίου θέματος, στο πλαίσιο μίας Coda-Rhetoric Interpolation: η βασική του ιδέα επιστρέφει, αποσπασματοποιείται και ρευστοποιείται στα μ. 183-186, ενώ τα μ. 187-189a φέρνουν ένα νέο καταληκτικό πέρασμα επί της τονικής. Έπειτα, λαμβάνει χώρα η επιστροφή των μέχρι τούδε αγνοημένων μ. 37b-45a της πλάγιας περιοχής της έκθεσης στα μ. 189b-197a, ενώ στη συνέχεια επιστρέφει και μεγάλο μέρος των καταληκτικών μέτρων της πλάγιας περιοχής στα μ. 197b-202, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 49b-54. Η λιτή συγχορδιακή ακολουθία των μ. 203-206 εισάγει έπειτα την “πραγματική” coda του μέρους. Η ακολουθία αυτή γίνεται ύστερα η αρμονική βάση τεσσάρων διμέτρων παραλλαγών, εν είδει μικρής πασσακάλιας, η οποία δρα κατόπιν επιβεβαιωτικά ως προς την τονική στα μ. 207-215a, μέχρι την οριστική πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα. Στη συνέχεια, εντούτοις, μας περιμένει μία έκπληξη, καθώς ο συνθέτης επαναφέρει, για δεύτερη φορά μετά τα μ. 197b-202, τα τελευταία μέτρα της πλάγιας περιοχής, εν προκειμένω στα μ. 215b-220, με περαιτέρω προέκταση της τονικής στα μ. 221-

223. Το γεγονός αυτό συνεπάγεται λοιπόν την εναλλακτική θεώρηση των μ. 203-215a όχι ως coda αλλά ως ενός δεύτερου εμβόλιμου τμήματος εν είδει coda στην πλάγια περιοχή!<sup>169</sup>

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για το αριστερό μόνο χέρι* του Reinecke, που είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-11a και διέπεται από προτασιακή οργάνωση: η βασική ιδέα (μ. 1-2) και το παράλλαγμα της (μ. 3-4) ακολουθούνται από τη συνέχιση, που παραλλάσσει τη βασική ιδέα στα μ. 5-6, προτού τη ρευστοποιήσει στα μ. 7-9 και καταλήξει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς στα μ. 10-11a. Η εν λόγω πτώση αποδυναμώνεται ελαφρώς λόγω της άμεσης εκκίνησης του μεταβατικού τμήματος με έκθλιψη. Τούτο επαναφέρει αρχικά το σκέλος της παρουσίασης (ήτοι τα μ. 1-4) του κυρίου θέματος, υποδύομενο ως εκ τούτου μία επανάληψη του κυρίου θέματος. Το προαναφερόμενο υλικό ρευστοποιείται στα μ. 15-16, όπου η κατιούσα γραμμή του μπάσσου οδηγεί μέχρι το λα (βλ. μ. 17a). Ένα ζεύγος παρόμοιων μέτρων (μ. 17-18) που αποσπασματοποιούνται στα μ. 19-20a επεκτείνει τη διπλή δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Στη συνέχεια, τα μ. 20-22a, που εισάγουν ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, ακολουθούν μία αλυσιδωτή πορεία προς την δεσπόζουσα, η οποία διακόπτεται από την επανάκαμψη της προαναφερόμενης διπλής δεσπόζουσας (βλ. μ. 22-23), πριν από την οριστική μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 24a. Η τελευταία προεκτείνεται τόσο στο δεξιότεχνικό πέρασμα των μ. 24-25 όσο και στο μετρικό “παιχνίδι” των μ. 26-27 (με την πρόσκαιρη μετάπτωση από το μέτρο των 6/8 σε αυτό των 3/4), που εισάγουν το πλάγιο θέμα. Τούτο ξεκινά με μία προτασιακή φράση (μ. 28-35a), η παρουσίαση του θεματικού υλικού της οποίας (μ. 28-31) δανείζεται το μοτίβο των μ. 20-22a της μετάβασης και στρέφεται προς την σολ-ελάσσονα, από την οποία ξεκινά ακολούθως η συνέχιση για να φέρει μία πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Ακολουθεί, σε επικάλυψη, ένα πρόσθετο τετράμετρο (μ. 35-39a), το οποίο επαναφέρει και κατόπιν ρευστοποιεί τη βασική ιδέα της προηγηθείσας φράσης (πρβλ. μ. 28-29), περνώντας από την ελάσσονα υποδεσπόζουσα προκειμένου να καταλήξει οριστικά στην Μι-ύφεση-μείζονα με μία τέλεια πτώση. Έπεται μία καταληκτική προέκταση της δευτερεύουσας τονικότητας με μία επαναλαμβανόμενη κατάληξη σε αυτήν στα μ. 39-41a και 41-43a, καθώς και στα επιπρόσθετα μ. 43-44.

Μεταβαίνοντας στη δεύτερη ενότητα, τα μ. 45-48a, που προσεγγίζουν τη Ντο-ύφεση-μείζονα, προκύπτουν από την διεύρυνση της βασικής ιδέας της πλάγιας περιοχής και συγκεκριμένα μέσω της επιμήκυνσης του πρώτου μέτρου της (πρβλ. μ. 28-30a). Το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για τα μ. 48-51a, που στρέφονται, αντίστοιχα, προς την σι-ύφεση-ελάσσονα. Τα μ. 51-52, που την προεκτείνουν, προέρχονται από την επιμήκυνση του πρώτου μέτρου της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 53-55 και 56-57 επαναφέρουν τα μ. 45-48a (με μία μικρή διαφοροποίηση) και 51-52 αντίστοιχα, περνώντας από την προαναφερόμενη τονικότητα στην σχετική της (Ρε-ύφεση-μείζονα). Το υλικό του εναρκτήριου μέτρου του μέρους αξιοποιείται κατόπιν περαιτέρω στα αλυσιδωτά μ. 58-61, τα οποία επαναπροσεγγίζουν την αρχική τονικότητα. Εν συνεχεία, τα μ. 62-64a και 64-66a, που ανακαλούν το πλάγιο θεματικό υλικό, προεκτείνουν την μισή πτώση σε αυτήν, παραπέμποντας παράλληλα από αρμονικής αλλά και δομικής έποψης στα καταληκτικά μέτρα της πλάγιας περιοχής. Την περαιτέρω προέκταση της συγχορδίας της Σολ-μείζονος

<sup>169</sup> Για να χρησιμοποιήσουμε το είδος της ορολογίας στο οποίο θα αρέσκονταν οι Herokoski και Darcy, θα μπορούσαμε να αναφερθούμε σε ένα “double CRI-effect”. Παρ’ όλα αυτά, ο Theill (ό.π., σ. 183) φαίνεται να συμμαρμίζει την πρώτη ερμηνεία μας, καθώς τοποθετεί την coda στα 20 τελευταία μέτρα του μέρους (ήτοι με αφετηρία, παραδόξως, το μ. 204).



αναλαμβάνουν, τέλος, τα μ. 66-70, που χρησιμοποιούν εκ νέου την βασική ιδέα του κυρίου θέματος για να εισαγάγουν την τρίτη ενότητα.

Στη συνέχεια, το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς αλλαγές στα μ. 71-81a, ενώ και η μετάβαση (μ. 81-96) διαφοροποιείται ελάχιστα: σε αντικατάσταση των μ. 22-23, το μ. 92 αποσπασματοποιεί το υλικό των μ. 90-91, επεκτείνοντας παράλληλα την χρωματική κάθοδο του μπάσσου μέχρι και τον φθόγγο σολ για την πραγματοποίηση της μισής πτώσης στην κύρια τονικότητα, που προεκτείνουν έπειτα τα – ομόλογα των μ. 24-27 – μ. 93-96. Όσον αφορά την πλάγια περιοχή, που επανεκτίθεται από την ομώνυμη μείζονα, η βασική φράση της επιστρέφει αυτούσια στα μ. 97-104a, ενώ η συμπληρωματική δεύτερη φράση της εξαλείφεται και στην θέση της εμφανίζεται απευθείας μόνον η καταληκτική της προέκταση, που ωστόσο τροποποιείται διευρυνόμενη και την υποκαθιστά πλήρως: σε αντίθεση με την έκθεση, εδώ το δίμετρο 39-41a / 41-43a επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 104-106a και 106-108a, οδηγώντας στη Ρε-ύφεση-μείζονα (δηλαδή στη ναπολιτάνικη II), προτού η περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού του φέρει στα μ. 108-110a την τέλεια πτώση στη ντο-ελάσσονα, που ισοδυναμεί, από λειτουργικής πλευράς, με εκείνη του μ. 39 στην έκθεση. Τέλος, η coda που ακολουθεί βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό του εναρκτήριου μέτρου του μέρους, το οποίο παρατίθεται επανειλημμένως με διαφοροποιούμενο αρμονικό περιεχόμενο στα μ. 110-116a, διαμορφώνοντας καταληκτικούς αρμονικούς σχηματισμούς στη ντο-ελάσσονα, προτού τα μ. 116-118a και 118b-120 φροντίσουν να ρευστοποιήσουν τα δύο μοτιβικά στοιχεία του κατά την τελική πτώση στην κύρια τονικότητα.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 68, του Albéniz, το κύριο θέμα (μ. 1-13) συνίσταται σε μία ενιαία φράση στην τονικότητα αναφοράς (Λα-ύφεση-μείζονα): στο πρώτο τετράμετρο, που επεκτείνει την τονική, παρουσιάζονται δύο διαφορετικά μοτιβικά στοιχεία (βλ. μ. 1-2 και 3-4), το δεύτερο εκ των οποίων αναπτύσσεται κατόπιν μελωδικά στα μ. 5-8, τα οποία επίσης δεν απομακρύνονται από τη Λα-ύφεση-μείζονα· αντίθετα, τα μ. 9-13 στρέφονται προς τη δεσπόζουσα, τονικοποιώντας την με την επιτονική και την δεσπόζουσά της, προτού καταλήξουν με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Η επαναφορά του στοιχείου της άρσης για το εναρκτήριο μέτρο στο μ. 12b δεν είναι διόλου τυχαία, καθώς από το μ. 13 ξεκινά σε επικάλυψη μία μερική επανάληψη του κυρίου θέματος· πρόκειται, φυσικά, για την έναρξη του μεταβατικού τμήματος (μ. 13-32), το οποίο ξεκινά επαναφέροντας τα μ. 1-8 στα μ. 13-20. Στα παρόμοια μ. 21-22 και 23-24, που ακολουθούν εισάγοντας ένα νέο μοτίβο, διατηρείται ένας απόηχος του μ. 9 (το οποίο αρχικά αναμέναμε ως συνέχεια της επανάληψης) στο πεδίο της αρμονίας, καθ' όσον η επιτονική της Μι-ύφεση-μείζονος επανεμφανίζεται στο πρώτο δίμετρο, προτού αλλοιωθεί χρωματικά στο δεύτερο. Τα μ. 25-28 προβαίνουν κατόπιν σε ρευστοποίηση του νέου υλικού με αφετηρία από την τονική σε δεύτερη αναστροφή της Μι-ύφεση-μείζονος, ενώ τα παρόμοια δίμετρα 29-30 και 31-32 οδηγούν στην δεσπόζουσά της για την έναρξη της πλάγιας περιοχής από την ίδια τονική περιοχή. Το βασικό πλάγιο θεματικό υλικό παρουσιάζεται σε δύο όμοια τετράμετρα (μ. 33-36 και 37-40) που αφομοιώνουν και ένα στοιχείο από το μ. 22 της μετάβασης (βλ. μ. 34). Ακολουθούν δύο αλυσιδωτά τετράμετρα, τα οποία ανακαλούν, στο πρώτο ήμισυ τους, τα μ. 5-6 του θέματος και στρέφονται προς την υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 41-44) και την δεσπόζουσα (βλ. μ. 45-48). Τα όμοια μ. 49-50 και 51-52 προχωρούν, κατόπιν, σε αποσπασματοποίηση, βασιζόμενα αποκλειστικά στο υλικό των μ. 5-6, ενώ αρμονικά επεκτείνουν περαιτέρω την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Στη συνέχεια, τα μ. 53-58 εισάγουν μία νέα ιδέα, δίνοντας έμφαση στην επιτονική αλλά και επαναφέροντας παράλληλα το μελωδικό στοιχείο του μ. 29 της μετάβασης (βλ. μ. 56), ενώ τα μ. 59-63 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα μέχρι την κατάληξή της στην τονική με μία τέλεια πτώση.

Σε αντίθεση με το μ. 64bis που οδηγεί με αμεσότητα στην επανάληψη της έκθεσης, το μ. 64 οδηγεί εναρμονίως στην μακρινή Σι-μείζονα (την σχετική της ομώνυμης της κύριας τονικότητας), από την οποία ξεκινά η επεξεργασία, επαναφέροντας τα έξι πρώτα μέτρα του κυρίου θέματος στα μ. 65-70, ενώ ακολούθως το τελευταίο δίμετρο επαναλαμβάνεται περνώντας στον ελάσσονα τρόπο (βλ. μ. 71-72). Φαίνεται πως πρόκειται περισσότερο για ένα εισαγωγικό τμήμα. Στην ακόμη πιο απομεμακρυσμένη (από την αρχική τονικότητα) Σολ-μείζονα, ο συνθέτης επαναφέρει διευρυμένο το περιεχόμενο των μ. 25-28 στα μ. 73-82, ενώ ακολουθούν τρία παρεμφερή δίμετρα που βασίζονται στην επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος και μας μεταφέρουν στην ομώνυμη ελάσσονα της προαναφερόμενης τονικότητας. Το συνολικό χωρίο των μ. 73-88 αλυσιδοποιείται κατόπιν στην Μι-ύφεση-μείζονα, έχοντας απολέσει το τελευταίο του δίμετρο και χωρίς να μεταφέρεται πλέον στον ελάσσονα τρόπο (βλ. μ. 89-102). Τέλος, τα όμοια μ. 103-104, που παραπέμπουν ρυθμικώς στην εισαγωγική χειρονομία του κυρίου θέματος, επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, όπως άλλωστε και τα μ. 105-108, που βασίζονται σε μία καθοδική παράθεση συγχορδιακών σχηματισμών.

Στο πλαίσιο της επανέκθεσης, το κύριο θέμα επιστρέφει στα μ. 109-121a με μόνο μία διαφοροποίηση, που αφορά την τελική του πτώση: τούτη δεν είναι τέλεια, όπως στην έκθεση, αλλά ατελής, επιτρέποντας την αδιαμεσολάβητη σύνδεση του κυρίου με το πλάγιο θέμα και την παράλειψη της μετάβασης. Η πλάγια περιοχή επιστρέφει επίσης αυτούσια στα μ. 121-151 (πρβλ. μ. 33-63), με την εξαίρεση του περιττού πλέον μ. 64bis / 64. Αντ' αυτού, έχουμε την είσοδο της coda (μ. 152-164), η οποία αφιερώνεται στην προέκταση της τονικής: εντός αυτού του πλαισίου, τα μ. 152-155 εκφέρουν μία καταληκτική ακολουθία πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής, αξιοποιώντας το υλικό των μ. 5 και 43-44, ενώ η επανάληψή τους εξαυλώνεται σταδιακά (στα μ. 156-159a) και τη διαδέχεται μια δεξιότεχνική διαδοχή αρπισμάτων, πριν από την τελική συγχορδιακή εδραίωση της Λα-ύφεση-μείζονος (μ. 159-164).

Όπως το πρώτο, έτσι και το τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 68, του Albéniz ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας και είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα. Το κύριο θέμα του (μ. 1-10a) ξεκινά με μία εισαγωγική επέκταση της τονικής στα μ. 1-2 και 3-4, που διατρέχονται από μία καθοδική και μία ανοδική ακολουθία φιγούρων δεκάτων-έκτων επί των φθόγγων της τονικής. Ωστόσο, το ακόλουθο πεντάμετρο (μ. 5-10a) μετατρέπει τις προηγούμενες φιγούρες σε θεματικό υλικό (βλ. μ. 5) και προσθέτει ένα νέο μοτιβικό στοιχείο (βλ. μ. 6-8) καθώς και αρμονική κίνηση, εμμένοντας προσωρινά στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, προτού στραφεί και πάλι προς την τονική (χωρίς ωστόσο κάποια ιδιαίτερη πτωτική επενέργεια, στα μ. 9-10a). Η ακόλουθη μετάβαση (μ. 10-20) βασίζεται επίσης στο κύριο θεματικό υλικό, ξεκινώντας από την επαναφορά των εισαγωγικών φιγούρων στα μ. 10-14a, σε μία αρμονική περιστροφή γύρω από την τονική. Στην συνέχεια, τα μ. 14-16 προσθέτουν μία δεύτερη ανάλογη επέκταση της τονικής με αναφορά στο περιεχόμενο των μ. 5-7, ενώ τα μ. 17-20 στρέφονται πια οριστικά προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, ανακαλώντας ιδίως το περιεχόμενο των μ. 3-4.

Η πλάγια περιοχή, που ξεκινά από το επόμενο μέτρο στην Μι-ύφεση-μείζονα, παρουσιάζει την κεντρική της ιδέα στο τετράμετρο 21-24, που αποτελείται από ζεύγη παρόμοιων διμέτρων και επαναλαμβάνεται με μεταφορά στην ομώνυμη ελάσσονα αλλά και στην σχετική της, Σολ-ύφεση-μείζονα, στα μ. 25-28. Τα μ. 29-33a αφήνουν έπειτα το μελωδικό υλικό να εξυφανθεί περαιτέρω, καταλήγοντας έτσι σε μία εξασθενημένη τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ ως γενικό συμπέρασμα προκύπτει σχετικά αβίαστα η προτασιακή συγκρότηση των μ. 21-33a, με παρηλλαγμένη επανάληψη του

τετράμετρου σκέλους της παρουσίασης (βλ. μ. 21-22 / 23-24 και 25-26 / 27-28) και τετράμετρα συνέχιση.<sup>170</sup> Τα μ. 33 κ.εξ. δείχνουν αρχικά διατεθειμένα να επαναλάβουν ολόκληρη τη φράση των μ. 21-33a, αλλά εν τέλει αρκούνται μόνο στην επαναφορά του εναρκτήριου τετραμέτρου της στα μ. 33-36. Τα μ. 37-41a, αντιθέτως, αποκλίνουν και επαναφέρουν ανακατασκευασμένο το υλικό των μ. 1-4 (βλ. μ. 37-39), αλλά και μία χρωματική κίνηση με ταυτόχρονη καθοδική και ανοδική πορεία που φέρνει την επικυρωτική τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, την οποία τα μ. 41-42 μετατρέπουν άμεσα σε ενεργή δεσπόμενη της Λα-ύφεση-μείζονος, συνιστώντας έτσι ένα σύντομο συνδυαστικό πέρασμα. Κατά παράδοξο τρόπο, ο συνθέτης προβαίνει εν συνεχεία σε καταγεγραμμένη επανάληψη ολόκληρης της έκθεσης στα μ. 43-82, που αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 1-40. Το μόνο που διαφοροποιείται εν προκειμένω είναι η καταληκτική συγχορδία της τελικής πτώσης στην θέση του μ. 83, η οποία στρέφεται απροειδοποίητα προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόμενης, απ' όπου ξεκινά η δεύτερη ενότητα.

Η – περιορισμένων διαστάσεων – επεξεργασία επαναφέρει, κατ' αρχάς, το μεγαλύτερο μέρος του κυρίου θέματος στα μ. 83-90a (πρβλ. μ. 1-8a), εν προκειμένω με αφητηρία από την μι-ύφεση- και κατάληξη στην φα-ελάσσονα. Η επανάληψη του ίδιου αποσπάσματος στα μ. 90-97a τροποποιείται εκ νέου για να οδηγήσει στη ντο-ελάσσονα, ενώ τα μ. 97-104 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση των προηγούμενων δομικών μονάδων, διατηρώντας μόνον τα στοιχεία των μ. 1-2 σε παρόμοια δίμετρα, τα οποία επεκτείνουν τις συγχορδίες της ντο-, της φα-, της σι-ύφεση-ελάσσονος αλλά και της Μι-ύφεση-μείζονος, καταλήγοντας επομένως – μέσα από έναν κύκλο πεμπτών – στη δεσπόμενη της τονικότητας αναφοράς.

Οι διαστάσεις του κυρίου θέματος περιορίζονται σημαντικά στην επανέκθεση, καθ' ότι ο συνθέτης παραλείπει τα εισαγωγικά μ. 1-4 (τα οποία αξιοποίησε προηγουμένως ως συνδυαστικό πέρασμα προς την ενότητα αυτή) και διατηρεί μόνο τον “πυρήνα” των μ. 5-9 στα μ. 105-109. Η παρουσία της δεσπόμενης στο τελευταίο μέτρο, εξάλλου, είναι το μόνο που χρειάζεται για να ακολουθήσει άμεσα η πλάγια περιοχή σε μεταφορά στην κύρια τονικότητα, με το μεταβατικό τμήμα να λάμπει εδώ δια της απουσίας του. Από την πλάγια περιοχή επιστρέφουν αυτούσια τα μ. 21-36 στα μ. 110-125. Από εκεί και πέρα, τα μ. 126-127 συνεχίζουν την εκτύλιξη της μελωδίας στο περιβάλλον της Λα-ύφεση-μείζονος, η άφιξη της τονικής της οποίας συμπίπτει (στα μ. 128-129) με την έναρξη ενός πτωτικού περάσματος, το οποίο ανάγεται (όπως και το ανάλογο χωρίο στα μ. 37-41a της έκθεσης) στις εισαγωγικές φιγούρες του κυρίου θέματος· έτσι, το επικεφαλής δίμετρο του μέρους επιστρέφει εδώ σχηματίζοντας τα παρόμοια δίμετρα 128-129, 130-131 και 132-133, που φτάνουν μέχρι τη διπλή δεσπόμενη, ενώ στη συνέχεια επιστρέφουν και τα στοιχεία των μ. 3-4 στα μ. 134-138a για να οδηγήσουν στην καθοριστική πτώση της επανέκθεσης αλλά και ολόκληρου του μέρους. Τέλος, η τονική προεκτείνεται καταληκτικά μέσω της επαναφοράς του υλικού των μ. 1-2 και 3-4 στα μ. 138-141 και 142-143 αντίστοιχα, που επιστεγάζονται με τα συγχορδιακής υφής μ. 144-145. Συμπερασματικά, η πλάγια περιοχή διευρύνεται στην επανέκθεση μέσω της περαιτέρω ενσωμάτωσης σε αυτήν του κυρίου θεματικού υλικού.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 72, του Albéniz, το κύριο θέμα (μ. 1-14a) ξεκινά με μία δίμετρη εισαγωγική χειρονομία στην τονικότητα αναφοράς, δηλαδή τη Λα-μείζονα. Το βασικό θεματικό στοιχείο παρουσιάζεται κατόπιν στα παρεμφερή μ. 3-5 και υφίσταται ρυθμική πύκνωση στο μ. 6. Μία αντιθετική ιδέα εισάγεται στα παρόμοια μ. 7-8,

<sup>170</sup> Η (παρηλλαγμένη) επανάληψη του πρώτου σκέλους μίας προτασιακής δομής αποτελεί μια αρκετά συνηθισμένη αποδομητική διαδικασία για ένα πλάγιο θέμα, όπως επισημαίνει και ο Carlin (ό.π., σ. 99).

διευρυνόμενη έπειτα κατά δύο ακόμη μέτρα (βλ. μ. 9-11a). Τέλος, τα μ. 11-14a, που βασίζονται εν πολλοίς στην εναρκτήρια χειρονομία, οδηγούν σε μία ατελή πτώση στη Λα-μείζονα. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά προσποιούμενο μια επανάληψη του κυρίου θέματος, παραλείποντας το εισαγωγικό δίμετρο και επαναφέροντας, στα μ. 14-19, τα μ. 3-8. Εξ αυτών τροποποιείται, πρωτίστως από αρμονική έποψη, μόνο το τελευταίο μέτρο, προκειμένου να στραφεί προς την φα-δίεση-ελάσσονα. Ακολουθούν δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 20-21 / 22-23) που προκύπτουν από τον συνδυασμό των μοτίβων των μ. 9-10 με το συνοδευτικό σχήμα των μ. 3-6 και στηρίζονται στην φα-δίεση-ελάσσονα μεθ' εβδόμης, δηλαδή στην επιτονική της Μι-μείζονος καθώς και στην εκδοχή της ίδιας συγχορδίας από το περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος. Τα μ. 24-29 επαναφέρουν κατόπιν εκ νέου το υλικό των μ. 3-8, εν προκειμένω στην τονικότητα της δεσπόζουσας, και με το τελευταίο μέτρο να στρέφεται προς την σολ-δίεση-ελάσσονα. Έτσι, τα μ. 30-33 συνεχίζουν την εξύφανση του αμέσως προηγούμενου υλικού προσεγγίζοντας την Σι-μείζονα, ήτοι την δεσπόζουσα της επερχόμενης δευτερεύουσας τονικότητας. Η πλάγια περιοχή, που εκτίθεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας, εκτείνεται στα μ. 34-50a και οργανώνεται ως περίοδος, αμφότερες οι φράσεις της οποίας οργανώνονται προτασιακά: η ηγούμενη (μ. 34-41) εκθέτει τη δίμετρη βασική ιδέα του πλαγίου θέματος και ένα παράλλαγμα της στα μ. 34-35 και 36-37, προτού η τετράμετρη συνέχεια των μ. 38-41 καταλήξει σε μισή πτώση, ενώ η επόμενη φράση (μ. 42-50a) διαφοροποιείται πρωτίστως ως προς την συνέχισή της, η οποία παρουσιάζεται πιο χειμαρρώδης από μελωδικής πλευράς, καταλήγοντας εν τέλει σε τέλεια πτώση. Ακολούθως, το δίμετρο συνδετικό πέρασμα των μ. 50-51 μετατρέπει την Μι-μείζονα σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και προαναγγέλλει, μέσω της επαναφοράς της συνοδείας των μ. 3-6, την έναρξη της επανάληψης της έκθεσης από αυτό το σημείο, με παράλειψη δηλαδή του εισαγωγικού διμέτρου. Η εν λόγω επανάληψη φαίνεται μάλιστα πως είναι τόσο σημαντική για τον συνθέτη, ώστε να την καταγράψει πλήρως στα μ. 52-100, τα οποία ταυτίζονται με τα μ. 3-51.

Κατά την εκκίνηση της δεύτερης ενότητας, επανέρχεται εκ νέου το κύριο θεματικό υλικό, και πιο συγκεκριμένα τα μ. 3-8, στα μ. 101-106, σε μεταφορά στην ομώνυμη ελάσσονα. Μία τροποποίηση στο τελευταίο μέτρο επιτρέπει την προσέγγιση της Φα-μείζονος, στην οποία παρατίθενται ακολούθως τα μ. 3-5 στα μ. 107-109, προτού τα μ. 4-5 ακουστούν και πάλι στα μ. 110-111, εν προκειμένω όμως στην φα-ελάσσονα. Στη συνέχεια, και στο πλαίσιο των μ. 112-118, εκτίθεται νέο υλικό, το οποίο παραπέμπει εμμέσως στα πλάγια θεματικά στοιχεία: τα παρόμοια δίμετρα 112-113 και 114-115 βασίζονται αρμονικά στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση- και της Λα-ύφεση-μείζονος αντίστοιχα, ενώ το επόμενο δίμετρο (μ. 116-117) διαφοροποιείται λίγο ως προς το περιεχόμενό του από τα δύο προηγούμενα αλλά συνεχίζει την μετατροπική κίνηση με κατιούσες πέμπτες, προσεγγίζοντας την Ρε-ύφεση-μείζονα, στην οποία πραγματοποιείται και πτωτική κατάληξη στο μ. 118. Από την προαναφερόμενη τονικότητα ξεκινά, ύστερα, μία αναδρομή στο ίδιο το πλάγιο θέμα, η οποία είναι πιστή στα μ. 119-122, που επαναφέρουν τη βασική ιδέα και το παράλλαγμα του. Στη συνέχεια, εντούτοις, τα μ. 123-126 προτείνουν μία διαφορετική συνέχεια, η οποία απομακρύνεται, μάλιστα, από τη Ρε-ύφεση-, κάνοντας μια ξαφνική εναρμόνια στροφή προς την Μι-μείζονα, στην οποία και καταλήγει με τέλεια πτώση. Η Μι-μείζων μεταβάλλει έπειτα τη λειτουργία της σε δεσπόζουσα της Λα-μείζονος στο μ. 126, οδηγώντας έτσι απευθείας στην επανέκθεση.

Εντός της τρίτης ενότητας, το κύριο θέμα (μ. 127-139) αποκαθιστά την δίμετρη εισαγωγική χειρονομία του, την οποία είχε απολέσει κατά την επανάληψη της έκθεσης, στερείται ωστόσο την πτωτική του κατάληξη· αντ' αυτής, έχουμε την αδιαμεσολάβητη – λόγω της παράλειψης της μετάβασης – επιστροφή της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα

αναφοράς. Η εν λόγω περιοχή (μ. 140-156) τροποποιείται μόνο στην κατάληξή της, καθ' όλη η πτώση της μετατοπίζεται κατά μισό μέτρο, με την τονική να ακούγεται στο δεύτερο και όχι στο πρώτο ήμισυ του μ. 156 (πρβλ. μ. 50). Ως αποτέλεσμα, όμως, αυτής της μετατόπισης, μετατίθεται κατά μισό μέτρο και η ακόλουθη επανεμφάνιση του υλικού των μ. 3-5, εν προκειμένω στο πλαίσιο της coda (μ. 156b-163). Το υλικό αυτό παρατίθεται παρηλλαγμένο στα μ. 156b-158, σταματώντας στη δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας, την οποία επεκτείνουν ακολούθως (με αναφορά πρωτίστως στην ομώνυμη ελάσσονα) τα μ. 159-160. Τέλος, τα μ. 161-162 επαναφέρουν ελαφρώς διαφοροποιημένη την εισαγωγική χειρονομία, συμβάλλοντας στην οριστική εδραίωση της τονικής μέχρι το μ. 163.<sup>171</sup>

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 82, του Albéniz, το κύριο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 1-8, συνιστά μία ενιαία φράση με δύο διακριτά σκέλη: η πρώτη, τετράμετρη θεματική ιδέα (μ. 1-4) δεν απομακρύνεται ποτέ από την τονικότητα αναφοράς (Σολ-ύφεση-μείζονα), ενώ η δεύτερη ισομήκης ιδέα (μ. 5-8) προσεγγίζει σταδιακά την τονικότητα της δεσπόζουσας, στην οποία καταλήγει με τέλεια πτώση. Η τονική της Ρε-ύφεση-μείζονος επανερμηνεύεται βέβαια αμέσως ως δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, οδηγώντας στην επανάληψη και των δύο ιδεών του αρχικού θέματος, γεγονός που εν πρώτοις παραπέμπει σε περιοδική δομή. Στην πραγματικότητα, εντούτοις, πρόκειται για την έναρξη του μεταβατικού τμήματος, το οποίο, ενώ επαναφέρει με επουσιώδεις αλλαγές το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 9-12, μεταφέρει το δεύτερο στην φα-δίεση-ελάσσονα, δηλαδή εναρμονίως στην ομώνυμη ελάσσονα. Επιπλέον, οι περαιτέρω τροποποιήσεις στις οποίες υποβάλλει την εν λόγω ιδέα έχουν ως αποτέλεσμα την επέκτασή της κατά μισό μέτρο, καίτοι διατηρείται η πτωτική κατάληξη στην τονικότητα της υπερκείμενης πέμπτης, εν προκειμένω δηλαδή στην ντο-δίεση-ελάσσονα (βλ. μ. 13-17a). Η εν λόγω τονικότητα προεκτείνεται κατόπιν σε δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 17-20), που συνδυάζουν την κεφαλή του κυρίου θέματος με ένα εν πολλοίς νέο μελωδικό στοιχείο, ενώ στη συνέχεια παρουσιάζεται ακόμα μία παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 5-8 του κυρίου θέματος στα μ. 21-25a. Τούτη βρίσκεται εγγύτερα, από μελωδικής πλευράς, στο πρότυπό της, αλλά διατηρεί την διευρυμένη δομή των μ. 13-17a, ξεκινώντας από τη ντο-δίεση-ελάσσονα και καταλήγοντας πτωτικά στην Λα-ύφεση-μείζονα. Σε επικάλυψη, το κύριο θέμα παρατίθεται εκ νέου στα μ. 25-32, στην συγκεκριμένη περίπτωση στην Λα-ύφεση-μείζονα, έχοντας υποστεί τροποποίηση μόνο των δύο τελευταίων μέτρων του, που μετατρέπουν την προαναφερόμενη τονικότητα σε δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος.

Σε αυτήν, δηλαδή στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, τοποθετείται η πλάγια περιοχή, που ακολουθεί στα μ. 33-59a. Σε αντίθεση με τη μετάβαση, που δεν καταφέρνει ποτέ να απαγκιστρωθεί από το κύριο θεματικό υλικό, η εν λόγω περιοχή εισάγει νέες ιδέες, στο πλαίσιο μίας τριμερούς δομής. Στο πρώτο τμήμα (μ. 33-40), η τετράμετρη ιδέα των μ. 33-36 μπορεί να μην απομακρύνεται από τη Ρε-ύφεση-μείζονα, δεν ισχύει ωστόσο το ίδιο και για την επανάληψή της στα μ. 37-40, η οποία οδηγεί στην Μι-μείζονα μέσω της ντο-δίεση-ελάσσονος (βλ. μ. 37-38), που δεν είναι άλλη από την εναρμόνια ομώνυμη της δευτερεύουσας τονικότητας. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 41-48), η Μι-μείζονα επεκτείνεται, κατ' αρχάς, σε ένα δίμετρο (μ. 41-43a) με μελωδικό υλικό προερχόμενο από τα μ. 17-20, η

<sup>171</sup> Η συνοπτική ανάλυση του Martin Scott Sanders-Hewett (*Context and Analysis: An Investigation of the Sonata-form movements for piano by Joaquín Turina (1882-1949)*, διπλωματική διατριβή, University of Birmingham, 2014, σ. 44-45) για αυτό το μέρος συμφωνεί απολύτως με τη δική μας: «ο τονικός σχεδιασμός της έκθεσης κινείται από την Ι στην V, η μετάβαση τελειώνει με ένα “γέμισμα τομής” και η επεξεργασία βασίζεται σε μία πλήρη ανακύκλωση, συμπεριλαμβάνοντας αμφότερα το κύριο και το πλάγιο θέμα».

επανάληψη του οποίου στα μ. 43-45α μας μεταφέρει στην Λα-ύφεση-μείζονα. Κατά την επανάληψη και των μ. 43-45α στα μ. 45-47α, η εν λόγω ακολουθία συνδέεται με ένα δίμετρο (μ. 47-48) που επανερμηνεύει την Λα-ύφεση-μείζονα ως δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, εισάγοντας έτσι το τρίτο τμήμα, εξέλιξη που προαναγγέλλεται επιπροσθέτως μέσω της αναφοράς του εν λόγω περάσματος στα λειτουργικώς αντίστοιχα μ. 31-32 της μετάβασης. Εντός του τρίτου τμήματος, το επικεφαλής τετράμετρο της πλάγιας περιοχής επιστρέφει χωρίς αλλαγές στα μ. 49-52, ενώ το δεύτερο τροποποιείται, όχι μόνο μελωδικώς και αρμονικώς, ούτως ώστε να παραμείνει στην δευτερεύουσα τονικότητα, αλλά και από δομική έποψη, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα την διεύρυνσή του, πριν από την κατάληξη στην Ρε-ύφεση-μείζονα με τέλεια πτώση (μ. 53-59α). Τέλος, η κατακλείδα των μ. 59-63α επαναφέρει (μ. 59-61α) και επαναλαμβάνει παρηλλαγμένο (μ. 61-63α) το βασικό δίμετρο του δεύτερου τμήματος της πλάγιας περιοχής, προκειμένου να εδραιώσει περαιτέρω την Ρε-ύφεση-μείζονα, την οποία το συνδεδετικό πέρασμα των μ. 63-64 μετατρέπει ακολούθως σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Η επεξεργασία ξεκινά επαναφέροντας το κύριο θέμα στην περιοχή της φα-δίεση-ελάσσονος στα μ. 65-73α, αλλά και δημιουργώντας παραλληλισμούς με την έναρξη του μεταβατικού τμήματος, καθ' ότι η δεύτερη θεματική ιδέα της (μ. 69-73α) παρουσιάζεται ελαφρώς διευρυμένη, όπως στο προαναφερόμενο τμήμα (πρβλ. μ. 13-17α), ενώ η σχέση αυτή γίνεται ακόμη πιο στενή με την παράθεση και των μ. 17-20 στα μ. 73-76, στην τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος. Στη συνέχεια, ένα νέο τετράμετρο δημιουργείται από την αντιπαράθεση μίας δεξιοτεχνικής φύσεως προέκτασης της ντο-δίεση-ελάσσονος με ένα στοιχείο παράγωγο της δεύτερης κύριας ιδέας στα μ. 77-80 και επαναλαμβάνεται αμέσως στα μ. 81-84. Έπειτα από μία αναφορά στο υλικό του δεύτερου τμήματος της πλάγιας περιοχής, με κατάληξη στην σι-ύφεση-ελάσσονα (βλ. μ. 85-89α), το προηγούμενο οκτάμετρο επανέρχεται στα μ. 89-96, κινούμενο εντός της προαναφερθείσας τονικότητας. Τα μ. 97-101α, επίσης, επαναφέρουν εκ νέου το προαναφερόμενο πλάγιο θεματικό υλικό και στρέφονται προς την Φα-μείζονα, στην οποία και καταλήγουν. Το ίδιο υλικό αναπτύσσεται, έπειτα, πιο ελεύθερα στα αντιστικτικής υφής μ. 101-103, στα αλυσιδωτά μ. 104-106, στα μ. 107-108, που οδηγούν στη μι-ύφεση-ελάσσονα, αλλά και στα μ. 109-113α, που την εδραιώνουν περαιτέρω, παραπέμποντας μάλιστα περισσότερο στο αρχικό τους πρότυπο, προτού προσεγγίσουν τελικά τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Από αυτήν ξεκινά μία τμηματική αλυσιδοποίηση του χωρίου των μ. 89-101α στα μ. 113-125α. Τούτα καταλήγουν – κατ' αναλογία με το πρότυπό τους – στην Λα-ύφεση-μείζονα, η οποία οδηγεί προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και η τελευταία προεκτείνεται στο πλαίσιο των μ. 125-132' τα μ. 125-128, προσέτι, παραπέμπουν έμμεσα στα αντίστοιχης λειτουργίας μ. 63-64, εμπριέχοντας και μία αναφορά στο μ. 7 (βλ. μ. 125), ενώ τα μ. 129-130, που αντλούν το υλικό τους από τα μ. 77-78, διαδέχεται ένα τελικό ομοφωνικό πέρασμα στα μ. 131-132. Συνολικά, μπορούμε να πούμε πως η υπό εξέταση ενότητα διαρθρώνεται σε τρία μεγάλα τμήματα, ήτοι σε ένα εισαγωγικό (μ. 65-76), στον πυρήνα της επεξεργασίας (μ. 77-125α) και σε ένα καθαρά συνδεδετικής λειτουργίας τμήμα (μ. 125-132).

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση στα μ. 133-140. Κατά την επανάληψή του στο πλαίσιο της μετάβασης, που υφίσταται σημαντικό περιορισμό ως προς την έκτασή της, το πρώτου τετράμετρο επιστρέφει χωρίς αλλαγές στα μ. 141-144, ενώ αντιθέτως το δεύτερο παραλλάσσεται και επεκτείνεται κατά μισό μέτρο (μ. 145-149α), καταλήγοντας όμως, σε αντίθεση με το ομόλογο τμήμα της έκθεσης (πρβλ. μ. 13-17α), εκ νέου στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Την πλάγια περιοχή εισάγουν, ακολούθως, τα μ. 149-156, που προεκτείνουν την Ρε-ύφεση-μείζονα ως ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, βασιζόμενα πρωτίστως στο υλικό των μ. 125-128 της

επεξεργασίας αλλά και των μ. 63-64 του συνδετικού περάσματος στο τέλος της έκθεσης. Έτσι, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται αυτούσια στην Σολ-ύφεση-μείζονα στα μ. 157-183a, όπως άλλωστε και η κατακλείδα στα μ. 183-186, με μόνη παράλειψη την τελική της πτώση, που αντικαθίσταται από την έναρξη της coda. Τούτη μας μεταφέρει αρχικά (μέσω της αντικατάστασης της προαναφερόμενης τέλεια πτώσης από μία απατηλή) στην Ρε-μείζονα (πρόκειται για την VI/ί εναρμονίως), παραθέτοντας σε αυτήν το πρώτο ήμισυ του κυρίου θέματος (μ. 187-190), ενώ ακολουθεί ένα τετράμετρο (μ. 191-195a) που αντικαθιστά το δεύτερο ήμισυ του αρχικού θέματος και φέρνει μία νέα πτωτική κατάληξη (έπειτα από το μ. 183a) στην Σολ-ύφεση-μείζονα, η οποία εν συνεχεία προεκτείνεται και με μια σύντομη ανάκληση του υλικού της κατακλείδας στα μ. 195-197.

Το αργό τρίτο μέρος της *Πέμπτης σονάτας* (op. 82) του Albéniz συνιστά μία ιδιαίτερη περίπτωση τριμερούς σονάτας, ενώ ανάλογα ιδιόμορφη είναι και η κατασκευή του κυρίου θέματος. Η εναρκτήρια, κατ' αρχήν τετράμετρη φράση των μ. 2-5 μετατρέπεται σε πεντάμετρη μέσω της προσθήκης ενός εισαγωγικού μέτρου στην τονικότητα αναφοράς της Ρε-μείζονος. Η εν λόγω φράση επικυρώνει τη Ρε-μείζονα με τέλεια πτώση, ενώ αντιθέτως η ακόλουθη, παρεμφερών χαρακτηριστικών φράση των μ. 6-9 στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, πραγματοποιώντας με τη σειρά της μία τέλεια πτώση σε αυτήν. Ακολουθεί ένα ακόμη τετράμετρο, το οποίο επιβεβαιώνει εκ νέου πτωτικά τη Λα-μείζονα, μετατρέποντάς την εν τέλει σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (μ. 10-13). Διευκολύνεται έτσι η επαναφορά του επικεφαλής τετραμέτρου, δίχως εντούτοις το εισαγωγικό του μέτρο (στα μ. 14-17a) και με την καταληκτική πτώση να αποκόπτεται, καθώς το μεταβατικό τμήμα ξεκινά άμεσα σε επικάλυψη. Μέσω της επιστροφής της εναρκτήριας φράσης διαμορφώνεται συνεπώς μία – κατά το μάλλον ή ήττον – τριμερής δομή, τα τρία τμήματα της οποίας μπορεί να ειπωθεί πως εκτείνονται στα μ. 1-9 (ως ένα ζεύγος φράσεων εν είδει μετατροπικής περιόδου), 10-13 και 14-17a. Η μετάβαση εισάγει κατ' αρχάς ένα νέο ρυθμικό στοιχείο αντιχρονισμού, ενόσω τα μ. 17-20 στρέφονται εκ νέου προς τη Λα-μείζονα. Το τετράμετρο αυτό επαναλαμβάνεται κατόπιν οιονεί αλυσιδωτά, παρηλλαγμένο και χωρίς το τελευταίο του μέτρο στα μ. 21-23 και 24-26, που οδηγούν προς τη ντο-δίεση- και τη σολ-δίεση-ελάσσονα, ενώ η διαδικασία της αποσπασματοποίησης συνεχίζεται στα σχεδόν όμοια δίμετρα 27-28 / 29-30, τα οποία διατηρούν τα δύο πρώτα μέτρα των προηγηθέντων τρίμετρων δομικών μονάδων, επεκτείνοντας τη σολ-δίεση-ελάσσονα ως (εναρμόνια) ελάσσονα υποδεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, προς την οποία τελικά στρέφονται με σαφήνεια τα μ. 31-32, αν και η επιχειρούμενη τέλεια πτώση σε αυτήν αποδυναμώνεται κατά τι εξαιτίας της έκθλιψής της κατά την είσοδο του πλαγίου θέματος στο μ. 33. Τούτο τοποθετείται, προφανώς, στην όχι ιδιαίτερα συνήθη τονική περιοχή της ναπολιτάνικης II και συνίσταται σε δύο σχεδόν όμοια τετράμετρα που εισάγουν μία εντελώς νέα μελωδική ιδέα, επεκτείνοντας την τονική της Μι-ύφεση-μείζονος.

Η δεύτερη ενότητα του μέρους μπορεί μόλις και μετά βίας να χαρακτηριστεί ως επεξεργασία, καθώς συνίσταται ουσιαστικά στη στοιχειώδη ανακατασκευή της μετάβασης και στην αυτούσια παράθεση του πλαγίου θέματος της έκθεσης σε μία διαφορετική τονικότητα, ενώ απουσιάζει οιαδήποτε αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό. Πιο αναλυτικά, τα μ. 41-44 ανακαλούν τα μ. 17-20, ξεκινώντας εν προκειμένω από τη δευτερεύουσα τονικότητα και οδηγώντας κατ' αναλογία στη δεσπόζουσά της, Σι-ύφεση-μείζονα. Τα μ. 45-48 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και εξύφανση του προηγούμενου υλικού στην ρε-ελάσσονα, διαδικασία από την οποία παράγεται εν συνεχεία και το τρίμετρο 50-52, που οδηγεί στη Σολ-μείζονα. Σε αυτήν, δηλαδή σε μία περιοχή που βρίσκεται εγγύτερα στην τονικότητα αναφοράς, λαμβάνει χώρα η προαναφερόμενη πλήρης ανάκληση του πλαγίου

θέματος στα μ. 53-60. Τέλος, τα μ. 61-63 αναδιατυπώνουν τα μ. 17-19, προσδίδοντάς τους την λειτουργία ενός υποτυπώδους συνδετικού περάσματος προς την τρίτη ενότητα.

Η τελευταία αποτελεί μία γνήσια επανέκθεση<sup>172</sup> όπως μάλιστα συμβαίνει συχνά, ενώ το κύριο θέμα επιστρέφει πλήρες (πλην του εισαγωγικού του μέτρου) στα μ. 64-78, η μετάβαση παραλείπεται, με αποτέλεσμα την περαιτέρω αποδυνάμωση της καταληκτικής πτώσης του κυρίου θέματος, λόγω της άμεσης έναρξης του πλαγίου θέματος κατόπιν έκθλιψης (πρβλ. την ανάλογη διαδικασία στο τέλος της μετάβασης στην έκθεση). Επιπλέον, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται πλέον στην αναμενόμενη τονικότητα της Ρε-μείζονος, με τη μοναδική ουσιώδη διαφοροποίηση (πέραν της μετατόπισης της επανάληψης του βασικού του τετραμέτρου σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή) να αφορά εν προκειμένω την επισύναψη των μ. 87-89, που ολοκληρώνουν την αρμονική επέκταση της τονικής. Η σύντομη coda (μ. 89-94), από την άλλη πλευρά, αποτελεί μία αναδιατύπωση της εναρκτήριας φράσης (πρβλ. μ. 2-5) σε πιο αργό tempo αλλά και με μικρή καταληκτική προέκταση.

### **Συμπεράσματα**

Στη δεύτερη περίοδο, η προσθήκη ενός εισαγωγικού τμήματος είναι ιδιαίτερα σπάνια, καθώς παρατηρείται μόλις σε 3 (Grieg/IV, Ρουμπινστέιν 4/IV, Parry 2/I) εκ των 36 μερών που εξετάσαμε. Πολλώ δε μάλλον, στις πρώτες δύο περιπτώσεις πρόκειται επί της ουσίας για ένα ιδιαίτερα σύντομο εισαγωγικό πέρασμα, και μόνο στο τρίτο από τα προαναφερόμενα μέρη η εισαγωγή συνίσταται σε ένα εκτενές χωρίο.

Ως προς τη δομική διάρθρωση του κυρίου θέματος, γίνεται φανερό πως τα περισσότερα μέρη εναρμονίζονται – σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό – με κάποιο από τα παραδοσιακά και ευρέως διαδεδομένα οργανωτικά πρότυπα. Εντοπίζουμε, συνεπώς, περιοδικές (Τσαϊκόφσκυ ορ. 80/I, Scharwenka 2/III, Parry 1/III, d'Indy ορ. 9/I, Strauss/I, Strauss/IV, Hartmann/I, Hartmann/II), προτασιακές (Rheinberger 1/I, Scharwenka 1/I, Scharwenka 1/IV, Bennett/II, Martucci/IV, Parry 1/I, Rheinberger 3/I, Reinecke 3/I) αλλά και τριμερείς δομές<sup>172</sup> (Ρουμπινστέιν 4/I, Ρουμπινστέιν 4/IV, Τσαϊκόφσκυ ορ. 37/I, Raff/I, Albéniz ορ. 82/III), δίχως να λείπουν και κάποια δείγματα διμερούς οργάνωσης (Grieg/I, Fuchs 1/I). Προσέτι, το κύριο θέμα δομείται συχνά ως μία ενιαία φράση (Τσαϊκόφσκυ ορ. 80/IV, Rheinberger 1/IV, Rheinberger 2/I, Albéniz ορ. 68/I, Albéniz ορ. 68/III, Albéniz ορ. 72/I, Albéniz ορ. 82/I), ενώ στις εναπομείνουσες περιπτώσεις δεν ακολουθείται κάποιο τυπικό οργανωτικό πρότυπο.

Ένα μεταβατικό τμήμα χρησιμοποιείται σε κάθε περίπτωση, με τη μοναδική εξαίρεση του Grieg/IV. Πολύ συχνά, το εν λόγω τμήμα ξεκινά (όπως παρατηρήσαμε πολλακώς νωρίτερα) υποδύομενο την δεύτερη φράση μίας ευρύτερης περιοδικής δομής (βλ. επί παραδείγματι Τσαϊκόφσκυ ορ. 80/IV και Rheinberger 1/IV), ή ακόμη και την άμεση επανάληψη του κυρίου θέματος (βλ. ενδεικτικά Albéniz ορ. 72/I). Επιπλέον, σε ορισμένες εξαιρετικές περιπτώσεις το εν λόγω τμήμα δεν διαχωρίζεται σαφώς από το κύριο θέμα, με τις δύο αυτές λειτουργίες να συμφύονται ως εκ τούτου σε ένα ενιαίο χωρίο (βλ. ιδιαίτερα Martucci/I).

Ως προς την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης, οι περιοχές της δεσπόζουσας (στα μέρη σε μείζονα τρόπο) και της σχετικής μείζονος (σε μέρη γραμμένα στον ελάσσονα τρόπο) παραμένουν, σε γενικές γραμμές, οι κυρίαρχες επιλογές των συνθετών, δίχως όμως να λείπουν και κάποιες τάσεις διαφοροποίησης από την παραδοσιακή πρακτική: στα μέρη

---

<sup>172</sup> Συνυπολογίζουμε εδώ την περίπτωση (βλ. Ρουμπινστέιν 4/IV) όπου το (δυνάμει) τρίτο τμήμα της τριμερούς δομής αναλαμβάνει, εν τέλει, τον ρόλο του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης.



σε μείζονα τρόπο, παρατηρείται η χρήση της ομώνυμης της iii (Rheinberger 2/III, Rheinberger 3/I και Fuchs 1/I, όπου συγκεκριμένα περνάμε σταδιακά από την iii στην III) και της ομώνυμης της σχετικής (Rheinberger 1/I), ενώ σημειώνεται επιπλέον μία εξαιρετική περίπτωση αξιοποίησης της τονικότητας της ναπολιτάνικης II (Albéniz op. 82/III)! Όσον αφορά δε τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο, διαπιστώνεται περιορισμένη χρήση της ελάσσονος δεσπόζουσας (Scharwenka 1/IV, Heller 4/I) και της VI (Grieg/IV). Σημειώνονται, τέλος, και μερικές περιπτώσεις διάρθρωσης της έκθεσης σε τρεις διαφορετικές τονικές περιοχές (Rheinberger 1/IV, Martucci/I, Martucci/IV, Scharwenka 2/I, Ρουμπινστέιν 4/IV, Τσαϊκόφσκυ, op. 37/I), δίχως εντούτοις να παρατηρείται κάποια ομοιότητα στον τονικό σχεδιασμό αυτών των μερών.

Σε γενικές γραμμές, η πλάγια περιοχή δεν ακολουθεί κάποιο από τα δεδομένα οργανωτικά πρότυπα. Ωστόσο, μπορεί κανείς να εντοπίσει τριμερείς δομές (Τσαϊκόφσκυ op. 80/IV, Grieg/IV, Albéniz op. 82/I) αλλά και προτασιακές (Rheinberger 2/III, Parry 1/I, Parry 1/III) και περιοδικές κατασκευές (Strauss/IV, Albéniz op. 72/I). Ας σημειωθούν ακόμη η πενταμερής δομή της πλάγιας περιοχής στο Τσαϊκόφσκυ op. 80/I, αλλά και το trimodular block στο Ρουμπινστέιν 4/IV.

Ως προς την καταληκτική πτώση της πρώτης ενότητας, τούτη υφίσταται στη συντριπτική πλειονότητα των εξεταζόμενων μερών αυτής της περιόδου, έστω κι αν σε ορισμένες περιπτώσεις αποδυναμώνεται: αυτή η αλλοίωση μπορεί να οφείλεται είτε στην αδιαμεσολάβητη έναρξη του ακόλουθου τμήματος (κατακλείδας ή συνδετικού περάσματος) με έκθλιψη (βλ. φέρ' ειπείν Rheinberger 1/I)<sup>173</sup> είτε στην υποκατάσταση της τυπικής τέλειας πτώσης από μία ατελή<sup>174</sup> ή ακόμη και πλάγια πτωτική δομή (βλ. Rheinberger 3/I και Hartmann/II αντίστοιχα). Απεναντίας, τα μέρη όπου δεν λαμβάνει χώρα κάποια καταληκτική πτώση είναι μετρημένα στα δάκτυλα (βλ. συγκεκριμένα Grieg/I, Scharwenka 1/IV, Scharwenka 2/III, Albeniz op. 82/III).

Εντελώς διαφορετική είναι η κατάσταση αναφορικά με την προσθήκη μίας συντομότερης ή εκτενέστερης κατακλείδας, η δημοτικότητα της οποίας φαίνεται να φθίνει σημαντικά, καθώς τα 19 από τα 36 μέρη δεν περιλαμβάνουν κάποιο καταληκτικό τμήμα! Απαριθμούμε εδώ τα μέρη όπου ο εκάστοτε συνθέτης προβαίνει στην προσθήκη ενός ανάλογου τμήματος: Τσαϊκόφσκυ op. 80/I, Τσαϊκόφσκυ op. 80/IV, Rheinberger 1/I, Scharwenka 1/I, Rheinberger 2/I, Fuchs 1/I, Parry 1/I, Parry 1/III, Parry 2/I, Ρουμπινστέιν 4/I, Heller 4/I, Τσαϊκόφσκυ, op. 37/I, d'Indy, op. 9/I, Strauss/I, Strauss/IV, Raff/I, Hartmann/II.

Στην πλειονότητα των εδώ υπό εξέταση μερών, η ενότητα της επεξεργασίας αναφέρεται τόσο στο κύριο όσο και στο πλάγιο θεματικό υλικό. Ωστόσο, σε ορισμένες περιπτώσεις η δεύτερη ενότητα αναφέρεται πρωτίστως ή ακόμη και αποκλειστικά στο κύριο θέμα (βλ. ιδιαίτερα Heller 4/I, Hartmann/II και Albéniz op. 68/I), ενώ παρατηρείται ακόμη και παράβλεψη του κύριου θεματικού υλικού (βλ. Albéniz op. 82/III). Ως προς την διάσταση της θεματικής ανακύκλωσης στην επεξεργασία, οι συνθέτες επιλέγουν στις περισσότερες περιπτώσεις να ξεκινήσουν τη δεύτερη ενότητα με μία αναφορά στο κύριο θέμα: η αίσθηση της θεματικής ανακύκλωσης δύναται, μάλιστα, να ενισχυθεί με την παράθεση του επικεφαλής θεματικού υλικού στην τονικότητα αναφοράς του μέρους (βλ. συγκεκριμένα Scharwenka 1/I)! Μολοντούτο, δεν λείπουν και οι εξαιρέσεις, με την έναρξη της επεξεργασίας να γίνεται εναλλακτικά με χρήση υλικού του πλάγιου θέματος (Rheinberger 1/I, Hartmann/I, Reinecke/I), της κατακλείδας (Ρουμπινστέιν 4/I, Strauss/I), του μεταβατικού τμήματος (Strauss/IV), κάποιου πρωτοεμφανιζόμενου στοιχείου (Parry

<sup>173</sup> Βλ. σχετικά Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 170.

<sup>174</sup> Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 167-168.

1/III, Rheinberger 3/I) ή με κάποιον συνδυασμό των ήδη γνωστών μοτίβων (Τσαϊκόφσκυ op. 80/I, Scharwenka 2/I, Scharwenka 2/III, Parry 2/I). Ως προς τη δομική διάρθρωση της μεσαίας ενότητας, παρατηρείται συχνά η ύπαρξη ενός μικρότερου ή πιο διευρυμένου συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση· ωστόσο, η συνύπαρξη ενός τέτοιου περάσματος με ένα διακριτό εισαγωγικό τμήμα είναι σπανιότερη (Ρουμπινστέιν 4/I, Strauss/IV, Hartmann/1, Albéniz op. 82/I) στο πλαίσιο μίας τριμερούς διάρθρωσης της επεξεργασίας, ενώ το εισαγωγικό τμήμα δεν συμπορεύεται με κάποιο συνδετικό πέρασμα μόνο στην περίπτωση του Albéniz op. 68/I. Ας σημειωθεί περαιτέρω η εισαγωγή ενός *fugato* σε μεμονωμένες περιπτώσεις (Martucci/IV, Ρουμπινστέιν 4/I).

Εντός της επανέκθεσης, το κύριο θέμα διατηρεί, στις περισσότερες περιπτώσεις, την αρχική δομική του υπόσταση σε πολύ μεγάλο βαθμό, έστω κι αν ενίοτε η πτωτική του κατάληξη αλλοιώνεται ή αναβάλλεται (βλ. π.χ. Rheinberger 1/I, Strauss/I), ενώ σε ορισμένα μέρη η κύρια περιοχή συνδέεται ακόμη πιο άμεσα με τη μετάβαση, σχηματίζοντας ένα ενιαίο χωρίο (βλ. Bennett/II, Rheinberger 2/I, Hartmann/II). Από την άλλη πλευρά, κάποιες από τις πλέον δραστικές επεμβάσεις στην δομική υπόσταση της κύριας περιοχής παρατηρούνται στα Grieg/I, Ρουμπινστέιν 4/I, Heller 4/I, Τσαϊκόφσκυ, op. 37/I, Strauss/IV και Albeniz op. 68/III. Αντιθέτως, το μεταβατικό τμήμα τροποποιείται σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό στα περισσότερα εκ των εξεταζόμενων μερών, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις παραλείπεται πλήρως από την τρίτη ενότητα (Parry 1/III, Τσαϊκόφσκυ, op. 37/I, Strauss/I, Rheinberger 3/I, Albéniz op. 68/I, Albéniz op. 68/III, Albéniz op. 72/I, Albéniz op. 82/III. Μία αξιοσημείωτη εξαίρεση στον παραπάνω “κανόνα” συνιστά ωστόσο το Ρουμπινστέιν 4/IV, όπου η μετάβαση δεν υπόκειται στην παραμικρή – τονική ή δομική – τροποποίηση!

Ως προς την τονικότητα στην οποία επανεκτίθεται η πλάγια περιοχή, διαπιστώνουμε πως ο κανόνας της επιστροφής του πλάγιου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα και στην ομώνυμη μείζονα (σε μέρη στον μείζονα και τον ελάσσονα τρόπο αντίστοιχα) φαίνεται να ισχύει ακόμη εν πολλοίς. Επισημαίνονται όμως εδώ δύο εξαιρέσεις: στο Grieg/I, από την σχετική μείζονα το πλάγιο θεματικό υλικό επιστρέφει στην αρχική ελάσσονα τονικότητα, ενώ στο Bennett/II η σχετική μείζων της έκθεσης δίνει τη θέση της στην μείζονα υποδεσπόζουσα στην τρίτη ενότητα. Στα μέρη όπου η έκθεση αξιοποιεί την ελάσσονα δεσπόζουσα ως δευτερεύουσα τονικότητα, η επανέκθεση παραμένει στον ελάσσονα τρόπο. Αναφορικά δε με τα μέρη όπου η έκθεση κινείται σε τρεις τονικότητες, δεν παρατηρείται κάποια κοινή οργανωτική λογική ούτε στην επανέκθεση, καίτοι ως γενική αρχή τίθεται η – κατ’ οιονδήποτε τρόπο – επιστροφή στην αρχική τονικότητα. Τούτο δεν ισχύει, εντούτοις, για τα Martucci/I και Τσαϊκόφσκυ, op. 37/I, όπου η επανεκτιθέμενη πλάγια περιοχή οδηγεί απρόσμενα σε μία διαφορετική τονική περιοχή, με την λύση της μακροδομικής διαφωνίας να επαφίεται στην ακόλουθη *coda*.<sup>175</sup>

Σχετικά με την καταληκτική πτώση της επανέκθεσης, διαπιστώνουμε πως τούτη απουσιάζει στα μέρη όπου δεν εμφανίζεται νωρίτερα και η ομολογή της στο πλαίσιο της έκθεσης. Μολοντούτο, η καταληκτική πτώση της επανέκθεσης εκπίπτει επιπλέον και σε μέρη όπου η πρώτη ενότητα είχε ολοκληρωθεί με μία πτωτική κατάληξη (βλ. συγκεκριμένα Rheinberger 1/I, Scharwenka 1/I, Scharwenka 2/I, Τσαϊκόφσκυ, op. 37/I, Raff/I, Hartmann/I). Πέραν της καταληκτικής πτώσης της τρίτης ενότητας, οι συνθέτες σε ορισμένες περιπτώσεις επιλέγουν, προσέτι, να μην επαναφέρουν ούτε την κατακλείδα: αυτό παρατηρείται στα Rheinberger 1/I, Scharwenka 1/I, Parry 1/III, Parry 2/I, Heller 4/I, Raff/I και Hartmann/II.

---

<sup>175</sup> Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 246.

Σε αντίθεση με την σπανιότητα της εμφάνισης ενός εισαγωγικού τμήματος, στην πλειονότητα των μερών αυτών προστίθεται μία μικρή ή και αρκετά εκτενής coda, η οποία μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις ακολουθεί πορεία ανάλογη με την επεξεργασία, οδηγώντας έτσι στον σχηματισμό δύο ευρέων θεματικών ανακυκλήσεων εντός ενός μέρους (βλ. χαρακτηριστικά Bennett/II, Martucci/I). Όσον αφορά δε τα λιγοστά μέρη όπου δεν εντοπίζεται κάποια επιπρόσθετη coda (Grieg/IV, Rheinberger 2/I, Martucci/IV, Parry 1/I, Parry 2/I, Albéniz op. 68/III), αυτή υποκαθίσταται ενίοτε από μία Coda-Rhetoric Interpolation (βλ. συγκεκριμένα Grieg/IV, Martucci/IV). Επιπλέον, εντοπίζεται και μία εξαιρετική περίπτωση, όπου οι δύο προαναφερθείσες δυνατότητες φαίνεται να συνδυάζονται (Rheinberger 3/I).

### **Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Γ' περίοδος**

Το εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας αρ. 1* ("Sonata tragica") του MacDowell ξεκινά με μία αργή εισαγωγή που εκτείνεται στα μ. 1-17. Μία τετράμετρη αρμονική ακολουθία παρουσιάζει εν πρώτοις την τονικότητα αναφοράς, σολ-ελάσσονα, και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 5-8, δίνοντας έμφαση στην VI και την III. Έπειτα από τη μεσολάβηση των εμβόλιμων μ. 9-10, ακολουθεί η δεύτερη επανάληψη του τετραμέτρου (στα μ. 11-14), στο οποίο εισχωρεί τώρα κι ένα νέο δεξιοτεχνικό στοιχείο. Η είσοδος του κύριου θέματος προετοιμάζεται εν συνεχεία από τα μ. 15-17, όπου η συσσωρευμένη ενέργεια εκτονώνεται σε μία γοργή αλληλουχία οκτάβων, που καταλήγει να αναπαύεται επί της θεμελίου της δεσπόζουσας.

Περνώντας στην κύρια περιοχή της έκθεσης, βλέπουμε πως αυτή διαρθρώνεται σε δύο φράσεις, στα μ. 18-25 και 26-34. Αμφότερες δομούνται προτασιακά, με δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα, και τετράμετρη συνέχιση, ενώ το επιπλέον μέτρο της δεύτερης προκύπτει από την επανάληψη της κατάληξής της. Όσον αφορά δε την ίδια την κατάληξη, διαπιστώνουμε πως η πρώτη φράση κλείνει χωρίς πτώση στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ η δεύτερη με μία πραγματική μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα. Από ρυθμική έποψη οι δύο φράσεις είναι σχεδόν απαράλλακτες, αλλά από μελωδικής πλευράς παρουσιάζουν διαφορετική αφετηρία και εξέλιξη, δίνοντας έτσι την εντύπωση πως αποτελούν στάδια εξέλιξης της ίδιας συνολικής μελωδικής (καίτοι μη περιοδικής) οντότητας. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά με δύο αλυσιδωτές τετράμετρες δομικές μονάδες που οδηγούν από τη σολ-ελάσσονα (βλ. μ. 35-38) στην ελάσσονα δεσπόζουσα (βλ. μ. 39-42) και συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη του κύριου θεματικού υλικού. Στη συνέχεια, και στο πλαίσιο του ομοιογενούς χωρίου των μ. 43-58 που επεκτείνει τη διπλή δεσπόζουσα, τα μ. 43-49 μοιάζουν να προέρχονται από την άμεση σύνδεση των μ. 17-20 και 23-25, ενώ το κύριο θεματικό υλικό εξαϋλώνεται σε μία καθοδική βηματική πορεία έπειτα από την επιστροφή της ιδέας των μ. 18-19 στα μ. 50-51.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά την παρουσίαση του υλικού της με ένα οκτάμετρο (μ. 59-66) που δεν απομακρύνεται από τη δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος. Ακολουθούν τρία διαφορετικά μεταξύ τους τετράμετρα που συνεχίζουν την εξέλιξη της μελωδίας και δίνουν έμφαση στην σι-ελάσσονα (βλ. μ. 67-70, 71-74 και 75-78), καθώς και έξι παρεμφερή δίμετρα (μ. 79-90), καθοδικής μελωδικής κατεύθυνσης, τα οποία στρέφονται αρχικά προς την υποδεσπόζουσα, Σολ-μείζονα, προσεγγίζοντας εν συνεχεία την τονική, ενώ τα μ. 91-94 καθιστούν σαφή την πτωτική τους λειτουργία μέσω ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Η σχεδιαζόμενη κατάληξη στην τονική με τέλεια πτώση αναβάλλεται, εντούτοις, λόγω της επανεκκίνησης της μελωδικής εκτύλιξης έπειτα από την έκθλιψη της καταληκτικής συγχορδίας της τονικής στο μ. 95. Δύο αλληλοσυμπληρωματικά τετράμετρα, στα μ. 95-98 και 99-102, επεκτείνουν τη Ρε-μείζονα, ενώ την ίδια λειτουργία υπηρετούν και τα ομοειδή δίμετρα 103-104 και 105-106 που έπονται. Στη συνέχεια, το τετράμετρο των μ. 91-94 επιστρέφει στα μ. 107-110, επιχειρώντας εκ νέου να καταλήξει στην τονική, πράγμα που επιτυγχάνεται στα μ. 111-112, όπου η τελική συγχορδία της Ρε-μείζονος προεκτείνεται.

Η επεξεργασία ξεκινά κάνοντας μία αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό, με τα μ. 113-116 να επαναφέρουν τη ρυθμική – αλλά όχι και τη μελωδική – οργάνωση των μ. 18-21 στην περιοχή της ρε-ελάσσονος, υιοθετώντας παράλληλα το συνοδευτικό σχήμα των μ. 111-112. Τα μ. 117-122 που έπονται μας μεταφέρουν στη σι-ύφεση-ελάσσονα, παρουσιάζοντας μία πρωτότυπη ύφανση και παραπέμποντας έμμεσα στο μοτιβικό υλικό του εισαγωγικού τμήματος. Στη συνέχεια, τα μ. 123-134 επαναλαμβάνουν εν είδει αλυσιδοποίησης ολόκληρο το χωρίο των μ. 111-122, με τα μ. 123-124 να προεκτείνουν τη Ντο-δίεση-μείζονα

ή ντο-δίεση-ελάσσονα (καθ' ότι απουσιάζει η τρίτη της συγχορδίας) κατά το πρότυπο των μ. 111-112, τα μ. 125-129a (πρβλ. μ. 113-116) να παρουσιάζουν αντίστοιχη τονική αμφιταλάντευση και τα μ. 129-134 (πρβλ. μ. 117-122) να οδηγούν στη μι-ελάσσονα. Ύστερα από δύο οιονεί αλυσιδωτά τετράμετρα (μ. 135-138 και 139-142), που επεκτείνουν την επικράτεια της ύφανσης των μ. 129-134, αλλά και ένα τετράμετρο (μ. 143-146) συγχορδιακής υφής, που προβαίνει σε μετρική παραμόρφωση (μετατρέποντας τα 3/4 σε 3/2), ακολουθεί μία σειρά παρεμφερών διμέτρων που επεκτείνουν τη σι-ελάσσονα κάνοντας χρήση του κύριου μοτιβικού υλικού (βλ. μ. 147-154), το οποίο ρευστοποιείται στα μ. 155-158, πάντοτε επί της συγχορδίας που το στήριζε αρμονικά, δηλαδή της Φα-δίεση-μείζονος, ως δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος. Ακολουθεί, στην ίδια τονικότητα, μια αναδρομή στην εισαγωγή, και συγκεκριμένα μία ελαφρώς παρηλλαγμένη επαναφορά των οκτώ πρώτων μέτρων της (πρβλ. μ. 159-166 με μ. 1-8). Το ίδιο συμβαίνει και αναφορικά με το πλάγιο θεματικό υλικό, καθώς η μελωδική γραμμή των μ. 59-64 επιστρέφει στα μ. 167-172 και συνδέεται με ένα νέο στοιχείο στα μ. 173-176, στην περιοχή της σι-ελάσσονος, ενώ τα μ. 67-70 επιστρέφουν κατά παρόμοιο τρόπο στα μ. 177-180, εκ περιτροπής με μία παρηλλαγμένη εκδοχή του προαναφερόμενου νέου στοιχείου στα μ. 181-184. Το τελευταίο τμήμα προσεγγίζει τη ντο-δίεση-ελάσσονα μέσω της δεσπόζουσάς της, την οποία επεκτείνουν αρχικά τα μ. 185-194, που ακολουθούν το μοτιβικό πρότυπο των μ. 147 κ.εξ. Σταδιακά όμως, ο αρμονικός στόχος μεταβάλλεται, ενώ τα μ. 195-200, που επαναφέρουν στο προσκήνιο και εξαυλώνουν το ίδιο υλικό, στρέφονται προς τη ντο-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα ενιαίο χωρίο που ολοκληρώνει την παρούσα ενότητα, στα μ. 201-236. Αρχικά, δύο παρόμοια τετράμετρα που βασίζονται στο κύριο μοτιβικό υλικό (μ. 201-204 και 205-208) ακολουθούνται από δύο ζεύγη παρεμφερών διμέτρων με το ίδιο περιεχόμενο (βλ. μ. 209-212 και 213-216)· έπειτα δε από μία αναφορά στα μ. 143-146 της παρούσας ενότητας στα μ. 217-220, ακολουθούν δύο ακόμη ζεύγη παρόμοιων διμέτρων στα μ. 221-224 και 225-228, ενώ τα μ. 229-236 αναφέρονται άμεσα στα μ. 147 κ.εξ., διατηρώντας μάλιστα την ίδια αρμονική στήριξη, καίτοι αντί της σι- προσεγγίζεται εν προκειμένω η σολ-ελάσσων, ούτως ώστε να επιτευχθεί η δέουσα αρμονική σύνδεση με την τρίτη ενότητα.

Κατά την επανέκθεσή του στα μ. 237-253, το κύριο θέμα τροποποιείται ελαφρώς, μόνον ως προς την ύφανσή του, ενώ το μεταβατικό τμήμα (μ. 254-271), απεναντίας, υφίσταται κάποιες αρμονικές και δομικές αλλαγές: έπειτα από την επαναφορά των μ. 35-38 στα μ. 254-257, τα μ. 39-42 παραλείπονται και ακολουθούν απευθείας τα μ. 43-56 στα αντίστοιχα μ. 258-271, τα οποία επεκτείνουν, στην προκειμένη περίπτωση, τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Με την παράλειψη και των μ. 57-58, ακολουθεί απευθείας η έναρξη της πλάγιας περιοχής, η οποία επιστρέφει χωρίς δομικές αλλαγές στην ομώνυμη μείζονα, στα μ. 272-323 (πρβλ. μ. 59-110), με τη μόνη αλλαγή να αφορά την τελική πτώση, η οποία παρακάμπτεται λόγω της άμεσης εκκίνησης ενός ευρύτερου και πολύ πιο δεξιοτεχνικής υφής πτωτικού περάσματος. Εντός αυτού, παρουσιάζονται κατ' αρχάς τρία παρόμοια δίμετρα, τα οποία δεν παραπέμπουν άμεσα στο προηγούμενο θεματικό υλικό και φέρουν εις πέρας την πτωτική τους αποστολή στα μ. 330-334, τα οποία παράλληλα κάνουν και μία νύξη στο θεμελιώδες μοτίβο της αργής εισαγωγής.

Στο πρώτο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Σκριάμπιν, το κύριο θέμα (μ. 1-8) δομείται ως πρόταση, με βασική ιδέα (μ. 1-2), παράλλαγμα (μ. 3-4) και συνέχιση (μ. 5-8) που φέρνει κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς, φα-ελάσσονα, με μισή πτώση. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 9-22a) ξεκινά ύστερα με δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 9-10 / 11-12) που παραλλάσσουν το κύριο θεματικό υλικό και οδηγούν από τη (σχετική) Λα-ύφεση-μείζονα μέχρι τη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Οι εν λόγω δομικές μονάδες

αποσπασματοποιούνται, κατόπιν, στα μ. 13-15, που απομονώνουν το δεύτερο μέτρο της αρχικής ακολουθίας και στρέφονται, μέσω της χρωματικής καθόδου της χαμηλότερης φωνής, προς τη Μι-ύφεση-μείζονα (ήτοι τη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος). Το πέρασμα σε αυτήν επικυρώνεται στα εν πολλοίς όμοια μ. 16-17 και 18-19, τα οποία έπειτα συμπυκνώνονται στα παρόμοια μ. 20-21. Τούτα οδηγούν σε μισή πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 22a), η οποία θα αποτελέσει, όπως όλα δείχνουν, την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης.

Η πλάγια περιοχή, η οποία εισάγεται σε επικάλυψη με την κατάληξη της μετάβασης, ξεκινά εκθέτοντας το θεματικό υλικό της στο πλαίσιο μίας τυπικής περιόδου: αμφότερες οι φράσεις της, στα μ. 22-25 και 26-30a, οργανώνονται προτασιακά, με μονόμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα καθώς και δίμετρη συνέχιση· περαιτέρω, η ηγούμενη φράση καταλήγει στη Λα-ύφεση-μείζονα με μισή πτώση, ενώ η επόμενη με τέλεια. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει σε παρηλλαγμένη επανάληψη της πρώτης φράσης, ξεκινώντας εντούτοις από την τονική αντί της δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 30 και 22), με το αρχικό αρμονικό συγκείμενο να αποκαθίσταται από το δεύτερο μέτρο κι έπειτα (πρβλ. μ. 31-33 με μ. 23-25). Ακολουθεί η επαναφορά και της δεύτερης φράσης, η οποία εντούτοις παρεκκλίνει αρμονικά στην κατάληξή της και σταματά στη συγχορδία της Λα-μείζονος (βλ. μ. 34-38). Η μελωδική τροπή του τελευταίου μέτρου υιοθετείται ακολούθως από τα μ. 39-40, που επανέρχονται στην Λα-ύφεση-μείζονα, την δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνουν ακολούθως τα παρόμοια δίμετρα 41-42 και 43-44, που βασίζονται στην εναρκτήρια πλάγια ιδέα. Η αλληλουχία αυτή υφίσταται και αποσπασματοποίηση, στο μ. 45, που επαναλαμβάνει εν είδει αλυσίδας το μ. 44, διατηρώντας την ίδια αρμονική λειτουργία. Τέλος, τα 46-47a οδηγούν σε τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Έπειτα από αυτήν την καθοριστική τέλεια πτώση, ακολουθεί η τυπική προέκταση της δευτερεύουσας τονικής περιοχής εκ μέρους της κατακλείδας (μ. 47-57): τα παρεμφερή μ. 47-51a και 51-55a, που παραλλάσσουν σε βάθος το θεμελιώδες πλάγιο θεματικό υλικό, καταλήγουν έκαστο σε νέα πτωτική επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος, όπως άλλωστε πράττουν και τα όμοια μ. 55-56a / 56-57a· επιπλέον, η κατάληξη στο μ. 57 κάνει μία μικρή νύξη στο κύριο θέμα, και συγκεκριμένα στην ακροτελεύτια χειρονομία του (πρβλ. μ. 8).<sup>176</sup>

Έπειτα από μία “ηχώ” του τελευταίου μοτίβου στο μ. 58, τα αλυσιδωτά μ. 59-62 / 63-66 επαναφέρουν τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος σε μία εκδοχή όμοια με εκείνη που είχε εισαγάγει το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης (πρβλ. μ. 9-10). Η αρμονική κίνηση είναι συνεχής, με αφετηρία τη σολ-δίεση- και καταληκτικό σταθμό τη φα-δίεση-ελάσσονα. Σε αυτήν την περιοχή κινούνται, έπειτα, τα αλυσιδωτά μ. 67-68 και 69-70, που χαρακτηρίζονται από τη διαρκή παρουσία του μοτίβου του δεύτερου μέτρου της προηγούμενης σειράς διμέτρων (πρβλ. ενδεικτικά μ. 60). Ένα τρίτο δίμετρο μένει ημιτελές (στο μ. 71) λόγω της παρέμβασης μίας νέας τετράμετρης δομικής μονάδας (μ. 72-75), η οποία συνδυάζει το χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο της κατακλείδας (πρβλ. μ. 72-73 και 47-48) με μία ανεπτυγμένη εκδοχή του επικεφαλής κύριου μοτίβου (πρβλ. μ. 74-75 και 1). Κατά την αλυσιδωτή επανάληψη του εν λόγω τετραμέτρου στα μ. 76-79, το δεύτερο ήμισυ του παραλλάσσεται, προκειμένου να φέρει μία κατάληξη στη Ντο-μείζονα (στο μ. 80a)· από αυτήν ξεκινούν εν συνεχεία τα μ. 80-84a, τα οποία ανακατασκευάζουν το επικεφαλής τετράμετρο της κατακλείδας (πρβλ. μ. 47-51a). Τα μ. 84-85 και 86-87 απομονώνουν με την τεχνική της αποσπασματοποίησης και παραλλάσσουν το πρώτο δίμετρο της αμέσως

<sup>176</sup> Σε αντίθεση με εμάς, η Mary Anne Bolster τοποθετεί την έναρξη της “codetta” στο μ. 51· βλ. *A style analysis of three representative piano sonatas of Alexander Scriabin*, διπλωματική διατριβή, North Texas State College, 1955, σ. 10.

προηγούμενης ακολουθίας, προσεγγίζοντας τη σι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ τα παρόμοια μ. 88-89 και 90-91, που βασίζονται στην προαναφερόμενη τονικότητα, προκύπτουν από την άμεση σύνδεση του περιεχομένου των μ. 80 και 83. Έπειτα από την εν είδει ηχούς επανάληψη του μ. 91 στο μ. 92, τα αλυσιδωτά μ. 93-94 / 95-96 / 97-98 κάνουν μία αναδρομή στο εναρκτήριο μοτίβο, με τον τρίτο “κρίκο” να διαφοροποιείται προκειμένου να καταλήξει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Ύστερα από δύο ακόμη καταλήξεις σε αυτήν, στα μ. 99-101a, η εν λόγω συγχορδία προεκτείνεται στα μ. 101-102, που ρευστοποιούν την κεφαλή της κύριας θεματικής ιδέας.

Με την απαραίτητη σύνδεση της επεξεργασίας με την επόμενη ενότητα να έχει λοιπόν επιτευχθεί, ο συνθέτης προβαίνει στην επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 103-110, το οποίο διόλου δεν διαφοροποιείται σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση. Όσον αφορά δε τη μετάβαση, και εξαιρουμένων ορισμένων μελωδικής φύσεως αλλαγών, η μόνη σημαντική τροποποίηση που πραγματοποιείται αφορά το τονικό ύψος: ολόκληρο το σχετικό τμήμα των μ. 111-124a μεταφέρεται κατά μία τρίτη χαμηλότερα, ούτως ώστε να οδηγήσει στη Φα- και όχι στη Λα-ύφεση-μείζονα. Έτσι, η πλάγια περιοχή, η οποία τοποθετείται πλέον στην ομώνυμη μείζονα, τροποποιείται μόνο στην κατάληξή της, με την διεύρυνση του μ. 46 στα μ. 148-150, τα οποία φέρνουν την επικυρωτική πτώση στο μ. 151a. Κατά παρόμοιο τρόπο διευρύνεται εν συνεχεία και η κατακλείδα, καθώς έπειτα από την επαναφορά των μ. 47-56 στα μ. 151-160, το μ. 57 αντικαθίσταται από το ευρύτερο χωρίο των μ. 161-169. Εντός του τελευταίου, το στοιχείο του μ. 60 της επεξεργασίας αξιοποιείται για το σχηματισμό τριών παρόμοιων διμέτρων (στα μ. 161-166) που εναλλάσσουν μείζονα και ελάσσονα τρόπο συνοδεία ισοκράτη επί της τονικής. Τέλος, στα παρόμοιας λογικής και μοτιβικού περιεχομένου μ. 167-169, η “διένεξη” αυτή λύνεται υπέρ της Φα-μείζονος, ενόσω όμως πραγματοποιείται παράλληλα και μία σημαντική θεματική παραπομπή: πρόκειται για μία προαναγγελία του θεμελιώδους μοτιβικού στοιχείου του τέταρτου μέρους του έργου (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 1-2) – μία μάλλον ασυνήθιστη επιλογή από πλευράς του συνθέτη, καθώς θα περίμενε ίσως κανείς, σε αυτό το σημείο, την εμφάνιση κάποιου στοιχείου του αμέσως επόμενου μέρους, προκειμένου να επιτευχθεί μια αμεσότερη σύνδεση μεταξύ τους. Περαιτέρω, θα πρέπει να αναφέρουμε πως το εν λόγω μοτίβο προέρχεται, στην πραγματικότητα, από ρυθμικό μετασχηματισμό της εναρκτήριας χειρονομίας του παρόντος μέρους.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του d’Albert, το κύριο θέμα (μ. 1-10) αποτελείται από δύο φράσεις που βασίζονται εν πολλοίς στο ίδιο θεματικό υλικό. Στην πρώτη εξ αυτών (μ. 1-5), την παρουσίαση της βασικής ιδέας (μ. 1-2) διαδέχεται η ανάπτυξή της, με αντιστικτική υφή και επιμέρους μιμήσεις μεταξύ των φωνών, μέχρι την κατάληξη, χωρίς κάποιο πτωτικό σχηματισμό, στην τονική της φα-δίεση-ελάσσοнос. Κατά την επαναφορά της βασικής ιδέας στο πλαίσιο της δεύτερης φράσης (μ. 6-10), το δεύτερο μέτρο της παραλλάσσεται αρμονικά (βλ. μ. 7) κι έπειτα αλυσιδοποιείται (στο μ. 8), επηρεάζοντας και το μ. 9 με τη μελωδική του κίνηση, προτού το μ. 10 φέρει μία μισή πτώση στην αρχική αυτή τονικότητα. Το μεταβατικό τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 11-41, ξεκινά απομονώνοντας το βασικό μοτίβο του μ. 2 του κυρίου θέματος και συνδυάζοντας το με νέο υλικό, ενώ παράλληλα η κεφαλή του κυρίου θέματος εμφανίζεται ως συνοδευτικό στοιχείο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας τετράμετρης δομικής μονάδας, στα μ. 11-14, τα οποία στρέφονται προς τη σχετική μείζονα. Η αλυσιδωτή επανάληψη του τετραμέτρου αυτού μας μεταφέρει στην υποδεσπόζουσα (σι-ελάσσονα), στα μ. 15-18, ενώ τα μ. 19-20 αποσπασματοποιούν την εν λόγω δομική μονάδα, αποσπώντας τα δύο τελευταία μέτρα της και προσεγγίζοντας αλυσιδωτά τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Τα μ. 21-22 συνεχίζουν τη

διαδικασία της αποσπασματοποίησης, καθώς αφιερώνονται στην μιμητική ανάπτυξη του στοιχείου του μ. 13, το οποίο ρευστοποιείται, ακολούθως, στα μ. 23-25, ενώ το συνολικό πεντάμετρο επεκτείνει τη Λα-μείζονα. Τα μ. 26-29, από την άλλη πλευρά, επαναφέρουν εκ νέου στο προσκήνιο το μοτίβο του μ. 2, το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση χρησιμοποιείται για την επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Σε αυτό το σημείο το πρώτο σκέλος της μετάβασης (μ. 11-29) έχει ολοκληρωθεί, με την οργάνωσή του να παραπέμπει εμφανέστατα σε μία προτασιακή δομή. Το δεύτερο σκέλος (μ. 30-41), λοιπόν, ξεκινά με κατά το μάλλον ή ήττον νέο υλικό: δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 30-31 και 32-33) ακροβατούν μεταξύ της Λα-μείζονος και της φα-δίεση-ελάσσονος, ενώ μία τροποποιημένη επανάληψη του δίμετρου προτύπου, στα μ. 34-35, στρέφεται σαφώς προς την πρώτη και γίνεται έναυσμα για μια πιο ελεύθερη εκτύλιξη του θεματικού υλικού, καθώς τα παρεμφερή, αλυσιδωτού χαρακτήρα μ. 36-37 προσεγγίζουν τη ντο-ελάσσονα, στην οποία κινείται ύστερα ένα παράλλαγμα του μ. 31, το οποίο καταλήγει σε μία ατελή πτώση στη σολ-δίεση-ελάσσονα (βλ. μ. 38-39). Έπειτα, τα μ. 40-41, που συνεχίζουν την εξύφανση του δεδομένου υλικού, μετατρέπουν εναρμονίως την προαναφερόμενη τονικότητα σε ενεργή δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος· σε αυτήν, δηλαδή στην εναρμόνια της μείζονος δεσπόζουσας, τοποθετείται η πλάγια περιοχή, η οποία ξεκινά από το μ. 42.

Τα μ. 42-45 εισάγουν το νέο μελωδικό υλικό, ενώ τα αλυσιδωτά μ. 46-47 / 48-49 στρέφονται προς τη δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας. Στη συνέχεια, τα μ. 50-53 επαναφέρουν το υλικό του πρώτου τετραμέτρου με νέα ύφανση και συνοδευτικό σχήμα, ενώ τα μ. 54-55 αλυσιδοποιούν το δεύτερο ήμισυ του, προτού τα μ. 56-57 προβούν σε πύκνωση της συνοδείας επί της συγχορδίας της vii. Μία νέα ιδέα παρουσιάζεται κατόπιν στα παρεμφερή δίμετρα 58-59 και 60-61, ενώ τα μ. 62-64 επαναλαμβάνουν το μ. 61 με διαφοροποιούμενη αρμονική στήριξη, με το συνολικό απόσπασμα να βασίζεται στην εναλλαγή τονικής και δεσπόζουσας. Τέλος, ο παρεστιγμένος ρυθμός των μ. 65-66 οδηγεί στα πωτικής στόχευσης μ. 67-68· η κατάληξη στην τονική αναβάλλεται, εντούτοις, με αποτέλεσμα μία αποδομητική ολοκλήρωση της πλάγιας περιοχής, λόγω της άμεσης έναρξης της κατακλείδας (έπειτα από αρμονική “έκθλιψη”) στο μ. 69. Το εν λόγω τμήμα προεκτείνει την τονική στο δίμετρο 69-70, ενώ η ρευστοποίηση του υλικού του στα μ. 71-72 έχει σκοπό να φέρει εις πέρας μία εμφατικότερη κατάληξη σε αυτήν. Αποτυγχάνει όμως (βλ. μ. 73a), ενώ η ηχώ του, στο μ. 73, βρίσκει εν τέλει το δρόμο της προς την τονική, η οποία εμφανίζεται με εναρμόνια μεταμφίεση, ως ντο-δίεση, στα μ. 74-75. Ο ίδιος φθόγγος γίνεται έπειτα αφετηρία για την έναρξη της επανάληψης της έκθεσης στο συνδυαστικό πέρασμα των μ. 76bis-79bis, που βασίζεται σε μία διαδικασία ρυθμικής πύκνωσης· το αντίστοιχο πέρασμα προς την επεξεργασία, αντιθέτως, αρκείται στη διπλή επανάληψη των μ. 74-75 με ενισχυμένη ύφανση (βλ. μ. 76-79).<sup>177</sup>

Τα μ. 80-81 και 82-83 επαναφέρουν αλυσιδωτά τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-2), την οποία αποσπασματοποιούν ακολούθως τα παρόμοια μ. 84-85, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος. Έπειτα, τα μ. 86-87 αξιοποιούν την κεφαλή της ιδέας, που διατηρήθηκε ανέπαφη κατά το προηγούμενο δίμετρο, σε μία διαδικασία

---

<sup>177</sup> Ο Luke Tyler παρουσιάζει μία εναλλακτική αναλυτική θεώρηση για την ενότητα της έκθεσης. Έπειτα από το κύριο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 1-10 (όπως και στην δική μας ανάλυση), ακολουθεί το μεταβατικό τμήμα, το οποίο εντούτοις περιορίζεται εν προκειμένω στα μ. 11-29, ενώ τα μ. 30-38 εντάσσονται στην πλάγια θεματική περιοχή, ως το πρώτο τμήμα ενός trimodular block. Το δεύτερο και το τρίτο τμήμα έπονται στα μ. 38-41 και 42-57, ενώ τα μ. 58-67 θεωρούνται ως πωτικής στόχευσης, φέρνοντας την καταληκτική πτώση της πρώτης ενότητας. Ακολουθεί, τελικά, η κατακλείδα στα μ. 68-73. Βλ. *Eugen d'Albert (1864-1932) and his Piano Sonata, op. 10: Its use of unifying devices and formal structure*, διδακτορική διατριβή, Ball State University, 2015, σ. 58.



ρευστοποίησης, από την οποία προκύπτει, στα μ. 88-93, μία νέα μελωδική ιδέα: τούτη ακούγεται τρεις φορές αλυσιδωτά στα αντιστικτικής υφής μ. 88-91, μετατρέποντας προς στιγμήν το μέτρο των 3/4 σε 4/4, ενώ τα μ. 92-93 προσθέτουν μία κατάληξη με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Ακολουθεί η παρηλλαγμένη αλυσιδωτή επανάληψη του συνόλου των μ. 86-93 στα μ. 94-101, με κατεύθυνση εν προκειμένω προς τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Σε αυτήν, το δίμετρο 102-103 κάνει μία αναδρομή στην εναρκτήρια ιδέα της μετάβασης (πρβλ. μ. 11-14), ενώ η επιχειρούμενη αλυσιδωτή επαναφορά του σταματά στο πρώτο μέτρο (βλ. μ. 104), το οποίο εν συνεχεία επαναλαμβάνεται σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή και εξελίσσεται εν είδει αλυσίδας στα μ. 105-107. Έπειτα, στο τρίμετρο 108-110 παρουσιάζεται μία ακόμη ανακατασκευή του ίδιου θεματικού υλικού, που αλυσιδοποιείται στα μ. 111-113 και ρευστοποιείται στα μ. 114-119, συνεχίζοντας την ανοδική αλυσιδωτή του πορεία μέχρι την πλήρη του εξάλειψη. Τέλος, τα μ. 120-129 που έπονται συνιστούν αδιαμφισβήτητα ένα συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα, επεκτείνοντας καθ' όλη τη διάρκειά τους τη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος:<sup>178</sup> η ιδέα των μ. 88 κ.εξ. επανέρχεται δύο φορές στα μ. 120-122, συμπιέζεται εντός ενός μέτρου στα μ. 123-124 και τελικά ρευστοποιείται στα μ. 125-127, ενώ ο παρεστιγμένος ρυθμός των μ. 128-129 παραπέμπει στην κεφαλή του κυρίου θέματος και λειτουργεί ως μοτιβική προαναγγελία του.

Κατά την έναρξη της επανέκθεσης, το κύριο θέμα περιορίζεται ως προς τις διαστάσεις του λόγω της διατήρησης μόνο της πρώτης φράσης του. Δεν έχουμε να κάνουμε, εντούτοις, με μία αυτούσια επαναφορά, καθώς ο συνθέτης προβαίνει στη διεύρυνσή της, μέσω της επέκτασης του μ. 3 στα μ. 132-134 και των μ. 4-5 στα μ. 135-137. Προκύπτει, κατ' αυτόν τον τρόπο, μία φράση οκτώ μέτρων, αντί των αρχικών πέντε, η οποία καταλήγει, προσέτι, σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, υιοθετώντας έτσι ένα χαρακτηριστικό της δεύτερης φράσης και διατηρώντας την κατάληξη του κυρίου θέματος από την πρώτη ενότητα. Σε αντίθεση με την αποκοπή ενός μέρους του κυρίου θέματος, το πρώτο σκέλος (μ. 138-159) του μεταβατικού τμήματος διευρύνεται. Έπειτα από την επιστροφή των μ. 11-14 στα μ. 138-141, ο συνθέτης απομονώνει τα δύο ημίσεα των μ. 15-18, τα οποία υποβάλλει με τη σειρά σε αλυσιδοποίηση (βλ. μ. 142-143 / 144-145 και 146-147 / 148-149). Τα μ. 150-154 αντιστοιχούν στα μ. 21-25, καίτοι στην προκειμένη περίπτωση επεκτείνεται η σι-ελάσσων, ενώ τα μ. 155-159 διευρύνουν κατά ένα μέτρο το πέρασμα των μ. 26-29. Στην τελευταία περίπτωση, πάντως, δεν διατηρείται η επέκταση μόνο μίας συγχορδίας, αλλά απεναντίας παρατηρείται μία χρωματική πορεία με αντίθετη κίνηση μεταξύ των φωνών, η οποία σταματά επί της τονικής σε δεύτερη αναστροφή της σι-ελάσσονος. Όμως και το δεύτερο σκέλος της μετάβασης τυγχάνει ανάλογης διεύρυνσης: ύστερα από την επιστροφή των μ. 30-38 στα μ. 160-168, με μεταφορά στην υπερκείμενη τέταρτη, τα μ. 169-175 αντικαθιστούν τα μ. 39-41, περιλαμβάνοντας διπλή επαναφορά (βλ. μ. 169-170 και 171-172) και ρευστοποίηση (βλ. μ. 173-175) της ιδέας των μ. 30-31. Στη συνέχεια, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται στην Φα-δίεση-μείζονα (μ. 176-202) με μόνο μία διαφοροποίηση, η οποία αφορά την αρχική φράση των μ. 176-183. Τούτη δεν ακολουθεί τη μελωδική εξέλιξη των ομόλογων μ. 42-49, αλλά εκείνη του επόμενου περάσματος των μ. 50-55 στα μ. 176-181, ενώ τα εναπομείναντα μ. 182-183 διατηρούν εν πολλοίς την αντιστοιχία τους με τα μ. 48-49. Όσον αφορά την κατακλείδα, τούτη επαναφέρει και επαναλαμβάνει το δίμετρο 69-70 στα μ. 203-206, με την εν λόγω επανάληψη να αντικαθιστά τη διαδικασία ρευστοποίησης των μ. 71-72 της έκθεσης. Τα μ. 207-216α που έπονται συνιστούν επίσης

<sup>178</sup> Ο Tyler (ό.π., σ. 58) διαπιστώνει επίσης την ύπαρξη ενός συνδετικού περάσματος, οριοθετώντας το όμως στα μ. 123-132.

διεύρυνση του υπό εξέταση τμήματος: τα όμοια μεταξύ τους μ. 207-208 αντιστρέφουν τις δύο εξωτερικές φωνές των μ. 205-206, με παράλληλη μετάπτωση στον ελάσσονα τρόπο, ενώ τα μ. 209-210 τα επαναφέρουν υπό την αρχική τους μορφή, κινούμενα εντούτοις στη Λα-μείζονα· το τελευταίο δίμετρο μένει ωστόσο ημιτελές, καθώς διακόπτεται από ένα νέο πέρασμα στα μ. 211-214, το οποίο διατηρεί την χαρακτηριστική κίνηση τριήχων της κατακλείδας ως συνοδευτική γραμμή και βασίζεται σε μία βηματική άνοδο, που κορυφώνεται επί της δεσπόζουσας και αποφέρει μία τέλεια πτώση, η οποία επιτυγχάνεται, επιτέλους, έπειτα από τις ματαιωμένες καταληκτικές πτώσεις της πρώτης αλλά και της τρίτης ενότητας.

Ακολουθεί η coda (μ. 216-237),<sup>179</sup> η οποία ξεκινά με μία ακόμη επιβεβαίωση της τονικής, χρησιμοποιώντας το υλικό της θεμελιώδους κύριας ιδέας στα μ. 216-220a. Τα μ. 220-223 χρησιμοποιούν αποκλειστικά το μοτίβο του μ. 1, ενώ τα μ. 224-227 επαναφέρουν στο προσκήνιο την ιδέα των μ. 88 κ.εξ. Τα μ. 228-229 που ακολουθούν βασίζονται σε υλικό παράγωγο της εναρκτήριας ιδέας της μετάβασης, τα μ. 230-233 ανακαλούν και ρευστοποιούν το μοτίβο του μ. 13 του ίδιου τμήματος και τα μ. 234-235 αξιοποιούν το επικεφαλής κύριο μοτίβο για τη δημιουργία μίας δεξιοτεχνικής χειρονομίας, προτού τα μ. 236-237 φέρουν την οριστική κατάληξη στην τονική.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Sibelius, που είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-21a· το βασικό θεματικό του υλικό εκτίθεται πάνω από ισοκράτη στην τονική στα μ. 1-4, ενώ το δεύτερο ήμισυ του επαναλαμβάνεται κατόπιν παραλλασσόμενο στα μ. 5-6 και 7-8. Η ξαφνική εμφάνιση της συγχορδίας της λα-ελάσσονος δίνει το έναυσμα σε μία αντιθετική, μονοφωνικής υφής ιδέα που παρουσιάζεται στα παρόμοια μ. 9-10 και 11-12. Ακολούθως, τα μ. 13-20, που συνοδεύονται από ισοκράτη στη δεσπόζουσα, επαναφέρουν στοιχεία του εναρκτήριου θεματικού υλικού, δημιουργώντας το τρίμετρο 13-16a (πρβλ. μ. 1-4a), το οποίο περιορίζεται, ύστερα, σε δύο μέτρα (μ. 16-18a). Τέλος, το εν λόγω δίμετρο μετατρέπεται και πάλι σε τρίμετρο μέσω επέκτασης του δεύτερου μέτρου του στα μ. 18-21a, που φέρνουν και την κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς με τέλεια πτώση. Σε επικάλυψη ξεκινά το μεταβατικό τμήμα, που αρχικά προσποιείται την επανάληψη του θέματος, επαναφέροντας το εναρκτήριο τετράμετρό του στα μ. 21-24. Ήδη, όμως, έχει ξεκινήσει η απομάκρυνση από την τονική μέσω της τονικοποίησης της υποδεσπόζουσας (βλ. μ. 24), ενώ έπεται ένα τετράμετρο παράγωγο του κυρίου θέματος που μας μεταφέρει στην Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 25-28). Η αλυσιδωτή επανάληψη της εν λόγω δομικής μονάδας περιορίζεται στα τρία πρώτα μέτρα (βλ. μ. 29-31), καθώς η επέκταση της δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος, που αυτά έχουν μέχρι τούδε επιτελέσει, συνεχίζεται στα παρόμοια μ. 32-36, όπου ένα σύντομο μοτίβο ανεβαίνει χρωματικά επί ενός ισοκράτη στον φθόγγο σολ. Η συγχορδία της δεσπόζουσας επί του σολ ακούγεται ακολούθως χωρίς οιαδήποτε θεματική “ένδυση” στα μ. 37-40, εισάγοντας έτσι το πλάγιο θέμα.

Τούτο τοποθετείται στη Ντο-μείζονα (ήτοι στην τονικότητα της δεσπόζουσας) και ξεκινά με μία τετράμετρη ιδέα (μ. 41-44), ενώ έπειτα (βλ. μ. 45-48) το υλικό αρχίζει να εξελίσσεται τόσο μελωδικώς όσο και αρμονικώς, καθώς στρέφεται προς την λα-ελάσσονα (δηλαδή την σχετική). Η δεσπόζουσα της τελευταίας επεκτείνεται εν συνεχεία σε ένα τετράμετρο (μ. 49-52) που παραπέμπει στο κύριο θεματικό υλικό λόγω των ρυθμικών του χαρακτηριστικών (πρβλ. μ. 49-50 και 1-2), και το οποίο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 53-56. Τα μ. 57-58 προέρχονται από τα μ. 47-48, ενώ ακολουθούν δύο παρόμοια

<sup>179</sup> Ο Tyler (ό.π., σ. 58) θεωρεί ως έναρξη της coda το μ. 210.

δίμετρα (μ. 59-60 και 61-62) που αρχικά παραμένουν στη λα-ελάσσονα κι έπειτα στρέφονται ξανά προς τη Ντο-μείζονα, την οποία μάλιστα επικυρώνουν με τέλεια πτώση (την καθοριστική πτώση της πρώτης ενότητας) στο μ. 63a. Ως είθισται, ακολουθεί και μία κατακλείδα, η οποία κατ' αρχάς ανακαλεί το υλικό των μ. 32-36 για να σχηματίσει δύο σχεδόν όμοιες τετράμετρες δομικές μονάδες στα μ. 63-66 και 67-70, οι οποίες στηρίζονται σε ισοκράτη επί της τονικής, όπως άλλωστε και τα μ. 71-72 / 73-74, που απομονώνουν το στοιχείο του τελευταίου μέτρου των προαναφερόμενων τετραμέτρων. Η επέκταση συνεχίζεται στα μ. 75-82, που παραπέμπουν μόνο έμμεσα στο κύριο θεματικό υλικό, στα μ. 83-86, που ρευστοποιούν το μοτίβο της προηγούμενης δομικής μονάδας, αλλά και στα μ. 87-90, που παραθέτουν λιτή κι απέριτη τη συγχορδία της Ντο-μείζονος. Στο τελευταίο τετράμετρο βασίζεται αποκλειστικά το συνδυαστικό πέρασμα των μ. 91-98, παραθέτοντας με την ίδια υφή τις συγχορδίες της Μι-μείζονος και της σολ-δίεση-ελάσσοнос.

Η επεξεργασία ξεκινά επαναφέροντας το υλικό των μ. 49-52 επί της σολ-δίεση-ελάσσοнос, στα μ. 99-102. Ακολουθούν, στην ίδια τονική περιοχή, μία αναδομημένη εκδοχή του επικεφαλής τετραμέτρου της κύριας περιοχής στα μ. 103-106, καθώς και ένα παράλλαγμα της στα μ. 107-110. Προστίθεται, επιπλέον, η συνοδεία του μ. 59, ενώ το συνολικό χωρίο των μ. 99-110 αλυσιδοποιείται, κατόπιν, επί της δεσπόζουσας της σολ-δίεση-ελάσσοнос στα μ. 111-122. Ακολουθούν δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (μ. 123-126 / 127-130) που συνδυάζουν το τελευταίο δίμετρο της προηγούμενης δομικής μονάδας (πρβλ. μ. 125-126 και 121-122) με το επικεφαλής μοτίβο της κατακλείδας (βλ. μ. 123-124), ενώ τα παρόμοια μ. 131-132 και 133-134, που κινούνται στη φα-δίεση-ελάσσονα, βασίζονται στο κύριο θεματικό υλικό και αποσπασματοποιούνται έπειτα στα μ. 135-136 αλλά και 137-138, όπου το δεδομένο θεματικό υλικό ρευστοποιείται περαιτέρω. Το τετράμετρο 139-142 συνιστά νέα παράγωγη ιδέα της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος. Έπειτα δε από τα μ. 143-146, τα οποία ανάγονται στο μ. 44 του πλαγίου θέματος, τα μ. 139-142 επιστρέφουν παρηλλαγμένα στα μ. 147-150. Στην κρατούσα τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσοнос, ο συνθέτης επαναφέρει κατόπιν και τμήμα της βασικής πλάγιας ιδέας (βλ. μ. 43-44), σε μεγέθυνση, στα μ. 151-154, επαναλαμβάνοντάς το έπειτα εν είδει αλυσιδοποίησης στα μ. 155-158 και κάνοντας τελικά το ίδιο και για το δεύτερο ήμισυ του στα μ. 159-160 (πρβλ. μ. 157-158). Στο μεταξύ, έχουμε μεταφερθεί στη ντο-δίεση-ελάσσονα, επί της οποίας επανέρχονται τα μ. 131-134 στα μ. 161-164, τα οποία ακολούθως αποσπασματοποιούνται και το υλικό τους ρευστοποιείται στο πλαίσιο των μ. 165-168. Έχει έρθει, όμως, και η ώρα της επιστροφής της βασικής πλάγιας ιδέας στο αρχικό ρυθμικό της συγκείμενο, πράγμα που συμβαίνει στα μ. 169-170 και 171-173: τούτα συνδέουν άμεσα τα μ. 41 και 44, κινούμενα στην Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ στη συνέχεια το μοτίβο του μ. 44 εναλλάσσεται με εκείνο του μ. 49 στα μ. 174-176. Ακολουθεί μία τριπλή, παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 13-16 του κυρίου θέματος στα μ. 177-180, 181-184 και 185-188, με την αρμονική στήριξη της δεσπόζουσας της φα-ελάσσοнос, η επέκταση της οποίας έχει ξεκινήσει από το μ. 174· η εν λόγω διαδικασία επέκτασης συνεχίζεται και στα μ. 189-190, 191-192 και 193-194, που αντιστοιχούν στα μ. 17-18, στα μ. 195-196, αλλά και στο πέρασμα των μ. 197-204, όπου αναπτύσσεται το υλικό των μ. 9-10 του κυρίου θέματος, προκειμένου να επιτευχθεί η σύνδεση με την επανέκθεση. Συνεπώς, τα μ. 174-204 λειτουργούν ως ένα εκτενές συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

Περνώντας στην τρίτη ενότητα, παρατηρούμε πως το κύριο θέμα υφίσταται σημαντικές μεταβολές. Συγκεκριμένα, ενώ τα μ. 205-212 συνιστούν επαναφορά των μ. 1-8, τα μ. 213-216 προβαίνουν σε αρμονική τροποποίηση των μ. 9-12, αντικαθιστώντας την iii της Φα-μείζονος με την III της ομώνυμης της ελάσσοнос. Το ίδιο ισχύει και για τα μ. 13-16, που απομονώνονται από το ευρύτερο χωρίο των μ. 13-21a στα μ. 217-220. Το εν λόγω

τετράμετρο κινείται επί της δεσπόζουσας της ντο-δίεση-ελάσσονος, ενώ η επανάληψή του εν είδει αλυσιδοποίησης στα μ. 221-224 επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος ακολουθείται από δύο παρόμοια δίμετρα που συνδυάζουν το θεμελιώδες κύριο μοτίβο με το στοιχείο του μ. 37 (βλ. μ. 225-226 και 227-228) και αποσπασματοποιούνται διατηρώντας μόνο το δεύτερο στα μ. 229-230. Η λειτουργία της αρμονικής επέκτασης της Ντο-μείζονος διατηρείται και σε αυτό το χωρίο (των μ. 225-230), ενώ οι διεργασίες που περιγράψαμε φαίνεται να υποδεικνύουν την ύπαρξη μίας σύντομης δευτερεύουσας ανάπτυξης στο πλαίσιο της κύριας περιοχής, η οποία ολοκληρώνεται με τα μ. 231-232, που καταλήγουν στην τονική με μία οιονεί τέλεια πτώση, παραπέμποντας από υφολογική έποψη στα μ. 203-204 της επεξεργασίας. Σε αντίθεση με την εξετασθείσα περιοχή, η μετάβαση διατηρεί αναλλοίωτη τη δομική της υπόσταση, παρουσιάζοντας μόνο αρμονικής φύσεως τροποποιήσεις. Πιο αναλυτικά, το επικεφαλής τετράμετρό της (μ. 233-236, πρβλ. μ. 21-24) αλλάζει ούτως ώστε να οδηγήσει αντί για τη Λα-ύφεση- στη Ρε-ύφεση-μείζονα, την οποία λαμβάνει ύστερα ως αφητηρία το ευρύτερο χωρίο των μ. 237-252 (πρβλ. μ. 25-40). Η αρμονική αυτή μεταβολή είναι το μόνο που χρειάζεται ώστε να οδηγηθούμε στην αρχική τονικότητα και όχι σε αυτή της δεσπόζουσας, όπως συνέβη στην έκθεση. Όσον αφορά δε το πλάγιο θέμα, ο συνθέτης δεν διαφοροποιεί μόνο την τονικότητα, αλλά και την επιμέρους αρμονική του στήριξη, προβαίνοντας επιπλέον σε μία ήπια επέμβαση στη δομή του. Ήδη κατά την επανείσοδο του πλάγιου θεματικού υλικού, βλέπουμε πως επιλέγεται, για ανεξήγητο λόγο, ο ελάσσων τρόπος (βλ. μ. 253-256) για την εκφορά της βασικής ιδέας, ενώ η ακόλουθη παρηλλαγμένη επανάληψή της (μ. 257-260, πρβλ. μ. 45-48) διαφοροποιείται από το ομόλογο τετράμετρό της, καθώς δεν τοποθετείται στην VI, αλλά παραμένει στη φα-ελάσσονα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα μ. 261-268 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος κατ' αναλογία με τα μ. 49-56, αλλά και επαναλαμβάνοντας μία επιπρόσθετη φορά το τετράμετρο πρότυπο των μ. 49-52 στα μ. 269-272. Αυτό το γεγονός σηματοδοτεί την εσωτερική διεύρυνση της υπό εξέταση περιοχής, ενώ τα μ. 273-279a, που ακολουθούν, ταυτίζονται με τα μ. 57-63a, οδηγώντας με τον ίδιο τρόπο σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Έπειτα από αυτό το καθοριστικό γεγονός επιστρέφει και η κατακλείδα, η οποία διατηρεί το μεγαλύτερο μέρος του υλικού της στα μ. 279-298 (πρβλ. μ. 63-82). Αντίθετα, τα μ. 83-90 παραλείπονται και τη θέση τους παίρνει μία επιπρόσθετη αναφορά σε κύρια θεματικά στοιχεία: στα παρόμοια μ. 299-302 και 303-306, μία διάφωνα συνήχηση αντιπαράτίθεται με την κεφαλή του κυρίου θέματος, ενώ το πέρασμα των μ. 307-310 συμπυκνώνει την αμέσως προηγούμενη αρμονική αντιπαράθεση και οδηγεί στην ύστατη επαναφορά (μέρους) της εναρκτήριας ιδέας, η οποία εν προκειμένω φέρνει και την οριστική κατάληξη στην τονική (βλ. μ. 311-318).

Το κύριο θέμα του εναρκτήριου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* του Brüll οργανώνεται ως περιοδική δομή, στα μ. 1-20. Στην προτασιακά δομημένη ηγούμενη φράση (μ. 1-9), η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της (βλ. μ. 1-2 και 3-4) σταματούν στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, ρε-ελάσσονος. Εντός της συνέχισης, τα μ. 5-6 διαφοροποιούν το υλικό των μ. 3-4, δίνοντας έμφαση στη σχετική μείζονα, ενώ το μ. 7 προβαίνει σε μια οιονεί αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση και το μ. 8 φέρνει μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η συγχορδία της δεσπόζουσας προεκτείνεται, ύστερα, στο εν είδει καντέντσας μ. 9. Η επόμενη φράση (μ. 10-20), που εισάγει ένα νέο συνοδευτικό σχήμα, επαναφέρει κατ' αρχάς χωρίς αλλαγές το εναρκτήριο τετράμετρο στα μ. 10-13. Στα μ. 14-17, αντιθέτως, το υλικό των μ. 5-8 υφίσταται τροποποιήσεις, πρωτίστως αρμονικής και δευτερευόντως μελωδικής φύσης (πρβλ. μ. 17 και 8): εν προκειμένω, προσεγγίζεται η υποδεσπόζουσα, καίτοι η κατάληξη παραμένει ίδια, δηλαδή στην συγχορδία της δεσπόζουσας. Το μοτίβο του

μ. 17 επαναλαμβάνεται, κατόπιν, στα παρόμοια, αλυσιδωτής λογικής μ. 18-19, που επαναφέρουν και το στοιχείο του αρπίσματος από το μ. 9, φανερώνοντας παράλληλα μία τάση προς πτωτική κατάληξη. Πράγματι, το μ. 20 θέτει ως στόχο του την επίτευξη μίας τέλειας πτώσης στην ρε-ελάσσονα, αλλά αποτυγχάνει να την πραγματοποιήσει λόγω της άμεσης έναρξης του μεταβατικού τμήματος (δια της έκθλιψης της αναμενόμενης συγχορδίας της τονικής) στο επόμενο μέτρο. Το εν λόγω τμήμα εκτείνεται στα μ. 21-33 και ξεκινά με ένα νέο (από θεματική έποψη) δίμετρο στα μ. 21-22, πολύ πιο κινητικού χαρακτήρα σε σχέση με το μέχρι τούδε θεματικό υλικό, το οποίο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 23-24. Έπειτα, ένα τρίτο δίμετρο παραλλάσσει το εν λόγω πρότυπο, σταματώντας στη συγχορδία της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος (βλ. μ. 25-26). Τα μ. 27-28 παραθέτουν παρηλλαγμένα τα μ. 21-22, ενώ τα παρόμοια μ. 29-31 προκύπτουν από την απομόνωση του υλικού του μ. 27 και οδηγούν στη Σι-ύφεση- και τη Ντο-μείζονα. Η τελευταία επανερμηνεύεται, τέλος, ως δεσπόζουσα της Φα-μείζονος στα μ. 32-33, το συνοδευτικό σχήμα των οποίων προέρχεται από το μ. 26.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά, εν συνεχεία, με εντελώς νέο θεματικό υλικό στην περιοχή της σχετικής μείζονος και με ένα εναρκτήριο δίμετρο (μ. 34-35) που αντιπαραθέτει μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης στη νέα τονική, ενώ παρόμοια είναι τα αρμονικά τεκταινόμενα και στα παρεμφερή μ. 36 και 37 που έπονται. Τα μ. 38-39, που συνιστούν παράλλαγμα του επικεφαλής διμέτρου, καταλήγουν πρόσκαιρα στη Λα-μείζονα, ενώ δύο παρόμοια δίμετρα με παράγωγο υλικό (μ. 40-41 και 42-43) στηρίζονται αρμονικά στην επιτονική, η οποία προσεγγίζει τελικώς τη δεσπόζουσα (στο μ. 43). Τα μ. 44-46 αντιπαραθέτουν στο θεμελιώδες πλάγιο μοτίβο ένα στοιχείο αρπίσματος που παραπέμπει στο μ. 9, θολώνοντας ταυτόχρονα τα νερά αναφορικά με το μέτρο, το οποίο φαίνεται προς στιγμήν να μετατρέπεται σε 6/4. Σε αυτό το πλαίσιο, παρατηρούμε δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες, στα μ. 44-45a και 45b-46. Συνεχίζοντας, τα μ. 47-49 φροντίζουν να πυκνώσουν τις εμφανίσεις του χαρακτηριστικού μοτίβου, μέχρι την τελική του ρευστοποίηση, ενώ το μέτρο 50 φέρνει την κατάληξη στη Φα-μείζονα, δίνοντας την εντύπωση μίας περίπτωσης αποδομητικού κλεισίματος της πλάγιας περιοχής της έκθεσης. Περαιτέρω, στο ίδιο μέτρο η χαμηλότερη φωνή κάνει μία αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του μέρους, γεγονός που δεν είναι διόλου τυχαίο, καθώς έπειτα από το συνδυαστική λειτουργία μ. 51, η επεξεργασία ξεκινά κάνοντας μία αναδρομή στο κύριο θέμα.

Η κεφαλή του κυρίου θέματος επιστρέφει, λοιπόν, στα μ. 52-54, που αντιστοιχούν στα μ. 1-3. Παραδόξως, πρόκειται για μία ανάκληση στην αρχική τονικότητα, η οποία θα μπορούσε να υποδεικνύει μια μορφή τύπου σονάτας-ρόντο<sup>180</sup> (σε αυτό θα συνηγορούσε επιπλέον η έλλειψη επανάληψης της έκθεσης), αν το εν λόγω θέμα δεν σταματούσε, “σαστισμένο” θα έλεγε κανείς, στο τρίτο κιόλας μέτρο του. Αντί για τη συνέχειά του, στο μ. 55 παράγεται από το αμέσως προηγούμενο μέτρο ένα νέο συνοδευτικό σχήμα, το οποίο διατηρείται στα μ. 56-59. Σε αυτό το τετράμετρο, ο συνθέτης επαναφέρει και αξιοποιεί το μοτίβο του δεύτερου μέτρου του κυρίου θέματος, σε μία μετατροπική πορεία που ξεκινά από τη ντο-δίεση-ελάσσονα και καταλήγει στη μακρινή Λα-ύφεση-μείζονα. Η εν λόγω ακολουθία αλυσιδοποιείται, κατόπιν, στα μ. 60-63a, με πορεία από τη σι-ελάσσονα προς τη Φα-δίεση-μείζονα, και με την κατάληξη στην τελευταία να σηματοδοτεί την έναρξη μίας νέας δομικής μονάδας σε επικάλυψη. Τούτη προσθέτει στο εναρκτήριο δίμετρο του κυρίου θέματος (βλ. μ. 63-64) μία νέα μελωδική εξέλιξη (βλ. μ. 65-66), η οποία προτίθεται να καταλήξει πτωτικά στη σολ-δίεση-ελάσσονα. Αντ’ αυτής, και εν είδει απατηλής πτώσης, το

<sup>180</sup> Σε αυτό το φαινόμενο αναφέρεται ο Berry (ό.π., σ. 164), ο οποίος παραθέτει παραδείγματα από το έργο των Brahms, Beethoven και Haydn.

μ. 67 φέρνει τη Μι-μείζονα, η οποία γίνεται αφετηρία για την αλυσιδοποίηση του παραπάνω τετραμέτρου στα μ. 67 κ.εξ. Η εν λόγω διαδικασία μένει, ωστόσο, ημιτελής, διότι με την έλευση του μ. 69, που είναι το ομόλογο του μ. 65, ξεκινά νέα αλυσιδοποίηση στα μ. 70-71, προσεγγίζοντας εν τέλει τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Αυτή η αρμονική λειτουργία επεκτείνεται έπειτα στα παρόμοια μ. 72-73 / 74-75, που προβαίνουν σε σμίκρυνση του επικεφαλής κύριου μοτίβου. Στο τελευταίο βασίζονται και τα μ. 76-79, τα οποία, σε αντίθεση με τα προηγούμενα, το υποβάλλουν σε σταδιακή μεγέθυνση, επεκτείνοντας παράλληλα τη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Επιτυγχάνεται, έτσι, από αρμονικής αλλά και από μοτιβικής συνάμα πλευράς, η σύνδεση με την τρίτη ενότητα του μέρους, ενώ μπορούμε κάλλιστα να υποστηρίξουμε πως τα μ. 72-79 αποτελούν ένα διακριτό τμήμα που υπηρετεί αυτήν ακριβώς τη λειτουργία στο πλαίσιο της επεξεργασίας.

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος πραγματοποιείται λαμβάνοντας αποκλειστικά ως πρότυπο τη δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου, τουλάχιστον ως προς την αρμονική πορεία: τα μ. 80-87 αντιστοιχούν στα μ. 10-17 από δομική αλλά και αρμονική έποψη, ενώ αντιθέτως τα μ. 88-91 τροποποιούν την αρμονία των μ. 18-20, δίνοντας την εντύπωση πως θα καταλήξουν στην απομακρυσμένη ντο-δίεση-ελάσσονα' μολαταύτα, τα μ. 92-93 αλυσιδοποιούν το τελευταίο δίμετρο στρεφόμενα προς τη ντο-ελάσσονα, ενώ το μ. 94 προσεγγίζει, εν τέλει, την σι-ελάσσονα, στην οποία αποτυγχάνει να καταλήξει με τέλεια πτώση λόγω της έναρξης της μετάβασης, όπως είχε συμβεί και στην έκθεση. Ως εκ τούτου, η εναπομείνασα δεύτερη φράση του κυρίου θέματος δεν επιστρέφει αυτούσια, αλλά απεναντίας εξελίσσεται σε μία (περιορισμένων διαστάσεων) δευτερεύουσα ανάπτυξη. Μέσω της τονικής μεταφοράς του μεταβατικού τμήματος κατά μία μικρή τρίτη χαμηλότερα, ο συνθέτης καθιστά εν συνεχεία αχρείαστη οιαδήποτε περαιτέρω επέμβαση στο εν λόγω τμήμα, προκειμένου να οδηγηθεί στην ομώνυμη μείζονα για τις ανάγκες της επαναφοράς της πλάγιας περιοχής. Έτσι, η μετάβαση επιστρέφει δομικά αναλλοίωτη στα μ. 95-107, ενώ το ίδιο ισχύει και για την πλάγια περιοχή μέχρι και το μ. 117 (πρβλ. μ. 108-117 και 34-43). Τα μ. 44-50α αντικαθίστανται, εντούτοις, από τα μ. 118-127. Εντός αυτού του χωρίου, έρχεται στο προσκήνιο το βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος, όπως άλλωστε και στο αντίστοιχο απόσπασμα της έκθεσης που απορρίφθηκε, με τα μ. 118-121 να ακολουθούν μία καθοδική και τα μ. 122-125 μία ανοδική χρωματική μελωδική πορεία. Στα μ. 126-127, από την άλλη πλευρά, πραγματοποιείται μία εκτενής αναδρομή στο άρπισμα του μ. 9, με τη δεσπόζουσα να επεκτείνεται και να καταλήγει τελικά στην τονική στο μ. 128a, όπου τοποθετείται και η έναρξη της coda. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το υπό εξέταση τμήμα επωμίζεται τη διπλή λειτουργία της κατάληξης στην τονική, με σαφώς πιο εμφατικό τρόπο από το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης, αλλά και εκείνη της σύνδεσης με την επικείμενη coda του μέρους.

Εντός της τελευταίας γίνεται αναφορά αποκλειστικά στο κύριο θέμα, το οποίο επανέρχεται αναδομημένο αρχικά στα μ. 128-136, με την ύφανση να αντλείται από τη δεύτερη φράση του. Πιο αναλυτικά, τα μ. 128-131 ταυτίζονται με τα μ. 1-4 (συνεπώς, και με τα μ. 10-13), ενώ τα μ. 132-136 διευρύνουν τα μ. 5-8 σταματώντας στη δεσπόζουσα (ως ελαττωμένη συγχορδία) της υποδεσπόζουσας. Τα μ. 137-140, αντιθέτως, έχουν πολύ πιο ήπιο χαρακτήρα και περιλαμβάνουν μόνο μία εμφάνιση του βασικού μοτίβου, ανακαλώντας περαιτέρω τη μελωδική εξύφανση των μ. 65 κ.εξ. της επεξεργασίας και οδηγώντας, μέσω της καταληκτικής τους στάσης στη δεσπόζουσα, στο ακροτελεύτιο πέρασμα του μέρους. Σε αυτό (μ. 141-146), η τονική επεκτείνεται μέσω της επαναφοράς της κεφαλής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-2), η οποία ακολούθως εξαυλώνεται σταδιακά, ενώ το εναπομείναν βασικό μοτίβο διαγράφει μία καθοδική πορεία που εξαφανίζεται στη χαμηλή περιοχή του πιάνου.

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας αρ. 2* (“Sonata eroica”) του MacDowell, του κυρίου θέματος προηγείται μία αργή εισαγωγή, που εκτείνεται στα μ. 1-18. Η τονικότητα αναφοράς (σολ-ελάσσων) εισάγεται σε τρία παρόμοια δίμετρα με εναλλαγές τονικής – υποδεσπόζουσας (βλ. μ. 1-6), ενώ μία ακόμη δίμετρη δομική μονάδα φέρνει κατόπιν μία μισή πτώση σε αυτήν. Το μελωδικό υλικό της εισαγωγής συνεχίζει, ακολούθως, την εκτύλιξή του σε δύο ζεύγη παρόμοιων διμέτρων (βλ. μ. 9-12) που δεν απομακρύνονται από τη σολ-ελάσσωνα, όπως και το ακόλουθο δίμετρο 13-14, και αποπερατώνεται με ένα τετράμετρο (μ. 15-18) που σταματά στη δεσπόζουσα της, προετοιμάζοντας την έναρξη της έκθεσης.

Το κύριο θέμα οργανώνεται τριμερώς: το πρώτο τμήμα του (μ. 19-26) δομείται ως τυπική πρόταση, με βασική ιδέα (μ. 19-20),<sup>181</sup> παράλλαγμα (μ. 21-22) και συνέχιση (μ. 23-26) που ρευστοποιεί το θεματικό υλικό και φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας εν είδει μισής πτώσης. Το δεύτερο τμήμα (μ. 27-38) ξεκινά προεκτείνοντας το μοτιβικό στοιχείο του μ. 26b στα μ. 27-28 και στην περιοχή της ντο-ελάσσωνος, ενώ τα παρόμοια μ. 29-30 και 31-32 αξιοποιούν το υλικό των μ. 23-24 και δίνουν έμφαση στην ίδια τονική περιοχή, προτού τα μ. 33-38 επαναφέρουν στο προσκήνιο και διευρύνουν το περιεχόμενο των μ. 27-28, επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσωνος με τη βοήθεια ενός ισοκράτη επί της θεμελίου της. Το τρίτο τμήμα, τέλος, συνίσταται επί της ουσίας σε μία μακρά επέκταση της τονικής στα μ. 39-46: εντός αυτού του πλαισίου, το αρχικό σκέλος του πρώτου τμήματος (ήτοι τα μ. 19-22) αναδιατυπώνεται στα μ. 39-42, ενώ τα μ. 43-44 δεν επαναφέρουν τη συνέχιση, αλλά αντιθέτως αντιπαραθέτουν τονική και δεσπόζουσα πριν από την οριστική κατάληξη στην πρώτη στα μ. 45-46.<sup>182</sup> Το σύντομο μεταβατικό τμήμα (μ. 47-54) ξεκινά με νέο υλικό, που στρέφεται κατευθείαν προς την σχετική μείζονα, τόσο στα παρόμοια μ. 47-48 και 49-50, όσο και στα εξίσου παρεμφερή μ. 51-52, που ρευστοποιούν το υλικό τους (παραπέμποντας ταυτόχρονα στην εισαγωγή: πρβλ. μ. 13-14), συνεχίζοντας την επέκταση της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος που είχε ξεκινήσει στα μ. 49-50. Τα μ. 53-54, εντούτοις, επεκτείνουν την επιτονική της ομώνυμης ελάσσωνος, εισάγοντας με αυτόν τον όχι ιδιαίτερα ορθόδοξο τρόπο την πλάγια περιοχή.<sup>183</sup>

Η τελευταία έχει περιοδική δομή: η ηγούμενη φράση καταλαμβάνει τα μ. 55-60 και βασίζεται σε νέο θεματικό υλικό, στο οποίο εισχωρεί κι ένα στοιχείο της μετάβασης (πρβλ. μ. 59 και 50), ενώ καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος. Η δεύτερη φράση (μ. 61-66), ενώ είναι ισομήκης με την πρώτη, παρεκκλίνει του προτύπου της από το μ. 64 (πρβλ. μ. 58, και ενώ έχει προηγηθεί η σε βάθος παραλλαγή του εναρκτήριου μέτρου), επιχειρώντας να οδηγηθεί σε τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα. Τούτη μπορούμε να πούμε πως επιτυγχάνεται μόνο εν μέρει, καθώς στο μ. 67 η έλευση της συγχορδίας της τονικής συμπίπτει, σε μία περίπτωση αρμονικής έκθλιψης

<sup>181</sup> Η Yuchie Sophie Wang χαρακτηρίζει την εν λόγω ιδέα ως “θέμα του Αρθούρου”, βασιζόμενη στον συσχετισμό της *Δεύτερης σονάτας* του MacDowell με τον θρύλο του βασιλιά Αρθούρου. Για την ακρίβεια, όπως έχει αναφέρει ο ίδιος ο συνθέτης, το υπό εξέταση μέρος αντιπροσωπεύει τον “ερχομό του Αρθούρου”. Βλ. *Edward MacDowell: A Poetic Voice as Seen in the “Eroica” and “Keltic” Sonatas*, διδακτορική διατριβή, University of Cincinnati, 2013, σ. 24 και 28, και John F. Porte, *Edward Macdowell: A Great American Tone Poet, His Life and Music*, E. P. Dutton & Company, New York 1922, σ. 115.

<sup>182</sup> Σε μία διαφορετική δομική “ανάγνωση”, ο E. Douglas Bomberger (*MacDowell*, Oxford University Press [The Master Musicians], Oxford – New York 2013, σ. 179) φαίνεται να οριοθετεί το κύριο θέμα στα μ. 19-33, αν και η διατύπωσή του δεν είναι απολύτως σαφής.

<sup>183</sup> Ο Paul Bertagnoli εντάσσει στο κύριο θέμα το σύνολο των μ. 19-54, αποφεύγοντας να ορίσει κάποιο μεταβατικό τμήμα, με το πλάγιο θέμα να ξεκινά, ως εκ τούτου, αδιαμεσολάβητα στη συνέχεια. Βλ. “Edward MacDowell’s Original Program for the *Sonata Eroica*”, *Journal of the Society for American Music*, 9/1, 2015, σ. 76.

και δομικής επικάλυψης, με την εκκίνηση του καταληκτικού τμήματος του μέρους. Πρόκειται, συνεπώς, για μία αποδομητική περίπτωση της ουσιώδους πτωτικής κατάληξης της έκθεσης. Συνεχίζοντας, το καταληκτικό τμήμα (μ. 67-74) απομακρύνεται από το πλάγιο θεματικό υλικό, επαναφέροντας τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος, καίτοι σε μία εκδοχή που θυμίζει περισσότερο το παράλλαγμα της. Της διπλής εμφάνισής της στα μ. 67-68 και 69-70, που επεκτείνουν την τονική της δευτερεύουσας τονικότητας, έπεται αποσπασματοποίηση με τη διατήρηση μόνο του πρώτου της μέτρου στο μ. 71, που υπηρετεί την ίδια αρμονική λειτουργία. Τα μ. 72-74, αντίθετα, διατηρούν μόνο ένα θραύσμα της και επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, προτού στραφούν, την τελευταία στιγμή, προς τη ντο-ελάσσονα, ενσωματώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο και μian ανεπαίσθητη λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την επεξεργασία.<sup>184</sup>

Η δεύτερη ενότητα προβαίνει κατά την εκκίνησή της στην εναρμόνια επανερμηνεία του ύστατου συγχορδιακού σχηματισμού της έκθεσης, εντός ενός διμέτρου που προέρχεται από το εισαγωγικό τμήμα (πρβλ. μ. 75-76 και 1-2) και προσεγγίζει τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος. Τούτη (η Ρε-μείζων) επεκτείνεται εν συνεχεία στα δεξιοτεχνικής υφής μ. 77-82, τα οποία δεν παραπέμπουν εμφανώς στο ήδη γνωστό θεματικό υλικό. Ακολουθεί μία παρηλλαγμένη επανάληψη, εν είδει αλυσιδοποίησης, των μ. 75-82 στα μ. 83-90: το εναρκτήριο δίμετρο αντικαθίσταται από τα μ. 83-84, που διατηρούν τον χαρακτήρα του αλλά χάνουν το βασικό μοτιβικό στοιχείο της εισαγωγής, ενώ απεναντίας τα μ. 85-90 ακολουθούν πιστά τα μ. 77-82 επεκτείνοντας, στην προκειμένη περίπτωση, τη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος. Σε αυτήν την τονικότητα, ο συνθέτης επαναφέρει κατόπιν το εναρκτήριο δίμετρο του πλάγιου θέματος, το οποίο συνδυάζεται με ένα νέο αντιθετικό δίμετρο, στα μ. 91-94. Η εν λόγω δομική μονάδα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 95-98, ενώ ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 99-100 και 101-102) που συνδυάζουν αντιστικτικά τα βασικά μοτιβικά στοιχεία της κύριας και της πλάγιας περιοχής. Στη συνέχεια, δίνεται έμφαση στην ιδέα των μ. 13-14 της εισαγωγής (και, ως εκ τούτου, των μ. 51-52 της μετάβασης): τούτη ακούγεται πρώτα στα μ. 103-104, που προσεγγίζουν τη ντο-ελάσσονα, ακολουθούμενη από ένα δίμετρο πέραςμα που επεκτείνει τη δεσπόζουσά της. Έπειτα, η ίδια ιδέα επανεμφανίζεται αποθεωτικά στα μ. 107-110, που ξεκινούν από τη Μι-ύφεση-μείζονα, προσεγγίζοντας εν τέλει τη δεσπόζουσά της. Σε μία διαδικασία επέκτασης της τελευταίας, εισάγεται στα μ. 111-112 μία νέα ιδέα, η οποία προέρχεται από το πλάγιο μοτιβικό υλικό, και ακολούθως ρευστοποιείται στα μ. 113-118. Στο περιβάλλον της Μι-ύφεση-μείζονος, ο συνθέτης προβαίνει έπειτα σε μια ελεύθερη ανακατασκευή του πλάγιου θέματος (στα μ. 119-129), όπου διεισδύει και το προαναφερόμενο στοιχείο της εισαγωγής (βλ. μ. 125-126). Η επιχειρούμενη κατάληξη με τέλεια πτώση αναβάλλεται, εντούτοις (βλ. μ. 129-130), όπως είχε συμβεί και στην έκθεση, λόγω της άμεσης έναρξης ενός νέου τμήματος εντός της επεξεργασίας: δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 130-131 και 132-133), δεξιοτεχνικής φύσεως, συμπυκνώνονται στα μ. 134-135, ενώ το συνολικό αυτό εξάμετρο αλυσιδοποιείται στην συνέχεια ελεύθερα στα μ. 136-141. Ακολουθεί, τέλος, μία ύστατη αναφορά στην επικεφαλής ιδέα του εισαγωγικού τμήματος, συνοδευόμενη και από το παράλλαγμα της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, στα μ. 142-145, τα οποία σταματούν στην δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, προετοιμάζοντας έτσι την είσοδο της τρίτης ενότητας.

Ο συνθέτης επεμβαίνει με έναν ασυνήθιστο και ενδιαφέροντα τρόπο στο πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεσή του: αντί της αρχικής διπλής παρουσίας της

<sup>184</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Bertagnolli (ό.π., σ. 76) χαρακτηρίζει τα μ. 67-74 όχι ως ένα καταληκτικό τμήμα, αλλά ως το δεύτερο σκέλος της πλάγιας θεματικής περιοχής, με το πρώτο να εκτείνεται, φυσικά, στα μ. 55-66.



βασικής ιδέας (πρβλ. μ. 19-22), εδώ έχουμε να κάνουμε με μία τετραπλή εμφάνισή της (στα μ. 148-155), της οποίας μάλιστα προηγείται ένα δίμετρο εισαγωγικής λειτουργίας (μ. 146-147) που παρουσιάζει το νέο, επίμονο στοιχείο που συνοδεύει την εν λόγω ιδέα στην προκειμένη περίπτωση. Διαφορετικά ειπωμένο: στα μ. 146-155, η βασική ιδέα “χτίζεται” σταδιακά, λαμβάνοντας ως αφετηρία της τη γυμνή συνοδεία της, και εμπλουτίζει παράλληλα την ύφανσή της σε κάθε επανάληψή της. Επιπλέον, η απώλεια των μ. 23-24 της συνέχισης συνεπάγεται την άμεση εμφάνιση των μ. 25-26 στα μ. 156-157. Αντίθετα, οι τροποποιήσεις του συνθέτη στο δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος (μ. 158-167) είναι πιο περιορισμένες, αφού αυτές αφορούν αποκλειστικά την μείωση των διαστάσεων του περάσματος των μ. 33-38 κατά δύο μέτρα (βλ. μ. 164-167). Παρομοίως περιορίζεται η έκταση και του τρίτου τμήματος στα μ. 168-173, μολονότι στη προκειμένη περίπτωση η τροποποίηση κρίνεται απαραίτητη λόγω της πλήρους εξάλειψης του μεταβατικού τμήματος: συγκεκριμένα, έπειτα από την επαναφορά της βασικής ιδέας και του παραλλάγματος στα μ. 168-171, τα μ. 43-46 αντικαθίστανται από τα μ. 172-173 που απλώς επεκτείνουν κατά τι την δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, πριν την έναρξη του πλαγίου θέματος στην ίδια τονικότητα, αντί της συνήθους ομώνυμης μείζονος. Το τελευταίο επανεκτίθεται με μικρότερες διαστάσεις, επενδύόμενο παράλληλα με την ύφανση των μ. 130 κ.εξ. της επεξεργασίας. Αμφότερες οι φράσεις του συμπτύσσονται σε τέσσερα μέτρα (μ. 174-177 και 178-182a), διατηρώντας θραύσματα του αρχικού υλικού τους, ενώ και η κατάληξη της πρώτης μετατρέπεται σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Έπειτα όμως από την κατάληξη της δεύτερης φράσης με τέλεια πτώση, και σε αντιστάθμισμα της δομικής σμίκρυνσης που έλαβε χώρα προηγουμένως, τα μ. 182-191 προβαίνουν σε μια μακρά προέκταση της τονικής, σε αντικατάσταση του αρχικού καταληκτικού τμήματος της έκθεσης. Αρχικά, διατηρώντας την ίδια ύφανση, δύο ζεύγη παρόμοιων διμέτρων (μ. 182-185) αμφιταλαντεύονται μεταξύ των φθόγγων μι και μι-ύφεση, ενώ τα όμοια 186-187 παραθέτουν απέρριπτη τη συγχορδία της τονικής, περιορίζοντας παράλληλα τη ροή του συνοδευτικού τους σχήματος, μέχρις ότου στα μ. 188-191 απομείνει η απλή επανάληψη του συγχορδιακού σχηματισμού. Σαν να μην έφτανε ωστόσο αυτό, το σύντομο καταληκτικό πέρασμα των μ. 192-198 συνεχίζει την προέκταση της τονικής, με τη βοήθεια ενός νέου δεξιοτεχνικού σχηματισμού.<sup>185</sup>

Το τελικό μέρος<sup>186</sup> της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του MacDowell, που είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα, ξεκινά με μία τετράμετρη, εισαγωγική προετοιμασία του συνοδευτικού σχήματος του κυρίου θέματος (βλ. μ. 1-4). Η βασική ιδέα του κυρίου θέματος (μ. 5-21a) συνίσταται σε ένα δίμετρο με “ηχώ” του δεύτερου μέτρου του (βλ. μ. 5-7), το οποίο επεκτείνει την τονική, ενώ ακολουθεί ένα παράλλαγμα της στη δεσπόζουσα (στα μ. 8-10). Παρόμοια λογική έχουν και τα παρόμοια μ. 11-13 και 14-16, που δίνουν έμφαση στην ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 17-21a αναπτύσσουν τα προηγούμενα μοτιβικά στοιχεία, καταλήγοντας σε μια προαναγγελία μισής πτώσης στην ρε-ελάσσονα (η οποία όμως παραμένει από εκεί και ύστερα μετέωρη και τελικά εγκαταλείπεται). Η μετάβαση (μ. 21-

<sup>185</sup> Για κάποιον περιέργο λόγο, ο Bomberger (ό.π., σ. 180) φαίνεται να απομονώνει τα μ. 174 κ.εξ. ως μία coda! Μολονότι δεν αναφέρεται συγκεκριμένα σε αριθμούς μέτρων, η ακόλουθη περιγραφή του για «μελωδίες στο αριστερό χέρι συνοδευόμενες από μυστηριωδώς ψιθυρίζοντα αρπίσματα στο δεξί χέρι, που κορυφώνονται σε ένα μαινόμενο πέρασμα με κλίμακες» δεν αφήνει πολλά περιθώρια για παρερμηνεία. Σε αντίθεση με τον Bomberger, ο Bertagnolli (ό.π., σ. 76) χαρακτηρίζει μόνον τα μ. 192-198 ως μία “codetta”.

<sup>186</sup> Σύμφωνα με τον συνθέτη, το παρόν μέρος συμβολίζει τον θάνατο του βασιλιά Αρθούρου. Βλ. Bomberger, ό.π., σ. 179, και Porte, ό.π., σ. 116.

56), που διαρθρώνεται σε δύο σκέλη, ξεκινά επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος με μία νέα τετράμετρη ιδέα, το βασικό μοτίβο της οποίας προέρχεται, στην πραγματικότητα, από τη μεγέθυνση ενός μελωδικού στοιχείου που εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο πλαίσιο της επεξεργασίας του εναρκτήριου μέρους (βλ. μ. 77). Η ιδέα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 25-28, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στα τρία επόμενα τετράμετρα (βλ. μ. 29-40), με σταδιακή υποχώρηση του τονικού ύψους και της πυκνότητας της ύφανσης, αλλά και με τις αρμονικές αλλαγές να μην επηρεάζουν, σε βαθύτερο επίπεδο, τη λειτουργία επέκτασης της διπλής δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας σε ολόκληρο το πρώτο σκέλος της μετάβασης (μ. 21-40), το οποίο δίνει την αίσθηση απελευθέρωσης και αποκλιμάκωσης της έντασης του κυρίου θέματος. Παρόμοιο ρόλο αρμονικής επέκτασης έχει και το δεύτερο σκέλος της μετάβασης, το οποίο εντούτοις αφιερώνεται εκ νέου στη ρε-ελάσσονα, όπως τα τελευταία μέτρα του κυρίου θέματος. Γι' αυτόν τον σκοπό επιστρατεύεται εξάλλου και η βασική ιδέα του κυρίου θέματος, η οποία, χάρη σε μία διαδικασία μεγέθυνσης, απλώνεται σε έξι (από τρία) μέτρα προκύπτουν, κατ' αυτόν τον τρόπο, τα παρόμοια μ. 41-46 και 47-52, ενώ η επέκταση της ρε-ελάσσονος συνεχίζεται, μέχρι την οριστική παύση της ροής, στα μ. 53-56.<sup>187</sup>

Η πλάγια περιοχή (μ. 57-86) τοποθετείται, τελικώς, στην σχετική μείζονα, δίχως να έχει προηγηθεί νωρίτερα κάποια μετατροπική κίνηση προς αυτήν την τονικότητα. Από θεματικής πλευράς, εδώ ανακαλείται, παραδόξως, το εισαγωγικό τμήμα του πρώτου μέρους του έργου, όπως μπορεί να δει κανείς κατ' αρχάς στα μ. 57-64, που παραθέτουν σε μεγέθυνση την εναρκτήρια ιδέα του προαναφερόμενου τμήματος (πρβλ. μ. 1-2 του πρώτου μέρους) και την συνδέουν με το μοτίβο των μ. 7-8α του ίδιου τμήματος. Παρεμπιπτόντως, η συγχորδιακή υφή που χαρακτηρίζει το πρώτο τετράμετρο διατηρείται σε ολόκληρη την έκταση της πλάγιας περιοχής. Συνεχίζοντας, τα μ. 65-72 δεν παραπέμπουν άμεσα στο πρώτο μέρος, συνεχίζοντας πιο ελεύθερα την εκτύλιξη του δεδομένου υλικού και προσεγγίζοντας τη σολ-ελάσσονα. Δεν ισχύει το ίδιο, ωστόσο, και για τα μ. 73-84, που αντιστοιχούν στα μ. 9-14 της αργής εισαγωγής του πρώτου μέρους. Στο μεταξύ, έχει προσεγγισθεί η ντο-ελάσσονα, στην οποία επιχειρούν να φέρουν μια πτωτική κατάληξη τα μ. 85-86· την επιτυγχάνουν όμως μόνο μερικώς, καθώς η Ντο-μείζων του επόμενου μέτρου σηματοδοτεί ταυτόχρονα την έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Διαπιστώνουμε, συνεπώς, πως η πλάγια περιοχή της έκθεσης αφενός μεν δεν ολοκληρώνεται πτωτικά στην τονικότητα στην οποία ξεκίνησε, αφετέρου δε αναλαμβάνει και τη σύνδεση με την επεξεργασία.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με μία αναδρομή στο υλικό του πρώτου σκέλους της μετάβασης, απομονώνοντας το πρώτο δίμετρό της (πρβλ. μ. 21-22) και προσθέτοντάς του μια διαφορετική εξέλιξη, για να σχηματισθεί το τετράμετρο 87-90, ενώ αντίστοιχη λογική ακολουθούν και τα μ. 93-96 παρακάτω, έπειτα από την μεσολάβηση μιας παροδικής αναφοράς στο κύριο θεματικό υλικό στα μ. 91-92. Πλέον, η προέλευση του εν λόγω στοιχείου από το πρώτο μέρος καθίσταται ολοκάθαρη, καθώς η εν λόγω τετράμετρη ιδέα αποτελεί ένα παράλλαγμα της μελωδικής γραμμής των μ. 77-78 της δεύτερης ενότητάς του! Συνεχίζοντας, το συνολικό χωρίο των μ. 87-96, που συνίστατο επί της ουσίας σε μία επέκταση της Ντο-μείζονος, αλυσιδοποιείται στη Μι-μείζονα στα μ. 97-106. Τα παρόμοια τρίμετρα 107-109 και 110-112 εισάγουν μία νέα ιδέα, καιτοι η δομή τους παραπέμπει στις

---

<sup>187</sup> Μία διαφορετική ερμηνεία για το πρώτο σκέλος της έκθεσης υποστηρίζει ο Bertagnolli (ό.π., σ. 92), ο οποίος εντάσσει τα μ. 21-56 στην κύρια θεματική περιοχή! Συγκεκριμένα, θεωρεί τα δύο σκέλη της μετάβασης ως το δεύτερο (μ. 21-40) και το τρίτο τμήμα (μ. 41-56) του κυρίου θέματος, το οποίο, συνεπώς, ακολουθείται από το πλάγιο θέμα δίχως να μεσολαβεί κάποια μετάβαση.

τρίμετρες δομικές μονάδες του κυρίου θέματος. Έπειτα, το στοιχείο του μ. 107 συνδέεται με μία δεξιοτεχνική φιγούρα, στο πλαίσιο των παρεμφερών, αλυσιδωτής λογικής διμέτρων 113-114 / 115-116, ενώ τα μ. 117-120, τα οποία ακολουθούν μία χρωματική άνοδο, προκύπτουν από μια διαδικασία αποσπασματοποίησης που διατηρεί και αναπτύσσει μόνο το μοτιβικό στοιχείο του μ. 114. Η τρίμετρη κύρια ιδέα παραλλάσσεται και μετατρέπεται, κατόπιν, σε τετράμετρη, στα μ. 121-124, με την υφή να γίνεται εν προκειμένω περισσότερο αντιστικτική· παρόμοια είναι και τα μ. 125-130, καίτοι εδώ το πρώτο δίμετρο προέρχεται πρωτίστως από την έναρξη της επεξεργασίας. Στο τελευταίο πέρασμα παγιώνεται ένα συνοδευτικό σχήμα, το οποίο διαρρέει και καθορίζει το επόμενο μεγάλο χωρίο των μ. 131-154. Εντός αυτού, γίνεται χρήση του υλικού των μ. 57-64 του πλαγίου θέματος, το οποίο επιστρέφει, αρχικά, στα μ. 131-138, στη λα-ελάσσονα. Ύστερα, επαναλαμβάνεται στη μι-ελάσσονα, στα μ. 139-146, και αποσπασματοποιείται στα αλυσιδωτά τετράμετρα 147-150 και 151-154, που απομονώνουν τα τέσσερα πρώτα μέτρα του. Ακολουθεί, τέλος, η σταδιακή ρευστοποίηση του προηγούμενου θεματικού υλικού σε ένα συνδεδετικό πέρασμα (μ. 155-162), το οποίο παράλληλα επαναφέρει στο προσκήνιο και τη δεξιοτεχνική φιγούρα του μ. 114 ως συνοδευτικό στοιχείο, ενώ από αρμονική έποψη συνίσταται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, που αποσκοπεί στην προετοιμασία για την έναρξη της ενότητας της επανέκθεσης.

Σε αντίθεση με το κύριο θέμα, που επανεκτίθεται αυτούσιο στα μ. 163-179a, καίτοι χωρίς το εισαγωγικό του τετράμετρο, το μεταβατικό τμήμα τροποποιείται σε βάθος και διευρύνεται σε ιλιγγιώδη βαθμό, εκτεινόμενο πλέον στα μ. 179-256. Η δίμετρη εναρκτήρια ιδέα της πρωτότυπης μετάβασης συνδυάζεται, στα παρεμφερή μ. 179-183 και 184-188, με ένα παράλλαγμα της κύριας ιδέας που παραπέμπει στα μ. 121-124 της επεξεργασίας, ενώ στα παρόμοια δίμετρα που συναποτελούν τα μ. 189-196 ανακαλούνται τα στοιχεία των μ. 113-114 της μεσαίας ενότητας. Οι αναφορές στην επεξεργασία δεν σταματούν εδώ, καθ' ότι ακολουθούν δύο αλυσιδωτά τετράμετρα, αποτελούμενα έκαστο από ένα ζεύγος παρόμοιων διμέτρων, που χρησιμοποιούν σε ρευστοποιημένη εκδοχή την ιδέα του μ. 121 (δηλαδή την εναλλακτική εκδοχή του κυρίου μοτίβου). Επιπλέον, τα μ. 205-208 παραπέμπουν στα μ. 147-150, ενώ τα μ. 211-214, που έπονται του δεξιοτεχνικού περάσματος των μ. 209-210, θυμίζουν εν μέρει την υφή του συνδεδετικού τμήματος των μ. 155-162. Το τελευταίο τετράμετρο επηρεάζει εμφανώς τα μ. 215-222 που έπονται και τα οποία βασίζονται σε ένα μοτίβο που εντοπίζεται στα μ. 117-120 και 197-204 και παραπέμπει επιπλέον στο υλικό του πλαγίου θέματος. Το εν λόγω μοτίβο αξιοποιείται στο μεγάλη έκταση και "μυστηριώδους" – θα έλεγε κανείς – χαρακτήρα επεισόδιο που εκτείνεται στα μ. 223-256. Σε αυτό, το προηγούμενο μοτίβο χρησιμοποιείται σε μία συνεχή ροή διμέτρων, συνδυαζόμενο με μία διαρκώς κινούμενη συνοδευτική γραμμή, η οποία φέρει και την αρμονική στήριξη. Κατά τα άλλα, η αρμονία εδώ είναι ιδιαίτερα ρευστή, ενώ δεν διακρίνεται και κάποια τυπική οργανωτική λογική που να καθορίζει την διαδοχή των δίμετρων δομικών μονάδων. Στα μ. 250 κ.εξ. το συνοδευτικό υλικό οδηγείται σε εξάλειψη, ενώ από αρμονική έποψη προσεγγίζεται η διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Αντί της δεσπόζουσας, όμως, ακολουθεί απευθείας η τονική, στο πλαίσιο της επανέκθεσης του πλαγίου θέματος. Από αυτό επανέρχονται χωρίς δομικές αλλαγές τα μ. 57-84 στα μ. 257-284, με το εναπομείναν δίμετρο να δίνει τη θέση του στο πέρασμα των μ. 285-296, το οποίο συνεχίζει την εκτύλιξη του μελωδικού υλικού μέχρι την κατάληξή του στη συγχορδία της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονας, επιτυγχάνοντας τοιουτοτρόπως τη σύνδεση της επανέκθεσης με την *coda* του μέρους.

Η τελευταία επεκτείνει την μείζονα τονική σε όλη την έκτασή του και ανακαλεί και πάλι, κυκλικά, υλικό που προέρχεται από το εναρκτήριο μέρος· σε αυτήν την περίπτωση,

γίνεται κατ' αρχάς μία αναφορά στην εισαγωγή του, στα μ. 297-299 (πρβλ. τα μ. 1-2 του πρώτου μέρους) και, έπειτα από τα πιο ελεύθερα μ. 300-302, στη βασική ιδέα του κυρίου θέματός του (πρβλ. τα μ. 19-20). Η τελευταία εμφανίζεται δύο φορές, στα παρόμοια τετράμετρα 303-306 και 307-310, κι έπειτα ρευστοποιείται (στα μ. 311-314), προτού εξανεμισθεί και δώσει τη θέση της σε μία απλή συγχορδιακή προέκταση της Σολ-μείζονος (μ. 315-323).

Το εναρκτήριο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Rheinberger είναι γραμμένο στη φα-δίεση-ελάσσονα. Αρχικά, εντός του κυρίου θέματος, τα μ. 1-5 συνιστούν ένα εν πολλοίς ανεξάρτητο, εισαγωγικού χαρακτήρα μόρφωμα. Τα δύο σκέλη που το συναπαρτίζουν (μ. 1-2 και 3-5) εκτυλίσσουν παρόμοια μοτιβικά στοιχεία, ενώ από αρμονική έποψη δίνεται αρκετή έμφαση στη σχετική μείζονα, πριν από την κατάληξη στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Στη συνέχεια, ο συνθέτης παρουσιάζει ένα δεύτερο κύριο μόρφωμα, με διαφορετικά υφολογικά και μελωδικά χαρακτηριστικά αλλά και προτασιακή δομή: η δίμετρη βασική ιδέα (των μ. 6-7) που επεκτείνει την τονική δίνει τη θέση της σε ένα παράλλαγμα (μ. 8-9) που περνά στην VI, ενώ η συνέχιση (μ. 10-15) ξεκινά με μία τρίτη εμφάνιση της εν λόγω ιδέας, την οποία κατόπιν εξυφαίνει περαιτέρω μέχρι την κατάληξη στη φα-δίεση-ελάσσονα με τέλεια πτώση. Το ευρύτερο χωρίο που ακολουθεί στα μ. 16-46 παρουσιάζει εξ αρχής τα βασικά χαρακτηριστικά μίας μετάβασης, τουλάχιστον όσον αφορά την υφή, τη ρητορική και τα μελωδικά του στοιχεία, που διαφοροποιούνται σε βάθος σε σχέση με τα προηγούμενα μορφώματα. Παρ' όλα αυτά, μία δεύτερη, πιο προσεκτική ματιά φέρνει στην επιφάνεια το διακριτό καθεστώς των μ. 16-29, τα οποία αφενός μεν δεν απομακρύνονται διόλου από την επικρατούσα τονικότητα, αφετέρου δε καταλήγουν σε μία σαφέστατη τέλεια πτώση σε αυτήν, όπως και τα μ. 14-15. Μπορούμε, έτσι, να μιλήσουμε για ένα δεύτερο θέμα στο πλαίσιο της κύριας περιοχής. Πιο αναλυτικά επ' αυτού, η νέα ιδέα των μ. 16-17 επιτελεί μία επέκταση της τονικής, ενώ ο ακόλουθος τεμαχισμός της στα μ. 18-20 έχει ως καταληκτικό σταθμό τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Την ίδια στόχευση έχει και το μοτίβο των μ. 20b-21a, η ακόλουθη επιμήκυνση του οποίου στα μ. 21-22 στρέφεται, εντούτοις, προς τη Σι-μείζονα, ενώ η αλυσιδωτή επανάληψη της τελευταίας δομικής μονάδας οδηγεί, τελικά, στη Λα-μείζονα (μ. 23-24). Σε μία διαδικασία ρευστοποίησης, τα παρεμφερή μ. 25 και 26 επαναφέρουν έπειτα στο προσκήνιο τη δεσπόζουσα και τα μ. 27-29 διεκπεραιώνουν την πτωτική κατάληξη στην κύρια τονικότητα που αναφέραμε νωρίτερα. Από τούδε και στο εξής, το υλικό του μόλις αναλυθέντος θέματος αξιοποιείται για την κατασκευή του πραγματικού μεταβατικού τμήματος, που τοποθετείται στα μ. 30-46. Τα μ. 30-34a παρουσιάζουν μόνο περιορισμένες αλλαγές και προσθήκες σε σύγκριση με τα μ. 16-20a, ενώ αντιθέτως τα μ. 34-35 εισάγουν ένα καινούριο στοιχείο και επαναλαμβάνονται έπειτα παρηλλαγμένα στα μ. 36-37. Το τελευταίο δίμετρο στρέφεται προς την ομώνυμη μείζονα, ενώ απεναντίας τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 38-39 (τα οποία, σημειωτέον, παραπέμπουν έμμεσα στο εναρκτήριο κύριο μόρφωμα) επεκτείνουν την V/VI. Έπειτα από την προσωρινή αλλαγή πορείας των μ. 40-41, που παρουσιάζουν και ακολούθως ρευστοποιούν ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, η προαναφερόμενη αρμονική λειτουργία επιστρέφει και επεκτείνεται σε όλη την έκταση των παρεμφερών μ. 42-44 και 45-46 (πρβλ. μ. 25-28), προετοιμάζοντας την έναρξη της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα της Ρε-μείζονος.<sup>188</sup>

<sup>188</sup> Όπως μας πληροφορεί ο Theill (ό.π., σ. 193), η αξιοποίηση της τονικότητας της VI παρατηρείται, κατά παρόμοιο τρόπο, και στο *Fantasiestück*, op. 23, του Rheinberger.

Μία πρώτη πλάγια ιδέα εκτίθεται στα μ. 47-50, επεκτείνοντας την τονική. Από αυτήν προκύπτει έπειτα το δίμετρο 51-52, το οποίο παραλλάσσεται και προεκτείνεται στα μ. 53-55a, προτού αποσπασματοποιηθεί αλυσιδωτά στα μ. 55b-56a και 56b-57a, τα οποία ακολουθούν μία ανοδική πορεία, που καταλήγει σε μία τονικοποίηση της Ντο-μείζονος. Ακολουθεί το δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 57b-60a, το οποίο βασίζεται σε μία καθοδική κίνηση, ενώ τα πιο ήπια μ. 60-62a επικυρώνουν τη δευτερεύουσα τονικότητα με την καθοριστική τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής και – κατ' επέκταση – της έκθεσης. Το ακόλουθο καταληκτικό τμήμα προβαίνει κατ' αρχάς σε μία επιπρόσθετη επιβεβαίωση της Ρε-μείζονος μέσω του μορφώματος των μ. 62-66a. Στη συνέχεια, μπορεί τα μ. 66-67 να παράγονται από το προηγούμενο τετράμετρο, όμως τα αλυσιδωτής λογικής μ. 68-69 ανακαλούν ένα μοτιβικό θραύσμα της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 16), ενώ και τα μ. 70-73, που καταλήγουν στην δεσπόζουσα, παραπέμπουν στο μ. 59 αλλά και στο μ. 41. Έπειτα, τα μ. 74-75 παράγονται άμεσα από τα μ. 42-43, ενώ τα μ. 76-77 προεκτείνουν την τονική ρευστοποιώντας το υλικό των προηγούμενων δομικών μονάδων. Τέλος, το μ. 78 διαθέτει διττή λειτουργία, συνδέοντας το παρόν τμήμα με την επανάληψη της έκθεσης αλλά και με την έναρξη της επεξεργασίας, η οποία ξεκινά άλλωστε αναφερόμενη στο επικεφαλής μόρφωμα της πρώτης ενότητας.

Στο πέρασμα των μ. 79-83a, που διέπεται από εισαγωγική λειτουργία, πραγματοποιείται, όπως είπαμε, μία αναδρομή στο πρώτο κύριο μόρφωμα, με την επικεφαλής χειρονομία του να ρευστοποιείται (βλ. μ. 79-80a) και έπειτα να αναπτύσσεται (βλ. μ. 80-83a) προσεγγίζοντας παράλληλα τη φα-ελάσσονα, η οποία εδραιώνεται μάλιστα με μία τέλεια πτώση. Εν συνεχεία, και με αφετηρία από την ίδια περιοχή, ο συνθέτης ανακαλεί με περιορισμένες αλλαγές το μεγαλύτερο μέρος του δεύτερου μορφώματος της κύριας περιοχής στα μ. 83-88 (πρβλ. μ. 6-11). Τούτα στρέφονται σταδιακά προς τη Λα-ύφεση-μείζονα, η δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 89-90 που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού. Σε αυτήν την τονικότητα, τα μ. 91-95a ανακαλούν την βασική τετράμετρη ιδέα της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 47-50), καίτοι με παρηλλαγμένη κατάληξη που στρέφεται, προσέτι, προς την σι-ύφεση-ελάσσονα. Έπειτα, τα μ. 95b-97a ρευστοποιούν την εναρκτήρια ιδέα κατά παρόμοιο τρόπο με το επικεφαλής πέρασμα της παρούσας ενότητας, ενώ η ίδια διαδικασία συνεχίζεται με διαφορετικό τρόπο στα μ. 97b-101a, τα οποία αρχικά επιμένουν στη Μι-μείζονα προτού τελικά κινηθούν προς τη Ντο-μείζονα, όπου ο συνθέτης παραθέτει εν συνεχεία το πρώτο τετράμετρο του καταληκτικού τμήματος της έκθεσης στα μ. 101-105a (πρβλ. μ. 62-66a). Η αναδρομή στο εν λόγω τμήμα δεν διακόπτεται, αν και τα μ. 105-106 διαφοροποιούν τα πρότυπα μ. 66-67 προσθέτοντας ένα νέο στοιχείο· στη συνέχεια, το δίμετρο αυτό προεκτείνεται στα μ. 107-108, ενώ ακολουθεί η αλυσιδωτή ανακατασκευή ολόκληρου του προηγούμενου τετραμέτρου στα μ. 109-112. Η ανάπτυξη του δεδομένου θεματικού υλικού συνεχίζεται εξάλλου αδιάλειπτα και στα μ. 113 κ.εξ.: τα αλυσιδωτά μ. 113-114 οδηγούν στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του μέρους, που επεκτείνεται έπειτα στα ομοειδή μ. 115-116 αλλά και σε όλη την έκταση των μ. 117-123, όπου, ειδικότερα, μία σειρά παρεμφερών μέτρων (μ. 117-120) ακολουθείται από τη ρευστοποίηση του υλικού τους (στα μ. 121-123).

Κατά την έναρξη της επανέκθεσης, το πρώτο κύριο μόρφωμα επιστρέφει χωρίς μεταβολές ως επί το πλείστον (στα μ. 124-128), αν και καταληκτικά στρέφεται προς τη σι-ελάσσονα αντί της τονικότητας αναφοράς, προκαλώντας έτσι την μετατόπιση του δεύτερου κυρίου μορφώματος στην περιοχή της υποδεσπόζουσας. Ως εκ τούτου, και με επιπρόσθετη τροποποίηση την συρρίκνωση των μ. 8-11 στο δίμετρο 131-132, τα μ. 129-132 και 133-134 τοποθετούνται στην υπερκείμενη τετάρτη σε σχέση με τα ομόλογά τους μ. 6-11 και 12-13,

ενώ αντιθέτως τα μ. 135-136 επιστρέφουν στην αρχική τους θέση (πρβλ. μ. 14-15) επιτρέποντας την πτωτική κατάληξη στη φα-δίεση-ελάσσονα. Σε αντίθεση με τα δύο πρώτα κύρια μορφώματα, που επανέρχονται με περιορισμένες δομικές τροποποιήσεις, το ευρύτερο χωρίο των μ. 16-46 αναδομείται ριζικά και συμπυκνώνεται στο πολύ πιο περιορισμένο πέρασμα των μ. 137-146, το οποίο δεν διατηρεί σε καμία περίπτωση το status των μ. 16-29 ως ενός δεύτερου κυρίου θέματος, αλλά αντιθέτως προσλαμβάνει αποκλειστικά μεταβατικά χαρακτηριστικά. Συγκεκριμένα, ενώ τα μ. 137-138 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 30-31, τα ακόλουθα μ. 139-140 εξυφαίνουν με νέο τρόπο το μοτιβικό υλικό και επεκτείνουν την διπλή δεσπόζουσα, όπως και τα μ. 141-146 τη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος, ρευστοποιώντας περαιτέρω το διαθέσιμο υλικό. Έτσι, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται ακολούθως στην ομώνυμη μείζονα στα μ. 147-162a, υφιστάμενη μονάχα ήσσονος σημασίας τροποποιήσεις. Το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για το καταληκτικό τμήμα (μ. 162-177), αν και σε αυτήν την περίπτωση τα μ. 76-78 αναδιατυπώνονται στα μ. 176-177 προκειμένου να διευκολύνουν τη σύνδεση με την coda.

Εντός της τελευταίας, τα μ. 178-182a προβαίνουν κατ' αρχάς σε μία ανακατασκευή του επικεφαλής κύριου μορφώματος, καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα. Για την ισχυρότερη εδραίωση του ελάσσονος τρόπου φροντίζουν έπειτα τα μ. 182-192: τα μ. 182-183a / 183-184a επικυρώνουν εκ νέου την τονική ανακαλώντας το μοτίβο των μ. 21-22a, ενώ τα μ. 184-192 την προεκτείνουν, αξιοποιώντας ως επί το πλείστον την κεφαλή του εναρκτήριου μορφώματος σε μία διαδικασία ρευστοποίησης.

Το τελικό μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Rheinberger συνιστά μία ιδιόζουσα περίπτωση τριμερούς μορφής σονάτας. Η τονικότητα αναφοράς είναι η φα-δίεση-ελάσσων, η οποία παρουσιάζεται αρχικά από το πρώτο τμήμα του ημιτελώς τριμερούς κυρίου θέματος. Το εν λόγω τμήμα (μ. 1-19) αποτελείται από δύο σκέλη, εκ των οποίων το πρώτο δομείται ως πρόταση, καθώς συνίσταται σε δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα (μ. 1-2 / 3-4) καθώς και ευρύτερη συνέχιση (μ. 5-10) που οδηγείται σε μία στάση επί της δεσπόζουσας.<sup>189</sup> Το δεύτερο σκέλος (μ. 11-19) χαρακτηρίζεται από παρόμοιες προδιαγραφές (συνιστάμενο σε 2x2 + 5 μέτρα), χαρακτηρίζεται ωστόσο από μετατροπικές βλέψεις, καθώς ξεκινά από την υποδεσπόζουσα για να προσεγγίσει και τελικά να εδραιώσει τη Ρε-μείζονα (VI) με μία ατελή πτώση. Από την τελευταία ξεκινά κατόπιν το δεύτερο τμήμα (μ. 20-39), επεκτείνοντάς την αρχικά με χρήση του υλικού και της ύφανσης του πρώτου σκέλους στα μ. 20-23. Έπειτα όμως, τα μ. 24-32a ακολουθούν μία αλυσιδωτή πορεία με καταληκτικό σταθμό τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ η λειτουργία αυτή επεκτείνεται κατόπιν τόσο στα μ. 32-36a όσο και στα μ. 36-39. Το τρίτο τμήμα μετατρέπεται, ακολούθως, στο μεταβατικό τμήμα της έκθεσης. Κατ' αρχάς, το πρώτο σκέλος του πρώτου τμήματος επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 40-49, το δεύτερο όμως (βλ. μ. 50-58) ξεκινά εν προκειμένω από την VI αντί της iv και καταλήγει σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Επί της συγχορδίας της δεσπόζουσας πραγματοποιείται έπειτα και μία αναφορά στο δυνάμει αντιθετικό τμήμα του κυρίου θέματος, καθώς το πρότυπο των μ. 20-23 ανακαλείται στα μ. 59-62 / 63-66, προτού η χρωματική κατάβαση των μ. 67-69 οδηγήσει στον εναρκτήριο μελωδικό φθόγγο της πλάγιας περιοχής, η οποία τοποθετείται στην τονικότητα της μείζονος δεσπόζουσας. Το βασικό θεματικό μόρφωμα της εν λόγω περιοχής εκτίθεται στα μ. 70-77 και 78-85, ενώ τα μ. 86-99, παρ' ότι ξεκινούν από την ίδια αφετηρία

<sup>189</sup> Σύμφωνα με τον Theill (ό.π., σ. 44), το κύριο θέμα του υπό εξέταση τελικού μέρους συνιστά μία έμμεση αναφορά στο θέμα του – επίσης τελικού – τρίτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο σε ρε-ελάσσονα*, op. 31 αρ. 2, του Beethoven.

με τα μ. 70-85, αφιερώνονται στην ανάπτυξη των νέων μοτιβικών στοιχείων αλλά και στην επαναπροσέγγιση της φα-δίεση-ελάσσονος, ενσωματώνοντας έτσι και τη λειτουργία ενός συνδυαστικού περάσματος προς τη δεύτερη ενότητα.

Κατά ιδιαίτερα ασυνήθιστο τρόπο, η επεξεργασία ξεκινά όχι μόνο στην κύρια τονικότητα ή με ένα εντελώς νέο θέμα, όπως συμβαίνει ορισμένες φορές στην επεξεργασία μίας μορφής τριμερούς σονάτας,<sup>190</sup> αλλά με έναν (ιδιαίτερα σπάνιο) *συνδυασμό* των δύο αυτών περιπτώσεων! Έτσι, μία πρώτη νέα θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 100-108a στην περιοχή της φα-δίεση-ελάσσονος και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 108-116a, ενώ το υλικό της ρευστοποιείται έπειτα στα μ. 116-124a που στρέφονται προς τη σολ-δίεση-ελάσσονα, απ' όπου το ίδιο θέμα αρχίζει ακολούθως να αναπτύσσεται αλυσιδωτά και να διαμελίζεται, στα μ. 124-128a / 128-131 (τα οποία απομονώνουν τα μ. 100-103) αλλά και 132-140a, με το τελευταίο πέραςμα να καταλήγει σε μία μισή πτώση στη Μι-μείζονα. Η δεσπόζουσα της τελευταίας προεκτείνεται ύστερα στα μ. 140-143, προετοιμάζοντας την έλευση της δεύτερης έκπληξης της υπό εξέταση ενότητας, ήτοι ενός δεύτερου πρωτοεμφανιζόμενου θέματος. Τούτο ξεκινά (αναμενόμενα) από τη Μι-μείζονα, προσλαμβάνοντας την δομή μίας περιόδου με καταλήξεις σε ατελή (μ. 144-160a) και αποδυναμωμένη (λόγω επικάλυψης με το επόμενο τμήμα) τέλεια πτώση (μ. 160-180a). Ακολουθεί μία στοιχειώδης ανάπτυξη του εν λόγω θεματικού υλικού: τα σχεδόν όμοια μ. 180-183 / 184-187 απομονώνουν το εναρκτήριο τετράμετρο στο πλαίσιο μίας καταληκτικής προέκτασης της τονικής, ενώ τα αλυσιδωτής λογικής μ. 188-191 / 192-195 προβαίνουν έπειτα σε περαιτέρω αποσπασματοποίηση και στρέφονται προς τη Σολ-μείζονα. Από αυτήν την περιοχή ξεκινά η μοναδική αναφορά της επεξεργασίας σε θεματικό υλικό της έκθεσης, με τα μ. 196-203 να παραθέτουν το πρώτο οκτάμετρο του πλαγίου θέματος, αποτελώντας ταυτοχρόνως το πρώτο ήμισυ ενός συνδυαστικού περάσματος, το οποίο ολοκληρώνεται με την αλυσιδοποίηση του προηγούμενου αποσπάσματος στη Φα-δίεση-μείζονα (στα μ. 204-211) και επέκταση της καταληκτικής τομής μέχρι το μ. 212.

Στην ακόλουθη τρίτη ενότητα, από το κύριο θέμα επιστρέφει αρχικά το πρώτο τμήμα: το πρώτο σκέλος του (μ. 213-222) δεν διαφοροποιείται από το πρότυπό του, ενώ, απεναντίας, το δεύτερο (μ. 223-231) καταλήγει στην V/iv αντί για την VI. Έπεται μία μεταβατικής λειτουργίας ανακατασκευή του δεύτερου τμήματος στα μ. 232-255: τα μ. 232-239 παραμένουν στη σι-ελάσσονα, ενώ τα μ. 240-247 συνεχίζουν την ανάπτυξη του υλικού, τονικοποιώντας τη δεσπόζουσα της προαναφερόμενης περιοχής, προτού τελικά η αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου οκταμέτρου διαφοροποιηθεί στην κατάληξή της για να οδηγήσει στη Σολ-μείζονα (μ. 248-256a). Σε αυτήν, δηλαδή στην περιοχή της ναπολιτανικής, ο συνθέτης επαναφέρει κατόπιν μεγάλο μέρος του δεύτερου νέου θέματος της επεξεργασίας, παραθέτοντας αυτούσια τα μ. 160-179 στα μ. 256-275, ενώ έπειτα από απατηλή πτώση ακολουθεί μία αναδομημένη επανεμφάνιση και του πρώτου θέματος της επεξεργασίας, σε μία αντιστροφή της αρχικής τους ακολουθίας εντός της δεύτερης ενότητας: το υλικό του προαναφερόμενου θέματος αναπτύσσεται αρχικά ελεύθερα στα μ. 276-292a, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία προεκτείνεται ύστερα στα μ. 292-303.

Κάνοντας μία ανασκόπηση της μέχρι τούδε πορείας της επανέκθεσης, διαπιστώνουμε πως από το κύριο θέμα επανήλθε εν τέλει μόνο το πρώτο τμήμα, ενώ τα μ. 232-256a αποτέλεσαν από κοινού με τα μ. 256-275 και 276-303 ένα διευρυμένο μεταβατικό τμήμα (όπως άλλωστε φανερώνει η αδιάλειπτα μετατροπική τους πορεία μέχρι την εκ νέου

<sup>190</sup> Σχετικά με τις δύο αυτές δυνατότητες, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 350-351 και 212-215 αντίστοιχα.

αποκατάσταση της αρχικής τονικότητας), στο οποίο παράλληλα ενσωματώθηκε και το νέο θεματικό υλικό της δεύτερης ενότητας. Ως εκ τούτου, η ακόλουθη επαναφορά μέρους του πρώτου θέματος της επεξεργασίας στα μ. 304 κ.εξ. συνιστά μέρος της εξίσου ανακατασκευασμένης και εμπλουτισμένης πλάγιας περιοχής της επανέκθεσης, και συγκεκριμένα το πρώτο τμήμα ενός trimodular block: τα μ. 304-319 παραθέτουν επακριβώς τα μ. 100-115, ενώ τα μ. 320-335 χρησιμοποιούν το ίδιο βασικό υλικό για να σχηματίσουν ένα ενδιάμεσο, μεταβατικό τμήμα. Πιο αναλυτικά, έχουμε να κάνουμε με τέσσερα παρεμφερή τετράμετρα (μ. 320-323 / 324-327 / 328-331 / 332-335, τα οποία ανεξαρτητοποιούν με μία διεργασία αποσπασματοποίησης και παραλλάσσουν το δεύτερο ήμισυ του προηγούμενου οκταμέτρου (πρβλ. μ. 316-319), βασιζόμενα σε μία αρμονική διαδοχή που επεκτείνει – σε βαθύτερο επίπεδο – τη δεσπόζουσα. Τελικά, το τρίτο τμήμα της αναδομημένης πλάγιας περιοχής (μ. 336-392a) συνίσταται στην επαναφορά του πλάγιου θεματικού υλικού στο πλαίσιο της τονικότητας αναφοράς, χωρίς όμως να αποφεύγεται και σε αυτήν την περίπτωση η διεύρυνσή του με επιμέρους προσθήκες. Έτσι, το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής της έκθεσης (ήτοι τα μ. 70-85) επανεκτίθεται τώρα εις διπλούν στα μ. 336-351 / 352-367 και τα μ. 368-379 παραλλάσσουν και διευρύνουν το δεύτερο σκέλος της ίδιας (πρβλ. μ. 86-99) από κοινού με τα επιπρόσθετα μ. 380-392a, τα οποία επεκτείνουν τη δεσπόζουσα προτού επικυρώσουν την κύρια τονικότητα – σε απόλυτη αντίθεση με ό,τι συνέβη στο τέλος της έκθεσης – με μία τέλεια πτώση. Έπειτα, ο συνθέτης αξιοποιεί το υλικό του δεύτερου νέου θεματικού μορφώματος της επεξεργασίας για να κατασκευάσει ένα εμβόλιμο καταληκτικό τμήμα και ένα απορρέον από αυτό συνδεδετικό πέρασμα προς την coda (στα μ. 392-408a και 408-431), τα οποία επίσης δεν υφίσταντο σε ουδεμία μορφή στην έκθεση. Αρχικά, τα μ. 392-400a παραθέτουν το επικεφαλής οκτάμετρο του προαναφερόμενου θέματος, ενώ τα μ. 400-408a προβαίνουν σε περαιτέρω εξύφανση του υλικού του, καταλήγοντας και πάλι (με ατελή πτώση) στη Φα-δίεση-μείζονα. Από την άλλη πλευρά, το συνδεδετικό πέρασμα ξεκινά ως απόπειρα επανάληψης του προηγούμενου χωρίου (πρβλ. μ. 408-416a και 392-400a), στη συνέχεια όμως προβαίνει σε αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση (μ. 416-420a / 420-424a) και σε ρευστοποίηση επί τη βάσει μίας επέκτασης της δεσπόζουσας (μ. 424-431). Μέχρι στιγμής, παρατηρεί λοιπόν κανείς πως η παρείσφρηση των νέων θεματικών μορφωμάτων της επεξεργασίας στην ενότητα της επανέκθεσης έλαβε χώρα σε δύο διακριτά στάδια: πρώτα ως επιπρόσθετο υλικό στο πλαίσιο μίας ευρύτερης ανακατασκευής του μεταβατικού τμήματος κι έπειτα ως μέσο επέκτασης της πλάγιας περιοχής αλλά και δημιουργίας ενός εμβόλιμου καταληκτικού (και ακολούθως συνδεδετικού) τμήματος. Στην coda, τέλος, και σε αντίθεση με τη μέχρι τούδε πρακτική, ο συνθέτης χρησιμοποιεί αποκλειστικά το κύριο θεματικό υλικό. Έπειτα από το μ. 431, που αντιστοιχεί στο εναρκτήριο ελλειπές μέτρο, τα μ. 432-440a και 440-448a παράγονται από το επικεφαλής οκτάμετρο και επεκτείνουν τη φα-δίεση-ελάσσονα, όπως και τα παρεμφερή μ. 448-452a / 452-456. Τελικά, όμως, τα μ. 456-464 περνούν στη Φα-δίεση-μείζονα, στην οποία και ολοκληρώνεται το έργο με μία εμφατική πλάγια πτώση.<sup>191</sup>

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Σκριάμπιν, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-10, ενώ τον θεματικό του πυρήνα, ο οποίος αποτελεί (όπως θα δούμε στη συνέχεια)

---

<sup>191</sup> Όπως παρατηρεί ο Theill (ό.π., σ. 196) η σονάτα τελειώνει με μία (οιονεί κυκλική) αναδρομή στο εναρκτήριο μοτίβο του πρώτου μέρους, το οποίο εντούτοις παρουσιάζεται εδώ σε καρκινική αναστροφή. Πρβλ. την ανάλογη σημείωση αναφορικά με το τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του συνθέτη.



και το μοναδικό απαραίτητο στοιχείο του, συνιστά το εναρκτήριο δίμετρο: πρόκειται για ένα ζεύγος παρόμοιων μέτρων, τα οποία εισάγουν το θεμελιώδες μοτίβο αλλά και την τονικότητα αναφοράς της σολ-δίεση-ελάσσονος, προτού σταματήσουν στη συγχορδία της δεσπόζουσάς της. Ακολουθούν δύο παρόμοια δίμετρα, το πρώτο εκ των οποίων επεκτείνει κατά ένα ολόκληρο μέτρο την εναρκτήρια χειρονομία (πρβλ. μ. 3-4 και 1) φτάνοντας μέχρι την επιτονική, ενώ το δεύτερο ξεκινά από την τελευταία και καταλήγει εν είδει μισής πτώσης στη δεσπόζουσα (βλ. μ. 5-7a). Το επόμενο τετράμετρο εισάγει ένα νέο, αντιθετικό μοτίβο και δομείται από δύο παρόμοια μέτρα και μία δίμετρη ανάπτυξη του υλικού αυτού, που καταλήγει εκ νέου στη δεσπόζουσα της σολ-δίεση-ελάσσονος, την οποία μπορούμε να πούμε πως αναλαμβάνει να επεκτείνει (στα μ. 7-10). Έπειτα, το εναρκτήριο δίμετρο επιστρέφει, στα μ. 11-12, έχοντας υποστεί τονική μεταφορά κατά μία πέμπτη υψηλότερα· τοποθετείται, ως εκ τούτου, στην περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας και σταματά, κατ' αναλογία με το πρότυπό του, στη διπλή δεσπόζουσα. Πρόκειται, δίχως άλλο, για μία μικροσκοπική μετάβαση. Μολονότι θα περίμενε κανείς πως η πλάγια περιοχή θα ξεκινήσει από την ελάσσονα δεσπόζουσα, ως δευτερεύουσα τονική περιοχή επιλέγεται τελικά η σχετική μείζονα, στην οποία το μεταβατικό τμήμα οδηγεί εν τέλει εμμέσως, με μία διαδικασία τύπου απατηλής πτώσης.

Μεταβαίνοντας στην πλάγια περιοχή, παρατηρούμε πως αυτή ξεκινά με δύο παρόμοια, αλυσιδωτά δίμετρα (βλ. μ. 13-14 και 15-16), που συνδυάζουν μία νέα θεματική ιδέα με το επικεφαλής μοτίβο και περνούν από τη ρε-δίεση-ελάσσονα προτού προσεγγίσουν την υποδεσπόζουσα. Σε αυτήν και στην ομώνυμή της τοποθετούνται τα δύο παρόμοια μέτρα που ακολουθούν (μ. 17-18) και τα οποία αποσπασματοποιούν τις δομικές μονάδες που προηγήθηκαν, διατηρώντας μόνο το βασικό κύριο μοτίβο. Ακολουθούν δύο παρεμφερή δίμετρα που φέρνουν μία νέα μελωδική ιδέα και επαναπροσεγγίζουν τη Σι-μείζονα (βλ. μ. 19-22), ενώ ένα ακόμη νέο στοιχείο εισάγουν τα μ. 23-26, που αποτελούνται από δύο παρόμοια μέτρα και τη δίμετρη μελωδική τους συνέχεια, δίνοντας έμφαση στην επιτονική και τελικά σταματώντας στη δεσπόζουσα. Παρόμοια αρμονική και δομική λογική διέπει επίσης τα μ. 27-30, καίτοι αφενός μεν τα μελωδικά τους στοιχεία διαφέρουν από τα προηγούμενα, αφετέρου δε επιτυγχάνεται μία κατάληξη εν είδει ατελούς πτώσης στην δευτερεύουσα τονικότητα. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει σε μία υφολογική αλλά και δομικά διευρυμένη επαναδιατύπωση των μ. 23-30: τα μ. 31-36 επαναλαμβάνουν με πλουσιότερη αντιστικτική κίνηση και μελωδικές λεπτομέρειες τα μ. 23-28, ενώ το μοτίβο του μ. 29 γίνεται αφετηρία για τη δημιουργία ενός ευρύτερου χωρίου στα μ. 37-45. Εντός αυτών, το προαναφερόμενο μοτίβο αντιμετωπίζεται μιμητικά στα παρόμοια μ. 37-38 / 39-40, ενώ τα μ. 41-45 το παραλλάσσουν (βλ. μ. 41-42) και το αναπτύσσουν μελωδικά (βλ. μ. 43-44), ενισχύοντας παράλληλα την ύφανση, μέχρι την κατάληξη στη Σι-μείζονα με μία σαφή τέλεια πτώση (πρόκειται για την καθοριστική πτώση της πρώτης ενότητας). Έπεται η κατακλείδα, η οποία, εισάγοντας νέο υλικό, επεκτείνει επί μακρόν τη Σι-μείζονα, τόσο στα παρόμοια τετράμετρα 46-49 και 50-53, όσο και στα μ. 54-57 που ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό.<sup>192</sup>

Κατά την έναρξη της επεξεργασίας, ο συνθέτης κάνει μία αναδρομή στο εναρκτήριο μοτίβο, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται για την κατασκευή δύο

<sup>192</sup> Σύμφωνα με την ανάλυση της Mami Hayashida, η διάρθρωση της πρώτης ενότητας εμφανίζεται αρκετά διαφορετική: κατ' αρχάς, το κύριο θέμα διευρύνεται ελαφρώς για να συμπεριλάβει και τα μ. 11-12, ενώ η μετάβαση επεκτείνεται σημαντικά, καταλαμβάνοντας τα μ. 13-22. Το πλάγιο θέμα ξεκινά εν τέλει στο μ. 23, ενώ η κατακλείδα έπεται (όπως διαπιστώσαμε και εμείς) στα μ. 46-57. Βλ. *From sonata and fantasy to sonata-fantasy: charting a musical evolution*, διδακτορική διατριβή, University of Kentucky, 2007, σ. 56.

αλυσιδωτών διμέτρων που οδηγούν από τη Σι- στη Ρε-μείζονα (βλ. μ. 58-59 / 60-61). Τα μ. 62-66 που ακολουθούν συνδυάζουν αντιστικτικά το βασικό κύριο μοτίβο με το μελωδικό στοιχείο του μ. 23, μεταφέροντάς μας στον χώρο τον υφέσεων. Πρόκειται, συγκεκριμένα, για μία τρίμετρη δομική μονάδα (μ. 62-64), η επιχειρούμενη αλυσιδοποίηση της οποίας στα μ. 65-66 μένει ημιτελής λόγω της μετατροπής του δεύτερου στοιχείου, μέσω ρευστοποίησης, σε συνοδευτικό, στα μ. 67-68. Έπειτα από την επανεμφάνιση του κύριου μοτίβου στα μ. 69-70, τούτο συνδυάζεται εκ νέου με εκείνο του μ. 23 (στο μ. 71), ενώ το μ. 72 φέρει ένα μελωδικό θραύσμα της κατακλείδας (πρβλ. μ. 47). Το δίμετρο 71-72 επαναλαμβάνεται στα μ. 73-74 με αρμονική τροποποίηση του δεύτερου μέτρου. Έπειτα από δύο νέες εμφανίσεις του θεμελιώδους μοτίβου στα μ. 75-76, ακολουθεί ο αντιστικτικός του συνδυασμός με το προαναφερόμενο στοιχείο της κατακλείδας στα μ. 77-78. Αμφότερα τα στοιχεία αυτά ρευστοποιούνται, εν τέλει, στο ζεύγος παρόμοιων διμέτρων 79-80 / 81-82 καθώς και στα μ. 83-86. Εξ αυτών, τα πρώτα παραμένουν αρμονικώς κινητικά, ενώ τα δεύτερα προσεγγίζουν τη δεσπίζουσα της αρχικής τονικότητας, εναλλάσσοντάς τη με τη δική της δεσπίζουσα: έτσι, η επικράτηση της συγχορδίας της Ρε-δίεση-μείζονος στο μ. 86 προετοιμάζει την έναρξη της επανέκθεσης.

Από το κύριο θέμα στην τρίτη ενότητα διατηρείται μόνο το εναρκτήριο δίμετρό του, το οποίο ο συνθέτης κρίνει ικανό να το αντιπροσωπεύσει ολόκληρο χωρίς να χαθεί η ουσία του (βλ. μ. 87-88). Ωστόσο, μπορεί κανείς να παρατηρήσει πως σε αυτό το σημείο δημιουργείται μία οριακή κατάσταση μεταξύ του τριμερούς και του διμερούς τύπου σονάτας: τα μ. 87-88 αντιστοιχούν περαιτέρω στη μετάβαση, πολλώ δε μάλλον που η αρμονική τους συνέχεια οδηγεί με τον ίδιο τρόπο στην τονικότητα του πλαγίου θέματος κατά την επανέκθεση (i – V → VI!). Συνεπώς, θα μπορούσε κανείς να θεωρήσει εναλλακτικά ότι η επεξεργασία οδηγεί στην επαναφορά μονάχα της μετάβασης και του δεύτερου σκέλους της έκθεσης, στο πλαίσιο μίας διμερούς μορφής σονάτας. Ωστόσο, η ταυτότητα της μετάβασης με την έναρξη του κυρίου θέματος αποτρέπει εν τέλει αυτήν την θεώρηση και ευνοεί την τριμερή διάσταση της παρούσας μορφής σονάτας (με άλλα λόγια, τα μ. 87-88 λειτουργούν συγχρόνως ως κύριο θέμα και μετάβαση στην επανέκθεση, δηλαδή ως αντίστοιχα τόσο των μ. 1-2 όσο και των μ. 11-12 της έκθεσης). Σε αντίθεση με το κύριο θέμα, το πλάγιο επιστρέφει στην ολότητά του, μεταφερόμενο, κατά ασυνήθιστο τρόπο, όχι στην κύρια τονικότητα ή στην ομώνυμή της μείζονα, αλλά στην τονικότητα της VI (Μι-μείζονα)! Πέραν όμως αυτού, και κάποιων μελωδικών επεμβάσεων, η δομή του διατηρείται ακέραιη, με τα μ. 89-121 να ταυτίζονται με τα μ. 13-45. Το ίδιο ισχύει και αναφορικά με την κατακλείδα (μ. 122-134), η οποία επανέρχεται διευρυμένη κατά ένα μόνο μέτρο, λόγω της ελαφράς προέκτασης της λειτουργίας της αρμονικής επέκτασης της Μι-μείζονος στο μ. 134. Τέλος, και στο πλαίσιο μίας μικροσκοπικής coda, το βασικό μοτίβο της κύριας περιοχής επιστρέφει, παραμένοντας στη συγχορδία της τονικής της Μι-μείζονος, με το “στόλισμα” που του προστίθεται να παραπέμπει παράλληλα στην έναρξη της επεξεργασίας (πρβλ. μ. 58).<sup>193</sup>

Το κύριο θέμα (μ. 1-8) του πρώτου μέρους της *Σονάτας αρ. 3* του Σκριάμπιν δομείται ως πρόταση, με βασική ιδέα (μ. 1-2), παράλλαγμα (μ. 3-4) και συνέχιση (5-8) που καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς, φα-δίεση-ελάσσονα, με μισή πτώση. Το μεταβατικό τμήμα, που ακολουθεί στα μ. 9-24, αξιοποιεί το κύριο θεματικό υλικό, εμπλουτίζοντάς το με ορισμένες προσθήκες που δεν αλλοιώνουν τη μοτιβική του ομοιογένεια. Ένα τέτοιο νέο στοιχείο συνδέεται με τη βασική κύρια ιδέα στα μ. 9-12, που κατευθύνονται από την ελάσσονα

<sup>193</sup> Σύμφωνα με την Hayashida (ό.π., σ. 56), η coda ξεκινά λίγο νωρίτερα, στο μ. 129.

δεσπόζουσα προς την σι-ελάσσονα. Το εν λόγω τετράμετρο αλυσιδοποιείται έπειτα, στα μ. 13-16, με κατεύθυνση προς τη λα-ελάσσονα. Το μελωδικό υλικό του διμέτρου 11-12 αναστρέφεται και παραλλάσσεται, κατόπιν, για το σχηματισμό των αλυσιδωτών μ. 17-18 / 19-20, που περνούν από τη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος και από τη ρε-ελάσσονα αντίστοιχα. Κατά την αποσπασματοποίηση των τελευταίων δομικών μονάδων στα μ. 21-22, δίνεται έμφαση στη Λα-μείζονα, στη δεσπόζουσα της οποίας καταλήγουν έπειτα τα μ. 23-24. Προετοιμάζεται έτσι επαρκώς η έναρξη της πλάγιας περιοχής, η οποία τοποθετείται, πράγματι, στη σχετική μείζονα, με το βασικό θεματικό υλικό της να εκτίθεται στο τετράμετρο 25-28 και σε δύο δίμετρα: το πρώτο εξ αυτών δίνει έμφαση στην επιτονική και το δεύτερο στη δεσπόζουσα, ενώ έπειτα το πρώτο δίμετρο επιστρέφει σε τονική μεταφορά στην υπερκείμενη πέμπτη. Στη συνέχεια, και σε ένα δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, διεισδύει ένα στοιχείο της μετάβασης, συγκεκριμένα εκείνο των μ. 11-12, το οποίο εξελίσσεται κατά τρόπον μιμητικό στα μ. 31-32. Το τελευταίο δίμετρο αλυσιδοποιείται στα μ. 33-34, με τη συνολική αρμονική αλληλουχία να παραμένει εντός των ορίων της Λα-μείζονος, ενώ ακολουθεί κι ένα ακόμη παρόμοιο δίμετρο, στα μ. 35-36, το οποίο όμως συνδέεται με μία επαναφορά των μ. 27-28, στο πλαίσιο ενός τετραμέτρου με καταληκτική διάθεση. Ο πτωτικός στόχος επιτυγχάνεται εν τέλει με την επανάληψή του στα μ. 39-43α, που φέρνουν την συνήθη τέλεια επικυρωτική πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Η κατακλείδα (μ. 43-54) ξεκινά σε επικάλυψη, προεκτείνοντας τη Λα-μείζονα με χρήση της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, που επιστρέφει στα παρόμοια μ. 43-44 και 45-46. Το συνολικό αυτό τετράμετρο επαναλαμβάνεται στα μ. 47-50, με αντιστικτική προσθήκη της εναρκτήριας ιδέας της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 47-48 και 25-26). Η προέκταση συνεχίζεται, τέλος, και στα παρεμφερή μ. 51-54, που αποσπασματοποιούν τις δίμετρες δομικές μονάδες που προηγήθηκαν, διατηρώντας μόνο το υλικό του μ. 1. Στο τελευταίο μέτρο (54) αποδίδεται όμως και συνδυαστική λειτουργία, καθώς σε αυτό η Λα-μείζων μετατρέπεται σε συγχορδία αυξημένης έκτης που προσεγγίζει τη δεσπόζουσα της ντο-δύση-ελάσσονος.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά από την προαναφερόμενη τονικότητα, παραθέτοντας ολόκληρη την εναρκτήρια τετράμετρη μελωδική γραμμή του πλαγίου θέματος (μ. 55-58) και συνδυάζοντάς την αντιστικτικά με τον εαυτό της (βλ. μ. 57-58) αλλά και με το επικεφαλής κύριο μοτίβο (βλ. μ. 55-56). Το τετράμετρο αυτό αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 59-62, με αφητηρία από τη μι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 63-64 / 65-66 συνδυάζουν εκ νέου τις βασικές ιδέες της κύριας και της πλάγιας περιοχής κατά το πρότυπο των μ. 47-48 του καταληκτικού τμήματος. Το επικεφαλής δίμετρο της πλάγιας περιοχής αξιοποιείται εκ νέου, επεκτεινόμενο σε τέσσερα μέτρα, στα μ. 67-70, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ κατά την παρηλλαγμένη επανάληψη του τετραμέτρου στα μ. 71-74 υπερισχύει το μοτίβο του δεύτερου μέτρου του. Το τετράμετρο 75-78 δομείται σύμφωνα με το πρότυπο των μ. 9-12 της μετάβασης και ξεκινά από τη σι-ύφεση-ελάσσονα προσεγγίζοντας κατόπιν τη σολ-δύση-ελάσσονα. Από αυτήν ξεκινά η αλυσιδωτή επανάληψή του, στα μ. 79-82, για να στραφεί κατ' αναλογία προς την φα-δύση-ελάσσονα. Ακολουθώντας, δύο ακόμη εμφανίσεις του στοιχείου των μ. 11-12 στα μ. 83-86 συμπορεύονται αντιστικτικά με μία – μερικώς – μεγεθυμένη εκδοχή του υλικού των μ. 25-26, περνώντας από τη δεσπόζουσα και την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Ύστερα από την επανάληψη της παραπάνω τετράμετρης δομικής μονάδας στα μ. 87-90, τα μ. 89-90 επαναλαμβάνονται στα μ. 91-92, με την υποδεσπόζουσα να μετατρέπεται σε συγχορδία αυξημένης έκτης που στρέφεται προς τη δεσπόζουσα της φα-δύση-ελάσσονος.

Περαιτέρω, τα μ. 93-94 επανέρχονται για ύστατη φορά στο υλικό των μ. 11-12 και το ρευστοποιούν, προεκτείνοντας την ίδια αρμονική λειτουργία.<sup>194</sup>

Στο πλαίσιο της επανέκθεσης, ο συνθέτης προβαίνει σε άμεση σύνδεση του κυρίου θέματος και του μεταβατικού τμήματος, όπως παρατηρεί κανείς στα μ. 95-102: από το πρώτο διατηρείται το μεγαλύτερο μέρος, ήτοι τα μ. 1-6 (στα μ. 95-100), με συνεπακόλουθη απαλοιφή της πτωτικής του κατάληξης, ενώ από το δεύτερο επιστρέφουν παρηλλαγμένα μόνο τα δύο τελευταία μέτρα (πρβλ. μ. 23-24 και 101-102). Τα τελευταία προσεγγίζουν την ομώνυμη μείζονα, στην οποία τοποθετείται, ως είθισται, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής. Από αυτήν επανέρχονται χωρίς αλλαγές τα μ. 103-120, που αντιστοιχούν στα μ. 25-42, όμως αντί για την πτώση στην Φα-δίεση-μείζονα ο συνθέτης φέρνει μία σημαντικής έκτασης διεύρυνση στα μ. 121-133a. Τα μ. 120-121 σχηματίζουν ένα δίμετρο που αλυσιδοποιείται και διευρύνεται στα μ. 122-123 και 124, ενώ δύο ακόμη αλυσιδωτές δίμετρες δομικές μονάδες παραλλάσσουν την επικεφαλής κύρια ιδέα (στα μ. 125-126 / 127-128), προτού στα μ. 129-133a, που φέρνουν την ποθητή τελική πτώση, η εναρκτήρια πλάγια ιδέα επεκταθεί κατά το πρότυπο των μ. 67-70 της επεξεργασίας και συνδυαστεί αντιστικτικά με το θεμελιώδες υλικό του κυρίου θέματος. Το καταληκτικό τμήμα (μ. 133-144), τέλος, δεν παρουσιάζει διαφορές από το ομόλογο τμήμα της έκθεσης, με την εξαίρεση του τελευταίου μέτρου του, που συνεχίζει, εν προκειμένω, την προέκταση της τονικής της Φα-δίεση-μείζονος.

Το εναρκτήριο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του MacDowell ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα που εκτείνεται στα μ. 1-9 και βασίζεται αρμονικά σε μία διαρκή επέκταση της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς, ρε-ελάσσονος. Πιο αναλυτικά, η υψηλότερη φωνή επιμένει στον ισοκράτη επί του λα, ενώ η χαμηλότερη αναπτύσσει μία μελωδική γραμμή που προετοιμάζει το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος. Εντός του τελευταίου (μ. 10-21), ο ισοκράτης που προηγήθηκε αρχίζει να κινείται βηματικά και αντικαθίσταται από έναν ισοκράτη σε βαθύτερη περιοχή που σηματοδοτεί μία προέκταση της τονικής. Σε αυτό το πλαίσιο εκτυλίσσεται μία μελωδία που μπορεί να χωριστεί σε μία τετράμετρη (βλ. μ. 10-13), δύο δίμετρες (βλ. μ. 14-15 και 16-17) και άλλη μία τετράμετρη δομική μονάδα (βλ. μ. 18-21). Πραγματική αρμονική κίνηση, απαγκιστρωμένη από τον ισοκράτη, παρατηρείται μόνο στο τελευταίο τετράμετρο, το οποίο καταλήγει στη δεσπόζουσα για να λυθεί και αυτή με τη σειρά της στην τονική (χωρίς κάποια πτώση) με την έλευση της μετάβασης. Η τελευταία (μ. 22-43) χωρίζεται εμφανώς σε δύο σκέλη, που αμφότερα (μ. 22-31 και 32-43) υιοθετούν και εξελίσσουν το υλικό του κυρίου θέματος, δημιουργώντας μία αδιάλειπτη συνέχεια με αυτό· τούτο μπορούμε να το δούμε κατ' αρχάς τόσο στα παρόμοια μ. 22-23 / 24-25, που παραπέμπουν στα μ. 14-15 και οδηγούν προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, όσο και στα αλυσιδωτά μ. 26-27 / 28-29, που μοιάζουν με τα μ. 12-13 και έχουν περισσότερο μετατροπικό χαρακτήρα. Δύο παρεμφερή μέτρα, που εισάγουν μία εν πολλοίς νέα ιδέα (μ. 30-31), οδηγούν στο δεύτερο σκέλος της μεταβατικής περιοχής, που διακρίνεται χάρη στην πρωτότυπη – σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί – ύφανσή του. Τα παρόμοια δίμετρα 32-33 και 34-35 εισάγουν ένα διάφωνο αρμονικό συγκείμενο, που “θολώνει” της αίσθηση της τονικότητας, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα αλυσιδωτές λογικής μ. 36-37 / 38-39, που κάνουν μία αναδρομή στην κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 10-

---

<sup>194</sup> Σύμφωνα με την Mihaela Georgiana Balan, η ενότητα της επεξεργασίας διαρθρώνεται σε τέσσερα στάδια· τούτα οριοθετούνται στα μ. 55-66, 67-74, 75-82 και 83-94. Βλ. “Alexander Scriabin’s Structural and Harmonic Conception Revealed in Piano Sonatas No. 3 and 7”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest* 7/1 (25), 2016, σ. 32.

11). Επιστρέφουν, όμως, και τα αμέσως επόμενα μέτρα του κυρίου θέματος (μ. 12-15), σε παρηλλαγμένη μορφή, στα μ. 40-43 που ακολουθούν αμέσως μετά· τούτα έχουν απόλυτα σαφές αρμονικό περιεχόμενο και στόχο, που δεν είναι άλλος από την προετοιμασία της τονικότητας της VI (Σι-ύφεση-μείζονος) μέσω της επέκτασης της δεσπόζουσάς της, όπως άλλωστε φανερώνει η συνεχής παρουσία του ισοκράτη στο υπό εξέταση τετράμετρο.

Η πλάγια περιοχή, που τοποθετείται, όπως αναφέραμε, στη Σι-ύφεση-μείζονα, φέρνει μαζί της νέο υλικό, ο πυρήνας του οποίου παρουσιάζεται στα μ. 44-45. Το μ. 46 είναι παράγωγο των ίδιων μοτίβων, ενώ τα μ. 47 και 48 παραλλάσσουν την κεφαλή (πρβλ. μ. 44), προτού το μ. 49 αναλάβει τη ρευστοποίησή της σε ένα ανιόν χρωματικό πέρασμα. Το μ. 50 επαναφέρει με λίγες αλλαγές το υλικό της κεφαλής, δίνοντας την εντύπωση πως θα ηγηθεί μίας επανάληψης του πρώτου εξαμέτρου, αλλά η προσδοκία αυτή διαψεύδεται από την αναφορά που το μ. 51 κάνει ακολούθως στο μ. 49. Το μ. 52 συνεχίζει την ίδια (καθοδική) πορεία, ενώ στη συνέχεια το εναρκτήριο δίμετρο του πλαγίου θέματος επιστρέφει (μ. 53-54) και ρευστοποιείται μέχρι το τέλος της περιοχής αυτής με πύκνωση των εμφανίσεων του επικεφαλής μοτιβικού θραύσματος (μ. 55-57). Το πεντάμετρο που μόλις περιγράψαμε παρουσιάζεται υπό τη συνοδεία ισοκράτη στη δεσπόζουσα, ο οποίος προετοιμάζει την οριστική κατάληξη στη νέα τονική. Η εν λόγω κατάληξη λαμβάνει χώρα στο μ. 58a, δίχως εντούτοις να γίνεται χρήση κάποιου πτωτικού σχηματισμού. Η κατακλείδα που ακολουθεί στα μ. 58-65, εξάλλου, συνίσταται σε μία μακρά επέκταση της Σι-ύφεση-μείζονος με χρήση του πλαγίου θεματικού υλικού: συγκεκριμένα, η κεφαλή του ενώνεται με ένα χρωματικού χαρακτήρα τρίμετρο, προκειμένου να σχηματιστεί το τετράμετρο 58-61, που επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 62-65.

Καθώς ξεκινά, η επεξεργασία κάνει μία αναφορά στα μ. 30-31 της μετάβασης, στα παρόμοια δίμετρα 66-67 / 68-69, που παραπέμπουν και στο υλικό των μ. 14-15a του κυρίου θέματος (πρβλ. επίσης τα συγγενικά μ. 24-25 της μετάβασης). Η ιδέα των μ. 14-15 παραλλάσσεται εκ νέου στα αλυσιδωτά μ. 70-71 / 72-73, ομοιάζοντας πλέον περισσότερο προς τα μ. 24-25 της μετάβασης, και συνδυάζεται αντιστικτικά με άλλα μοτιβικά στοιχεία που παραπέμπουν κατά παρόμοιο τρόπο στο κύριο θέμα. Το ίδιο συμβαίνει και στα μ. 74-75 και 76-77, αλλά και στα μ. 78-79 και 80-81, όπου το προηγούμενο θεματικό στοιχείο αναστρέφεται. Ενώ τα μ. 70-81 ασχολήθηκαν αποκλειστικά με την ανάπτυξη του κύριου θεματικού υλικού, τα μ. 82-89 το συνδυάζουν κατόπιν με το πλάγιο: πρόκειται για δύο εν πολλοίς αλυσιδωτά τετράμετρα, το πρώτο ήμισυ των οποίων αφιερώνεται στη βασική πλάγια ιδέα (βλ. μ. 82-83, που παραπέμπουν περισσότερο στα μ. 47-48) και το δεύτερο ανακαλεί, σε μία ακόμη παραλλαγή, το μόρφωμα των μ. 14-15. Ακολούθως, τα παρόμοια μ. 90-91 και 92-93 επαναφέρουν την ύφανση και το υλικό της μετάβασης (πρβλ. μ. 32 κ.εξ.), ενώ το δεύτερο δίμετρο περιλαμβάνει και μία ακόμη αντιστικτική παράθεση του μορφώματος των μ. 14-15, σε άλλη μία μεταμόρφωσή του. Τούτο απομονώνεται, ύστερα, και ρευστοποιείται στα μ. 94-95, ενώ τα μ. 96-97 έχουν συνδετική λειτουργία, επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος. Ακολούθως, διαμορφώνεται ένα εκτενές επεισόδιο σε αυτήν την τονικότητα, το οποίο χρησιμοποιεί ελεύθερα τα στοιχεία του κυρίου θέματος και της επεξεργασίας, δίνοντας έμφαση στο μοτιβικό περιεχόμενο των μ. 14-15 / 22-25. Τούτο παρατηρείται στα μ. 100-102 και 103-105, ενώ έχει προηγηθεί μία αναφορά στην κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 98-99 και 10-11). Το μοτίβο του μ. 14 ακούγεται εκ νέου στα μ. 106-107 αλλά και, έπειτα από τα πιο ελεύθερα μ. 108-109, στα μ. 110-111, που επεκτείνουν την Ρε-ύφεση-μείζονα μαζί με τα λιτά μ. 112-113. Πρόκειται για μία προσωρινή κατάληξη, όπως φανερώνει η σταδιακή επανεκκίνηση των μ. 113 κ.εξ.· στα μ. 114-116 το υλικό των μ. 14-15 αξιοποιείται μιμητικά, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα στοιχεία των μ. 12-13 στα μ. 117-120, τα οποία εμπεριέχουν, εντούτοις, μία ακόμη

εμφάνιση του προηγούμενου μοτίβου. Τα μ. 121-122 προέρχονται από τα μ. 110-111 που προηγήθηκαν, ενώ το μ. 123 οδηγεί στην πτωτική κατάληξη στην τονικότητα του επεισοδίου, στο μ. 124a. Τα μ. 124-133, από την άλλη πλευρά, συνιστούν ένα συνδυαστικό πέρασμα: τα παρόμοια μ. 124-125 και 126-127 προέρχονται από τη μετάβαση (πρβλ. μ. 36-37), παραπέμποντας ταυτόχρονα στην κεφαλή του προηγούμενου επεισοδίου (πρβλ. μ. 98-99), ενώ τα μ. 128-129 κάνουν μία αναδρομή στο πλάγιο θέμα κατά το πρότυπο των μ. 82-83. Η ίδια αντιθετική σχέση επικρατεί, τέλος, και μεταξύ των μ. 130-131 και 132-133.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται εμπλουτισμένο με την ύφανση του δεύτερου σκέλους της μετάβασης, αλλά και με τη συνοδεία ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, με τρόπο που διατηρεί την ομοιογένεια με το τελευταίο πέρασμα της δεύτερης ενότητας, στα μ. 134-145. Η αντιστοιχία του θεματικού υλικού διατηρείται δίχως αμφιβολία μέχρι και το μ. 17 (πρβλ. μ. 134-141 και 10-17), ενώ τα μ. 142-145 διατηρούν μόνο μία “χαλαρή” (αποκλειστικά δομική, θα έλεγε κανείς) σχέση με τα μ. 18-21, καταλήγοντας παρ’ όλα αυτά παρομοίως στη δεσπόζουσα. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και στο πλάγιο θέμα, το οποίο ακολουθεί αδιαμεσολάβητα ένεκα της παράλειψης της μετάβασης. Τούτο επαναφέρει το πρώτο του εξάμετρο στην ομώνυμη μείζονα χωρίς επιπλοκές (πρβλ. μ. 146-151 και 44-49), αντικαθιστά εντούτοις τα μ. 50-57 με τα μ. 152-157: πρόκειται για δύο παρεμφερή τρίμετρα, το υλικό των οποίων, πέραν της δεξιοτεχνικής φιγούρας του μ. 153, παραπέμπει προφητικά στο υλικό του τελικού μέρους του έργου! Συγκεκριμένα, το μ. 152 φαίνεται να προαναγγέλλει την κεφαλή της εναρκτήριας ιδέας του (πρβλ. το μ. 1 του τρίτου μέρους) και το μ. 154 μία παραλλαγή της που προηγείται της επαναφοράς της (πρβλ. τα μ. 151-152 του τρίτου μέρους). Από αρμονική έποψη, εδώ επεκτείνεται η δεσπόζουσα, η οποία καταλήγει εκ νέου στην τονική στο μ. 158a (εν προκειμένω με περισσότερο “πρωτική” λογική συγκριτικά με την έκθεση), σημείο που αποτελεί ταυτοχρόνως την έναρξη της κατακλείδας. Το εν λόγω τμήμα τροποποιείται τόσο από μελωδικής όσο και από δομικής πλευράς: κατ’ αρχάς, αντί των αρχικών τετραμέτρων, εδώ παρατηρούμε δύο παρόμοια δίμετρα που αξιοποιούν το πλάγιο θεματικό υλικό (μ. 158-159 και 160-161), και διαπιστώνουμε πως το υλικό των μ. 59-61 δεν εγκαταλείπεται αλλά μεταφέρεται και εξαυλώνεται στο πεντάμετρο που έπεται (βλ. μ. 162-166). Τέλος, η κατακλείδα διευρύνεται με το πέρασμα των μ. 167-171, που καταλήγει εκ νέου στην – μείζονα – τονική και ύστερα την προεκτείνει, συν τοις άλλοις, με χρήση της δεξιοτεχνικής χειρονομίας του μ. 153.

Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Dukas παρατηρούμε κάποιες όχι ιδιαίτερα συνήθεις διεργασίες αναφορικά με το κύριο θέμα. Τούτο ξεκινά με δύο όμοια δίμετρα (μ. 1-2 / 3-4), τα οποία εισάγουν την τονικότητα αναφοράς της μι-ύφεση-ελάσσονος αλλά και τη βασική μοτιβική ιδέα του υπό εξέταση θέματος. Το υλικό αυτό παραλλάσσεται κατόπιν στο πλαίσιο δύο παρόμοιων, οιονεί αλυσιδωτών δίμετρων δομικών μονάδων, οι οποίες προσθέτουν αρμονική κίνηση (βλ. μ. 5-6 / 7-8) και αποσπασματοποιούνται έπειτα στα μ. 9-12, που διατηρούν το μοτίβο του δεύτερου μέτρου τους. Το προαναφερόμενο τετράμετρο συνεχίζει την αρμονική πορεία που απομακρύνεται από την μι-ύφεση-ελάσσονα, προτού τελικά στραφεί προς την τονικότητα της υποδεσπόζουσας. Τα δώδεκα μέτρα που μόλις εξετάσαμε αποτελούν, επί της ουσίας, το κύριο θέμα, το οποίο ακολούθως επαναλαμβάνεται στην τονικότητα όπου οδηγήθηκε, δηλαδή στη λα-ύφεση-ελάσσονα! Πρόκειται για τα μ. 13-24, τα οποία, ακολουθώντας κατά γράμμα τη γραμμή που χάραξε το πρότυπό τους, προσεγγίζουν στην κατάληξή τους την υποδεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικότητας, την ρε-ύφεση-ελάσσονα (εναλλακτικά: την διπλή υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας). Πρόκειται, συμπερασματικά, για μία ιδιαίτερη περίπτωση επανάληψης του κυρίου θέματος σε συγγενική περιοχή, καίτοι ακόμη και η

προσέγγιση της υποδεσπόζουσας, αντί – φέρ' ειπείν – της δεσπόζουσας, σαφώς ξενίζει. Από την άλλη πλευρά, η παρηλλαγμένη επαναφορά της βασικής ιδέας, που ακολουθεί αμέσως μετά στα αλυσιδωτά μ. 25-26 και 27-28, δεν συνιστά την έναρξη μιας δεύτερης επανάληψης του θέματος αλλά αντιθέτως του μεταβατικού τμήματος (μ. 25-32), γεγονός που γίνεται αντιληπτό από την επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού αλλά και την προαναφερόμενη παραλλαγή και αλυσιδοποίηση των δίμετρων δομικών μονάδων. Τα μ. 29-31 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, ενώ το μ. 32 επεκτείνει την δεσπόζουσα της τονικότητας που ο συνθέτης επιλέγει ως δευτερεύουσα, δηλαδή της Ντο-ύφεση-μείζονος (πρόκειται για την VI).

Ακολούθως, ο θεματικός πυρήνας της πλάγιας περιοχής εκτυλίσσεται στα μ. 33-40, που αποτελούνται από ένα εναρκτήριο δίμετρο (μ. 33-34), δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 35-36 / 37-38) και δύο ακόμη μέτρα, εντός των οποίων πραγματοποιείται στροφή προς την τονικότητα της δεσπόζουσας της Ντο-ύφεση-μείζονος (πρβλ. τη μετατροπική λογική του κυρίου θέματος) και σχετική της αρχικής τονικότητας, Σολ-ύφεση-μείζονα. Σε αυτήν την περιοχή ο συνθέτης επαναλαμβάνει, σε μία διευρυμένη και παρηλλαγμένη εκδοχή, το θεματικό υλικό που εκτέθηκε στα μ. 33-40. Για την ακρίβεια, το υλικό αυτό επιστρέφει με λίγες αλλαγές στα μ. 41-48, και ό,τι ακολουθεί συνιστά νέα προσθήκη: τα μ. 49-50 και 51-52 έχουν αλυσιδωτή δομή και βασίζονται στα μ. 35-36 που προηγήθηκαν, ενώ το περιεχόμενό τους ρευστοποιείται στα μ. 53-55, όπου κυριαρχεί η αντίθετη κίνηση των εξωτερικών φωνών. Το τελευταίο πέρασμα έχει καταληκτικές βλέψεις, φέρνοντας τελικά εις πέρας μία ατελή και μετρικά εξασθενημένη πτώση στην Σολ-ύφεση-μείζονα, στο μ. 56. Συνολικά, είδαμε πως η τονική μεταβλητότητα της κύριας περιοχής διέρρευσε και στην πλάγια, η οποία εκτέθηκε σε δύο διαφορετικές, αλλά συγγενείς μεταξύ τους τονικές περιοχές, κατά τρόπο που έρχεται σε εμφανή παραλληλισμό με την διττή αρμονική υπόσταση των μ. 1-24. Συνεχίζοντας, ακολουθεί ένα πέρασμα που έχει ως στόχο τη σύνδεση με την επόμενη ενότητα, απομακρύνοντάς μας από την καταληκτική τονικότητα της έκθεσης. Αυτή η λειτουργία επαφίεται στα αλυσιδωτά δίμετρα 57-58 και 59-60, που σχηματίζονται από το συνδυασμό μίας πρωτότυπης ιδέας (βλ. μ. 57), η οποία πάντως φαίνεται να προέρχεται από το κύριο θέμα (πρβλ. μ. 2), με την κεφαλή του πλαγίου θέματος σε σμίκρυνση (πρβλ. μ. 58 και 33-34). Η εν λόγω αλυσίδα οδηγεί στη ρε-ύφεση- και στη ντο-ελάσσονα, ενώ ο τρίτος “κρίκος” της μένει ημιτελής (βλ. μ. 61) λόγω της εμφάνισης του περάσματος των μ. 62-64, το οποίο επεκτείνει τη δεσπόζουσα της ντο-ύφεση-ελάσσονος και απομονώνει την κεφαλή της βασικής θεματικής ιδέας της κατακλείδας, παραπέμποντας έτσι περισσότερο στο κύριο θέμα (πρβλ. και τα πρώτα μέτρα της επεξεργασίας).<sup>195</sup>

---

<sup>195</sup> Ενδιαφέρον παρουσιάζει, αναφορικά με την ενότητα της έκθεσης, η ανάλυση της Virginia Elizabeth Knieser, η οποία, ενώ κατ' αρχάς διαπιστώνει κατά παρόμοιο τρόπο με εμάς την ασυνήθιστη επανάληψη του κυρίου θέματος στην υποδεσπόζουσα και την ακόλουθη έναρξη του μεταβατικού τμήματος στο μ. 25, εντάσσει παραδόξως στο τελευταίο και τα μ. 33-40. Για την ακρίβεια, υποστηρίζει πως εντός αυτών των μέτρων της μετάβασης το πλάγιο θέμα “εκτίθεται” στο μπάσο· με την λακωνική αυτή διατύπωση, την ακόλουθη τοποθέτηση της έναρξης της πλάγιας περιοχής στο μ. 41 αλλά και την διαπίστωση πως την δευτερεύουσα τονικότητα αποτελεί η Σολ-ύφεση-μείζον (καίτοι δεν διαφεύγει της προσοχής της η σχέση της εν λόγω περιοχής με την τονικότητα των μ. 33-40), συμπεραίνουμε πως η Knieser οδηγήθηκε σε σφάλμα εξαιτίας της χρήσης αποκλειστικά τονικών κριτηρίων για την οριοθέτηση της πλάγιας περιοχής, αποτυγχάνοντας ως εκ τούτου να διαπιστώσει πως τούτη κινείται σε δύο διαφορετικές τονικές περιοχές, οι οποίες εξ άλλου βασίζονται στο ίδιο θεματικό υλικό. Περαιτέρω, το συνδυαστικό πέρασμα που έπεται στα μ. 56-64 χαρακτηρίζεται λανθασμένα ως “closing theme”. Βλ. *Tonality and form in selected French piano sonatas: 1900-1950*, διδακτορική διατριβή, The Ohio State University, 1977, σ. 88-89.

Όπως, λοιπόν, προανήγγειλε το συνδυαστικό πέρασμα που προηγήθηκε, η δεύτερη ενότητα ξεκινά με μία αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό, με αφητηρία από την τονικότητα της VI (την εναρκτήρια της πλάγιας περιοχής στην έκθεση). Δεν παρατίθεται, εντούτοις, αυτούσια κάποια από τις ήδη γνωστές δομικές μονάδες, αλλά δημιουργείται ένα νέο τετράμετρο, στα μ. 65-68, το οποίο αλυσιδιοποιείται στα μ. 69-72 ξεκινώντας εν προκειμένω από τη Mi-ύφεση-μείζονα, ενώ αλυσιδωτά είναι και τα δίμετρα 73-74 και 75-76, που προκύπτουν από την αποσπασματοποίηση της προηγούμενης ακολουθίας. Παρόμοια χρήση του κύριου θεματικού υλικού κάνει και το χωρίο των μ. 77-93· τούτο ξεκινά με δύο αλυσιδωτά τετράμετρα, που αποτελούνται έκαστο από ένα ζεύγος παρόμοιων δίμετρων δομικών μονάδων (βλ. μ. 77-80 / 81-84), οι οποίες δίνουν έμφαση στο μοτίβο του μ. 2. Η αλυσιδωτή κίνηση συνεχίζεται στα μ. 85-86 / 87-88, που αναπτύσσουν το υλικό των προηγούμενων δομικών μονάδων, αλλά και ακολούθως στα μ. 89-91, τα οποία έρχονται ως απόρροια μιας διαδικασίας αποσπασματοποίησης. Έτσι, μέσω των μ. 92-93 προσεγγίζεται η δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται στα μ. 94-97 που έπονται. Τα μ. 98-101 φαίνεται αρχικά πως μοιράζονται την ίδια λειτουργία· ωστόσο, η χρωματική κίνηση της χαμηλότερης φωνής οδηγεί στην συγχορδία της Σολ-δίεση-μείζονος, η οποία επεκτείνεται, ως δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, στα μ. 102-105, όπου διακρίνεται και πάλι το μοτίβο του μ. 2. Ύστερα, το σύνολο των μ. 94-105 αλυσιδιοποιείται στα μ. 106-117, περνώντας κατ' αναλογία προς το πρότυπό του από τη ρε- και τη σι-ελάσσονα, ενώ τα μ. 118-121α απομονώνουν και αλυσιδιοποιούν το υλικό των μ. 114-115α, με το μ. 121 να προβαίνει σε περαιτέρω ρευστοποίησή του. Τα όμοια μ. 122-123 και 124-125 παραπέμπουν στο εναρκτήριο δίμετρο του κυρίου θέματος, κάτι που οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και στην ύφανσή τους. Ο ισοκράτης στον φθόγγο φα-δίεση που τα διατρέχει διατηρείται και στα μ. 126-128, ενώ πραγματοποιεί καθοδική κίνηση στα μ. 129-130, που ανακαλούν το μοτίβο του μ. 1. Ακολουθεί, στην Σι-ύφεση-μείζονα, μία αναδρομή στο πλάγιο θέμα, το οποίο παρουσιάζεται συνδυαζόμενο αντιστικτικά με τον εαυτό του, σε διαφορά φάσης· δεν πρόκειται, βέβαια, για κάποια αυτούσια επαναφορά, εφόσον, μετά την παρηλλαγμένη επιστροφή των μ. 33-38 στα μ. 131-136, τα μ. 137-138 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση των διμέτρων που προηγήθηκαν, ενώ τα μ. 139-140 στρέφονται εν τέλει προς την μακρινή (σε απόσταση τριτόνου) περιοχή της Mi-μείζονος. Σε αυτήν ακολουθεί μία – όχι επακριβής – αλυσιδιοποίηση των μ. 131-140 στα μ. 141-150, ενώ τα παρόμοια δίμετρα 151-153α και 153-155α που έπονται συνδυάζουν το μοτίβο του μ. 2 με το παρεμφερές με αυτό θραύσμα των μ. 35-36α της πλάγιας περιοχής, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της συγχορδίας της Mi-μείζονος. Με το ίδιο αρμονικό στήριγμα, τα μ. 155-156 αποσπασματοποιούν τις προηγούμενες δίμετρες δομικές μονάδες, ενώ τα μ. 157-159 οδηγούν στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία επεκτείνεται σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της στα μ. 160-161, προετοιμάζοντας την επανέκθεση του κυρίου θέματος.

Έτσι, το κύριο θέμα επανεκτίθεται αναλλοίωτο, ομού μετά της επανάληψής του στην υποδεσπόζουσα, στα μ. 162-185. Σε αντίθεση με αυτό, η αρχική μετάβαση αντικαθίσταται στην παρούσα ενότητα από ένα πολύ ευρύτερο τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 186-206 και ξεκινά αλυσιδιοποιώντας το ακροτελεύτιο δίμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 186-187, που αποσπασματοποιούν κατόπιν τα μ. 188-189. Στη συνέχεια, δύο όμοια δίμετρα αξιοποιούν μία παρηλλαγμένη μορφή του στοιχείου των τελευταίων μέτρων και το μοτίβο του μ. 2 (βλ. μ. 190-191 / 192-193) στο πλαίσιο ενός θολού αρμονικού τοπίου. Αφού και αυτά αποσπασματοποιηθούν στα μ. 194-195, τα μ. 196-198 οδηγούν με μία καθοδική κίνηση μέχρι την συγχορδία της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς, η οποία, έπειτα από τα μ. 200-201 που οδηγούν εκ νέου σε αυτήν, επεκτείνεται περαιτέρω στο πέρασμα των μ.



202-206, σε μια διαδικασία προετοιμασίας της πλάγιας περιοχής. Η τελευταία δεν επιστρέφει στην πλήρη της έκταση, αλλά διατηρεί μόνο το δεύτερο σκέλος της (ήτοι τα μ. 41-56), που επιστρέφει και καταλήγει στην ομώνυμη μείζονα στα μ. 207-222. Αλλά και το συνδετικό πέρασμα επιστρέφει κατά το μεγαλύτερο μέρος του, στα μ. 223-227 (πρβλ. μ. 57-61), με το πέρασμα που παραλείπεται να δίνει τη θέση του στην έναρξη της coda, η οποία καταλαμβάνει τα μ. 228-247.

Το επιπρόσθετο αυτό τμήμα ξεκινά δίνοντας έμφαση στο πλάγιο θέμα, η εναρκτήρια ιδέα του οποίου (πρβλ. μ. 33-35) παρατίθεται στα αλυσιδωτής λογικής μ. 228-230 / 231-233, ενώ τα μ. 234-236 διατηρούν μόνο την κεφαλή της καθώς επεκτείνουν την συγχορδία της δεσπίζουσας της αποκαθιστάμενης στο σημείο αυτό αρχικής τονικότητας. Η κατάληξη στην τονική στο επόμενο μέτρο συνοδεύεται από μία αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό, και συγκεκριμένα στην (παρηλλαγμένη) βασική του ιδέα, που επιστρέφει στα μ. 237-238 / 239-240 και ρευστοποιείται στα μ. 241-242. Πριν από την καταληκτική εδραίωση της συγχορδίας της τονικής στα μ. 245-247, εντούτοις, στα μ. 243-244 η κεφαλή του πλαγίου θέματος παρατίθεται για ύστατη φορά στην εντυπωσιακά μακρινή τονική περιοχή της μιελάσσονος.

Το αργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Dukas είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα και ακολουθεί, όπως εξάλλου και το εναρκτήριο, το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας. Το κύριο θέμα οργανώνεται τριμερώς, με το πρώτο τμήμα να εκτείνεται στα μ. 1-8: πρόκειται για μία μετατροπική περιοδική δομή, η πρώτη φράση της οποίας (μ. 1-4) καταλήγει στη δεσπίζουσα και η δεύτερη (μ. 5-8) παρεκκλίνει της αρχικής πορείας από το δεύτερο μέτρο της (πρβλ. μ. 5 και 2) τονικοποιώντας τη ντο-ελάσσονα (iii)' η τελευταία ωστόσο ερμηνεύεται, στα μ. 7-8, ως υποδεσπίζουσα της σολ-ελάσσονος, στην οποία και καταλήγει, χωρίς κάποια πτωτική διαδικασία, η υπό εξέταση φράση. Πρόκειται, δίχως άλλο, για μία μακρινή αρμονική σχέση, σε απόσταση ημιτονίου από την αρχική τονικότητα. Το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος (μ. 9-18) ξεκινά με μία χρωματική ακολουθία, που αξιοποιεί την συγκοπική ρυθμική οργάνωση του μ. 7 και καθιστά δυσδιάκριτη την τονικότητα, μέχρις ότου το μ. 12 επαναφέρει στο προσκήνιο τη Λα-ύφεση-μείζονα. Τούτη επεκτείνεται, εναλλασσόμενη με την ομώνυμή της, και στα παρόμοια μ. 13-14, ενώ τα μ. 15-18 φέρνουν μία νέα χρωματική γραμμή, η οποία φαίνεται ωστόσο να συνιστά επέκταση της δεσπίζουσας, στην οποία άλλωστε σταματά το εν λόγω πέρασμα, προετοιμάζοντας το τρίτο τμήμα. Τούτο (μ. 19-31) επαναφέρει αρχικά την πρώτη φράση με προσθήκη ισοκράτη στην τονική (βλ. μ. 19-22), διαφοροποιεί εντούτοις την επόμενη φράση, στοχεύοντας σε μία τέλεια πτώση στην τονική στο μ. 26, γεγονός που συνάδει και με την τετράμετρη οργάνωση των επιμέρους φράσεων. Η πτώση αυτή όμως δεν έρχεται ποτέ, καθώς το μ. 26 επαναλαμβάνει εν είδει αλυσιδοποίησης το υλικό του μ. 25. Έπειτα πάντως από τη ρευστοποίηση αυτών των θεματικών στοιχείων στα μ. 27-28, η τέλεια πτώση υλοποιείται εν τέλει στο μ. 29, με την τονική να προεκτείνεται για δύο επιπλέον μέτρα. Συμπερασματικά, στο τρίτο τμήμα του κυρίου θέματος, η δεύτερη φράση υφίσταται σημαντική εσωτερική διεύρυνση, φέρνοντας παρ' όλα αυτά τη λύση της μακροδομικής διαφωνίας που είχε δημιουργήσει το πρότυπο αρχικό τμήμα με την κατάληξη στη σολ-ελάσσονα.

Το συνοδευτικό σχήμα των τελευταίων μέτρων του κυρίου θέματος (βλ. μ. 30-31) αξιοποιείται έπειτα από τη σύντομη μετάβαση (μ. 32-36), η οποία αποτελείται από μία μελωδική γραμμή χρωματικής υφής: ο ισοκράτης επί του σι ερμηνεύεται εν τέλει (στο μ. 36) ως θεμέλιος της δεσπίζουσας της Μι-μείζονος, κάνοντάς μας να περιμένουμε την έναρξη του πλαγίου θέματος από αυτήν την απομακρυσμένη τονικότητα. Εντούτοις, η πλάγια περιοχή ξεκινά, αντ' αυτής, στην πολύ πιο κοντινή Μι-ύφεση-μείζονα, ήτοι στην

τονικότητα της δεσπόζουσας, και εκθέτει το θεματικό υλικό της στα μ. 37-42, σε ένα διάφωνο αρμονικό συγκείμενο. Η μελωδική γραμμή επαναλαμβάνεται, κατόπιν, σε τονική μεταφορά στην Σολ-ύφεση-μείζονα, στα μ. 43-46, που αντιστοιχούν στα μ. 37-40. Το μ. 47 επαναλαμβάνει με διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο το μ. 46, ενώ τα παρόμοια μ. 48-49 αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στη Ντο-μείζονα και στη δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, προτού, στα μ. 50-53, ένα παράλλαγμα της βασικής ιδέας φέρει την τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα, με την ακολουθία των μ. 52-53 να επαναλαμβάνεται με λίγες αλλαγές και στα μ. 54-55. Πρόκειται για μια ασυνήθιστη έναρξη της κατακλείδας (μ. 54-66a), η οποία ακολουθώντας αποσπασματοποιεί το τελευταίο δίμετρο στα μ. 56-58. Τα μ. 59-65 οικειοποιούνται το συνοδευτικό υλικό του προηγούμενου αποσπάσματος και επεκτείνουν την δεσπόζουσα, ενώ, έπειτα από νέα κατάληξη στην τονική, η τελευταία προεκτείνεται στα μ. 66-68, με την ίδια ύφανση αλλά και με μία υπόμνηση της κεφαλής του κυρίου θέματος (στα μ. 66-67). Το τελευταίο τμήμα της έκθεσης (μ. 66-71) επωμίζεται και τη λειτουργία του συνδυαστικού περάσματος, καθώς από το μ. 69 απομακρύνεται από την δευτερεύουσα τονικότητα και στρέφεται προς την Σολ-ύφεση-μείζονα, απ' όπου ξεκινά η επεξεργασία.<sup>196</sup>

Στο περιβάλλον της προαναφερόμενης τονικότητας, και με τη διατήρηση της συνοδευτικής γραμμής των τελευταίων μέτρων της έκθεσης, ο συνθέτης επαναφέρει μερικώς την πρώτη φράση του κυρίου θέματος στα μ. 72-75a (πρβλ. μ. 1-4a). Κατόπιν, τα μ. 75-76 περνούν από τη σι-ύφεση-ελάσσονα και τη σχετική της, ενώ τα αλυσιδωτά δίμετρα 77-78 και 79-80 βασίζονται σε μία παρηλλαγμένη εκδοχή της κεφαλής του κύριου θεματικού υλικού. Έπειτα από την αποσπασματοποίηση των δίμετρων δομικών μονάδων στα μ. 81-82, η επικεφαλής ιδέα (για την ακρίβεια: τα μ. 1-2) παρατίθεται πρώτα στην Φα-μείζονα (στα μ. 83-84) και αμέσως μετά, στα μ. 85-86, σε μία μελωδικά παρηλλαγμένη μορφή στη ντο-δίεση-ελάσσονα. Η ίδια ιδέα παραμορφώνεται και ρευστοποιείται τελικά σε ένα ταραχώδες και τονικά ασαφές πέρασμα (στα μ. 87-90), ενώ έχει έρθει η στιγμή να κάνει πια την εμφάνισή της και η πλάγια ιδέα: η πρώτη αναφορά σε αυτήν εντός της δεύτερης ενότητας λαμβάνει χώρα στα μ. 91-95a, που επαναφέρουν το υλικό των μ. 37-41a στην Φα-μείζονα. Έπειτα από το ενδιάμεσο πέρασμα των μ. 95-96, το ίδιο θεματικό υλικό επαναλαμβάνεται, με ορισμένες μελωδικές διαφοροποιήσεις, στην Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 97-101a). Τα παρόμοια μεταξύ τους μ. 101-104 έχουν ως βάση μία αφαιρετική εκδοχή του μ. 100, ενώ η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας που επεκτείνουν τα μ. 105-106, δίνοντας την εντύπωση πως προετοιμάζουν την επανέκθεση, μετατρέπεται σε μία διάφωνη συνήχηση στα μ. 107-109. Έτσι, η κεφαλή του κυρίου θέματος επιστρέφει εκ νέου στα μ. 110-115, επαναλαμβανόμενη στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος, ενώ τα μ. 116-117 φέρνουν, εν τέλει, τη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται στο σύνολό του, με ιδιαίτερα ενισχυμένη ύφανση, στα μ. 118-147 (πρβλ. μ. 1-30). Αξίζει να παρατηρηθεί πως η εν λόγω ύφανση είχε προετοιμασθεί ήδη από το τέλος της επεξεργασίας, προκειμένου να υπογραμμισθεί και να αναδειχθεί ιδιαίτερα η έναρξη της επανέκθεσης. Το μ. 148, που είναι ομόλογο του μ. 31, μετατρέπεται σε εναρκτήριο μέτρο του μεταβατικού τμήματος της επανέκθεσης (μ. 148-154), το οποίο δεν σχετίζεται άμεσα με το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης: έπειτα από την καθοδική γραμμή

<sup>196</sup> Σε αντίθεση με εμάς, οι John Koslovsky και Matthew Brown ("The Contrapuntal Legacy of the French fin-de-siècle: A Look at Dukas's Piano Sonata in E-flat", *Intégral* 30, 2016, σ. 134-135) δεν εντοπίζουν σε αυτό σημείο μία διακριτή κατακλείδα, εντάσσοντας απεναντίας τα μ. 54-66a στη "δεύτερη θεματική περιοχή". Την ίδια άποψη φαίνεται να συμμερίζεται και η Knieser (ό.π., σ. 92), η οποία προσέτι δεν αναφέρεται ρητά σε ένα μεταβατικό τμήμα εντός της πρώτης ενότητας, θεωρώντας πιθανότατα (καθώς εικάζουμε, ένεκα της ελλιπούς διατύπωσής της) πως το κύριο θέμα οδηγεί απευθείας στο πλάγιο.

των μ. 148-149, τα 150-154 προβαίνουν σε επέκταση της δεσπόζουσας, καίτοι οι διάφωνοι συγχορδιακοί σχηματισμοί των μ. 150-152 πάνω από την θεμέλιό της καθυστερούν την εμφάνιση των υπόλοιπων φθόγγων της, που πραγματοποιείται τελικά μόλις στα μ. 153-154. Το πλάγιο θέμα επανέρχεται αρχικά μόνο μερικώς, με τα μ. 155-160 να επαναφέρουν το περιεχόμενο των μ. 37-42, ενώ στη συνέχεια λαμβάνει χώρα μία ολική ανακατασκευή των υπόλοιπων στοιχείων του παρόντος τμήματος: τα παρόμοια τρίμετρα 161-163 και 164-166 συνδυάζουν το εναρκτήριο δίμετρο της κύριας περιοχής με την ιδέα του μ. 40 της πλάγιας, ενώ τα μ. 167-175 χρησιμοποιούν το πλάγιο θεματικό υλικό για να οδηγήσουν στην τονική της Λα-ύφεση-μείζονος κι έπειτα να την προεκτείνουν, δίνοντας αρχικά έμφαση στο μοτίβο του μ. 39. Τέλος, της ύστατης εμφάνισης της συγχορδίας της τονικής στα μ. 179-181 προηγείται μία ρυθμικά “πεπλατυσμένη” (στα μ. 176-178) αναδρομή στην ιδέα των μ. 1-2 της κύριας περιοχής.

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Dukas αποτελεί από μορφολογική έποψη μία τριμερή σονάτα και είναι γραμμένο στην μι-ύφεση-ελάσσονα. Ξεκινά με μία αργή εισαγωγή (μ. 1-15), η θεμελιώδης θεματική ιδέα της οποίας εκτίθεται στα μ. 1-3 και αποσπασματοποιείται στα μ. 4-5 καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Ακολουθεί, στο μ. 6, μία ελεύθερη καντέντσα, όπου ορισμένα νέα στοιχεία εισάγονται σε αντιστικτική υφή, προτού η ροή σταματήσει και μία δεξιoteχνική χειρονομία οδηγήσει στην επιστροφή του εναρκτηρίου υλικού (στα μ. 7-8). Έπειτα από μία συγχορδιακή ακολουθία στο μ. 9, όπου βασικό ρυθμικό στοιχείο είναι η συγκοπή, μία μονοφωνική γραμμή εν είδει ρετσιτατίβου (μ. 10) οδηγεί σε ένα δίμετρο (μ. 11-12) που συνδυάζει το προαναφερόμενο συγκοπικό μοτίβο με μοτίβα του μ. 6. Από αρμονικής πλευράς, τα μέτρα αυτά επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ την ίδια λειτουργία αναλαμβάνει και το μ. 13, αλλά και τα μ. 14-15 που έπονται. Η σταδιακή επιτάχυνση της χρονικής αγωγής, σε συνδυασμό με την προαναγγελία του βασικού (συγκοπικού) ρυθμικού στοιχείου του κύριου θεματικού υλικού στα τελευταία μέτρα του εισαγωγικού τμήματος, επιτυγχάνουν μια ιδιαίτερα ομαλή σύνδεση με την έναρξη της έκθεσης.

Το ίδιο το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 16-30 και ξεκινά με δύο παρόμοια τετράμετρα (μ. 16-19 και 20-23) που σταματούν στη δεσπόζουσα σαν να επρόκειτο για μία μισή πτώση που ολοκληρώνει την ηγούμενη φράση μίας περιόδου· η εντύπωση αυτή ενισχύεται από την επαναφορά του υλικού των μ. 16-19 στα μ. 24-27. Τα μ. 28-30 που ακολουθούν ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό, ενώ η τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα που σχεδιάζεται στο τελευταίο μέτρο εξασθενεί λόγω της άμεσης έναρξης του μεταβατικού τμήματος (μ. 31-77) στο αμέσως επόμενο μέτρο. Τελικά, το κύριο θέμα φαίνεται να οργανώνεται ως μία υβριδική δομή, η οποία παραπέμπει μεν σε περίοδο, αλλά στερείται ενδιάμεσης πτώσης. Περνώντας στη μετάβαση, τα αλυσιδωτά τετράμετρα 31-34 / 35-38 παραλλάσσουν το επικεφαλής τετράμετρο της κύριας περιοχής και οδηγούν από την τονικότητα αναφοράς στη φα-δίεση-ελάσσονα. Ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα που αξιοποιούν το υλικό της βασικής ιδέας των μ. 16-17 (βλ. μ. 39-40 / 41-42), προτού τούτο ρευστοποιηθεί στην αλυσίδα των μ. 43-45. Η οκτάμετρη δομική μονάδα (των μ. 39-46) ολοκληρώνεται με το μ. 46, το οποίο οδηγεί στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Από αυτήν ξεκινά μία παρηλλαγμένη, οιονεί αλυσιδωτή επανάληψη του προηγούμενου οκταμέτρου στα μ. 47-54, που προσεγγίζουν τελικά την Λα-ύφεση-μείζονα. Τούτη επεκτείνεται, ερμηνευόμενη ως δεσπόζουσα της ρε-ύφεση-ελάσσονος, στο πέρασμα των μ. 55-62, τα οποία χαρακτηρίζονται από μια διαφορετική ύφανση και συνίστανται σε δύο ομοειδή τετράμετρα. Στη συνέχεια, συναντούμε μία παλιομοδίτικη – θα έλεγε κανείς – αρμονική

αλυσίδα (στα μ. 63-67), η οποία μεταμορφώνεται στα μ. 68-69 προκειμένου να ομοιάσει στο προηγούμενο πέρασμα και να προετοιμάσει το οκτάμετρο 70-77, το οποίο παρουσιάζεται πολύ πιο κινητικό αρμονικά από το ανάλογο των μ. 55-62, καίτοι τελικά προσεγγίζει την Σι-μείζονα. Πρόκειται για την δευτερεύουσα τονικότητα, η οποία δεν είναι τόσο απομακρυσμένη από την τονικότητα αναφοράς όσο αφήνει να εννοηθεί ο σπλισμός της, αφού ταυτίζεται εναρμονίως με την VI, την Ντο-ύφεση-μείζονα, η οποία δεν θα ήταν (από πλευράς γραφής) η πλέον εύχρηστη επιλογή.<sup>197</sup>

Όσον αφορά το πλάγιο θέμα, τούτο θυμίζει το αντίστοιχο θέμα της Σονάτας για πιάνο του Liszt, με μία επιρροή του συνθέτη από αυτό το έργο να είναι καθ' όλα πιθανή. Στο πλαίσιο μίας πρώτης φράσεως (μ. 78-92), η τετράμετρη βασική ιδέα (μ. 78-81) επαναλαμβάνεται μόνο μερικώς στο επόμενο τρίμετρο (μ. 82-84), λόγω της παρείσφρησης των παρόμοιων διμέτρων 85-86 και 87-88, ενώ τα μ. 89-92 προσεγγίζουν την υποδεσπόζουσα. Στη συνέχεια, και στην προαναφερόμενη τονικότητα, η φράση που εξετάσαμε αλυσιδοποιείται μερικώς, με τα μ. 93-99 να αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 78-84 και τα μ. 100-103 να παραλλάσσουν αρμονικά τα μ. 85-88. Έπειτα από δύο ακόμη αλυσιδωτές δίμετρες δομικές μονάδες (στα μ. 104-105 / 106-107) και την αποσπασματοποίησή τους (στα μ. 108-111), τα μ. 112-115 επικεντρώνονται στο επικεφαλής δίμετρο του υπό εξέταση θέματος, δίνοντας έμφαση στο μοτίβο του δεύτερου μέτρου του, επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος, ενώ παρόμοια δομή με αυτά έχουν και τα μ. 120-123, που προσεγγίζουν τη Φα-μείζονα. Ενδιαμέσως, έχει προηγηθεί μία νύξη στο μετέπειτα θεματικό υλικό της κατακλείδας (στα μ. 116-119), η οποία όμως περνά σχεδόν απαρατήρητη λόγω της διατήρησης της ίδιας υφής με τα τετράμετρα που την περικλείουν. Το εναρκτήριο δίμετρο του πλαγίου θέματος αξιοποιείται ακολούθως και στα μ. 124-133, που επεκτείνουν την τονική: πρόκειται για δύο ζεύγη παρόμοιων διμέτρων, στα μ. 124-127 και 128-131, και την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 132-133. Τελικά, τα μ. 134-136α φέρνουν με τη βοήθεια μιας κατιούσας κλίμακας την επικυρωτική τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Το καταληκτικό τμήμα της έκθεσης, που ξεκινά σε επικάλυψη, παρουσιάζει το θεματικό του υλικό σε δύο τετράμετρα σκέλη (μ. 136-139 και 140-143), το δεύτερο εκ των οποίων αποσπασματοποιείται στα μ. 144-149. Στη συνέχεια, το πρώτο σκέλος επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 150-153, ενώ από το δεύτερο απομονώνεται το δίμετρο 142-143 και παρατίθεται εξίσου παρηλλαγμένο στα μ. 154-155 και 156-157. Από τα τελευταία μέτρα προκύπτουν επίσης οι πιο λιτές – από άποψη ύφανσης – δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 158-163, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, αλλά και εκείνες των μ. 164-169α, που επιτελούν την ίδια λειτουργία για την τονική, όπως άλλωστε και τα μ. 169-173α, που ρευστοποιούν περαιτέρω το προηγούμενο υλικό. Τη σύνδεση με τη δεύτερη ενότητα αναλαμβάνουν, τέλος, τα μ. 173-176, που απομακρύνονται σταδιακά από τη Σι-μείζονα.

Η έναρξη της επεξεργασίας πραγματοποιείται ομαλά, καθώς το καταληκτικό υλικό της κατακλείδας διατηρείται και συνδυάζεται με την εναρκτήρια χειρονομία (που αποτελεί ταυτοχρόνως και το βασικό μοτίβο) του κυρίου θέματος, για να σχηματιστούν τα παρόμοια δίμετρα 177-178, 179-180 και 181-182. Τούτα περνούν από τη ντο-δίεση- και τη φα-δίεση-ελάσσονα, ενώ τα μ. 183-186 ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό για να προσεγγίσουν τη δεσπόζουσα της σολ-ύφεση-ελάσσονος. Σε αυτό το αρμονικό συγκείμενο, τα μ. 187-192

---

<sup>197</sup> Προβληματική σε αυτό το σημείο είναι η ανάγνωση της Knieser (ό.π., σ. 94), η οποία διατείνεται πως το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 15-78, αποτυγχάνοντας συνεπώς να διαπιστώσει την (αποδυναμωμένη) πτωτική κατάληξη του κυρίου θέματος και την διακριτή υπόσταση του ακόλουθου, εκτενούς μεταβατικού τμήματος.

επαναφέρουν το περιεχόμενο των μ. 177-182, ενώ τα μ. 193-194 προβαίνουν σε νέα ρευστοποίηση. Το κύριο μοτίβο συνδυάζεται και πάλι με ένα στοιχείο της κατακλείδας στα όμοια μ. 195-196 / 197-198, και ακολούθως μεταφέρεται από την άρση στη θέση του μέτρου στα παρόμοια, αλυσιδωτής λογικής τετράμετρα 199-202 / 203-206, που βασιζονται για την οργάνωσή τους στο πρώτο τετράμετρο της κύριας περιοχής. Το ίδιο μοτίβο παρατίθεται εκ νέου στα ομοειδή μ. 207-208 και ρευστοποιείται στα μ. 209-211a, ακολουθούμενο από ένα στοιχείο ανιούσας κλίμακας στα μ. 211-212, ενώ το τελευταίο τετράμετρο επαναλαμβάνεται τροποποιημένο στα μ. 213-216. Βάσει της ρευστοποιημένης εκδοχής του κύριου μοτίβου παράγονται τα παρόμοια δίμετρα 217-218 / 219-220, που αποσπασματοποιούνται στα μ. 221-222, προτού επανέλθουν στα μ. 223-224 / 225-226 / 227-228, επεκτείνοντας τη συγχορδία της Ρε-ύφεση-μείζονος. Το θεματικό υλικό εξαφανίζεται στα μ. 229-232, αφήνοντας γυμνή τη συνοδεία καθώς στρέφεται προς τη Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ τα μ. 233-239a επαναφέρουν στην προαναφερόμενη τονικότητα, που επανερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, την επικεφαλής ιδέα της εισαγωγής (πρβλ. μ. 1-2a). Επιστρέφει επίσης το αρπισματικό στοιχείο του μ. 2, διευρυμένο και εμπλουτισμένο, στα μ. 239-245a, ενώ το συνολικό χωρίο των μ. 233-245a αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 245-257a, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Στη συνέχεια, η σειρά εμφάνισης του προηγούμενου υλικού αντιστρέφεται, προκειμένου να κατασκευαστούν τα παρόμοια τετράμετρα 257-261a / 261-265a, τα οποία ακολούθως αποσπασματοποιούνται διατηρώντας μόνο το πρώτο δίμετρό τους· προκύπτει έτσι η αρμονική ακολουθία των μ. 265-272 που οδηγεί στην τονική της μι-ύφεση-ελάσσονος σε δεύτερη αναστροφή (μ. 273-275a) και συνδέεται άμεσα με τα μ. 275 κ.εξ. Τούτα ανακαλούν εκ νέου την κεφαλή της εισαγωγής (βλ. μ. 275-277) κι έπειτα αφιερώνονται σε μια μακρά επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (βλ. μ. 278-296), στην οποία εισχωρούν τόσο το καταληκτικό στοιχείο της κατακλείδας (πρβλ. μ. 287-292 με μ. 158 κ.εξ.) όσο και το αντίστοιχο του εισαγωγικού τμήματος (πρβλ. μ. 295-296 και 14-15). Το τελευταίο λοιπόν επωμίζεται, όπως συνέβη και στην έκθεση, την σύνδεση με την έναρξη της κύριας περιοχής, εν προκειμένω εντός της επανέκθεσης.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται δομικά αναλλοίωτο στα μ. 297-311, δεν ισχύει όμως το ίδιο και για τη μετάβαση, η οποία περιορίζεται ως προς την έκτασή της (μ. 312-342) και διαφοροποιείται σε σημαντικό βαθμό σε σχέση με το πρότυπό της στην έκθεση. Ενώ τα μ. 312-319 ταυτίζονται με τα μ. 31-38, τα μ. 320-323 διαφοροποιούνται αρμονικά σε σχέση με τα μ. 39-42 και αποσπασματοποιούνται στα μ. 324-326, που διατηρούν μόνο επιφανειακή ομοιότητα με τα μ. 43-45. Ακολούθως, τα μ. 46-54 παραλείπονται, όπως και τα μ. 63-69, με αποτέλεσμα τον σχηματισμό ενός ενιαίου χωρίου που συνδυάζει χαρακτηριστικά των οκταμέτρων 55-62 και 70-77 στα μ. 327-342. Ξεκινώντας από μία επέκταση της δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας, και περνώντας από μία πιο ασταθή τονικά περιοχή, φτάνουμε μέχρι τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Το πλάγιο θέμα επιστρέφει, έπειτα, στην ομώνυμη μείζονα, υφιστάμενο και αυτό ορισμένες τροποποιήσεις: συγκεκριμένα, και ενώ τα μ. 343-368 αντιστοιχούν στα μ. 78-103, τα μ. 104-123 αντικαθίστανται από τα μ. 369-384. Τούτα αναπτύσσουν περαιτέρω το υλικό των προηγούμενων μέτρων, κατασκευάζοντας αρχικά δύο παρεμφερείς, μιμητικής υφής τετράμετρες δομικές μονάδες (βλ. μ. 369-372 και 373-376), οι οποίες αποσπασματοποιούνται έπειτα, αποφέροντας τα δίμετρα 377-378 / 379-380 και τα μονόμετρα 381-384. Σε ολόκληρο το παραπάνω χωρίο, η αρμονική κίνηση είναι συνεχής, όπως και στα μ. 385-392, τα οποία παραπέμπουν στα μ. 124-131. Η απουσία, εντούτοις, τόσο της λειτουργίας της δεσπόζουσας από το παρόν πέρασμα, όσο και η παράλειψη των μ. 132-135, καθιστά αδύνατη την πτωτική ολοκλήρωση της πλάγιας περιοχής, με αποτέλεσμα

η κατακλείδα να ξεκινά αδιαμεσολάβητα από το μ. 393, καίτοι στη “σωστή” τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος. Τα μ. 136-149 επιστρέφουν στα μ. 393-406, ενώ το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για τα μ. 150-157 στα αντίστοιχα μ. 407-414. Στη συνέχεια, ωστόσο, ο συνθέτης δεν επαναφέρει απευθείας το υλικό των μ. 158 κ.εξ., αλλά παραθέτει μία ακόμη φορά τη βασική ιδέα της κατακλείδας στα μ. 415-418. Έτσι, το περιεχόμενο των μ. 158 κ.εξ. επιστρέφει εν τέλει στα μ. 419-427, προκειμένου να πραγματοποιήσει τη σύνδεση με την coda.

Σε αυτήν, τα μ. 428-444 επεκτείνουν αρχικά μία ελαττωμένη συγχορδία με μικρή έβδομη επί του φθόγγου της δεσπίζουσας, η οποία ακολούθως στηρίζει ορισμένες παραθέσεις του καταληκτικού μορφώματος της κατακλείδας που σταδιακά ρευστοποιείται, ενώ και η αρμονία μεταβάλλεται παράλληλα. Έπειτα, και με τη διατήρηση της ίδιας υφής, επιστρέφει το εναρκτήριο δίμετρο του πλαγίου θέματος, στα μ. 445-446 και 447-448, και αποσπασματοποιείται στα μ. 449-461, σε ένα ασταθές τονικό πλαίσιο. Τα μ. 462-472a που ακολουθούν επαναφέρουν την βασική εισαγωγική ιδέα (βλ. μ. 462-468a) κι έπειτα επεκτείνουν τη δεσπίζουσα, καταλήγοντας τελικά στην τονική με μία ατελή πτώση. Ακολουθούν περαιτέρω επιβεβαιώσεις της τονικής, με τα παρόμοια μ. 472-479a και 479-486a, που συνδυάζουν το εναρκτήριο δίμετρο του πλαγίου θέματος (βλ. μ. 475-478) με την τροποποιημένη εκδοχή ενός μοτιβικού θραύσματος του καταληκτικού τμήματος (πρβλ. μ. 472-474 και 138b-139a). Το πρώτο εκ των δύο παραπάνω στοιχείων αξιοποιείται εκ νέου στα μ. 486-489 και ρευστοποιείται στα μ. 490-493, στο πλαίσιο της επέκτασης της Μι-ύφεση-μείζονος, ενώ τα πιο ελεύθερα μ. 494-498a φέρνουν μία ακόμη κατάληξη σε αυτήν. Τέλος, η τονική προεκτείνεται επιπλέον στα μ. 498-508, κάνοντας χρήση ενός μοτίβου που δεν φαίνεται να προέρχεται άμεσα από το ήδη γνωστό θεματικό υλικό, καθώς ομοιάζει μόνο με το στοιχείο των μ. 494-495 που προηγήθηκαν.

Το εναρκτήριο μέρος<sup>198</sup> της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* (“Keltic”) του MacDowell είναι γραμμένο στη μι-ελάσσονα και ακολουθεί (τυπικά) το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας. Το κύριο θέμα του εκτείνεται στα μ. 1-26: τα μ. 1-21a αποτελούν μία ενιαία φράση, ενώ ακολούθως τα μ. 21-26 αφιερώνονται στην προέκταση της τονικής. Πιο αναλυτικά, τα βασικά θεματικά στοιχεία παρουσιάζονται στο πρώτο οκτάμετρο, ενώ τα μ. 9-14 προβαίνουν σε μία εναλλακτική διατύπωσή τους, ξεκινώντας από παρόμοια αφετηρία. Τελικά, τα μ. 15-21a, που φέρουν εκ νέου ως προμετωπίδα την κεφαλή του θέματος, επεκτείνουν τη δεσπίζουσα και φέρνουν την οριστική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Η τονική προεκτείνεται κατόπιν στα παρεμφερή δίμετρα 21-22 / 23-24 αλλά και στα μ. 25-26. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 27-50) ξεκινά με ένα νέο πρότυπο (μ. 27-32) που βασίζεται ωστόσο σε στοιχεία του κύριου θέματος (πρβλ. τα μ. 27-28 με την κεφαλή και τα μ. 30-32 με την καταληκτική χειρονομία των μ. 21-22). Στη συνέχεια, αν και τα μ. 33-34 δείχνουν διατεθειμένα να εισαγάγουν ένα παράλλαγμα του εξαμέτρου, τα μ. 35-38

---

<sup>198</sup> Ο συνθέτης προλογίζει το παρόν έργο παραθέτοντας ένα τετράστιχο του William Sharp, εμπνευσμένο από τον κύκλο επικών ποιημάτων της κέλτικης μυθολογίας “Cycle of the Red Branch”. Παραθέτουμε την σύνοψη της Wang (ό.π., σ. 53-54) σχετικά με την μυθολογική αφήγηση στην οποία βασίζεται το παρόν έργο: «Η [σονάτα] “Keltic” διηγείται την ιστορία του βασιλιά Conchobar, ο οποίος ερωτεύεται την Deirdre, μία όμορφη αρπίστρια, και επιθυμεί να την κάνει γυναίκα του. Ωστόσο, προς απογοήτευση του βασιλιά, εκείνη είναι ερωτευμένη με έναν άλλον άνδρα, τον Naoise, που είναι ανιψιός του βασιλιά. Το ζεύγος αναγκάζεται να δραπετεύσει στη Σκωτία. Εκεί, γνωρίζοντας πως η επίθεση του βασιλιά είναι αναπόφευκτη, το ζεύγος ζητά βοήθεια από τον Cuchullin, ένα ηράκλειο πλάσμα που είναι μισός θεός και μισός άνθρωπος. Στο τέλος, ο βασιλιάς εισβάλλει και νικά στη μάχη. Απελπισμένη εξαιτίας της απώλειας του αγαπημένου της, του Naoise, αλλά και του ευγενούς προσάτη της, του Cuchullin, η Deirdre βάζει τέλος στη ζωή της».

παρεκκλίνουν περαιτέρω από το πρότυπο των μ. 29-32, προβαίνοντας σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού. Έπεται μία καθοδική χρωματική κίνηση που αρθρώνεται στα παρεμφερή δίμετρα 39-40 / 41-42 και στο μ. 43, με καταληκτικό σταθμό τη δεσπόζουσα της Μι-μείζονος. Η λειτουργία αυτή εμφανίζεται ευκαιριακά στα μ. 44-50, που συνεχίζουν ελεύθερα την εκτύλιξη του προηγούμενου υλικού, μέχρι τελικά να έρθει στο προσκήνιο η Σολ-μείζων (ήτοι η σχετική), η οποία θα αποτελέσει και τη δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Η πλάγια περιοχή (μ. 51-70) συνίσταται ουσιαστικά σε μία τετράμετρη ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται τέσσερις φορές με ελαφρώς τροποποιημένη εξέλιξη και διαφορετική κατάληξη. Στην πρώτη του εμφάνιση (στα μ. 51-54), το βασικό τετράμετρο καταλήγει στην iii, ενώ οι δύο επόμενες επαναλήψεις του σταματούν στην vi και σε μία ημιελαττωμένη συγχορδία, την ii<sup>7</sup>/ii (μ. 55-58 και 59-62, αντίστοιχα). Τελικά, έπειτα από την προσέγγιση της I<sub>4</sub><sup>6</sup> εκ μέρους των μ. 63-66, τα μ. 67-70 φέρνουν την απαραίτητη τέλεια πτώση στη νέα τονικότητα, ολοκληρώνοντας ταυτοχρόνως την πρώτη ενότητα, μιας και δεν προστίθεται κάποια κατακλείδα.

Η επεξεργασία ξεκινά από εκεί όπου σταμάτησε η έκθεση, κάνοντας μία αναδρομή στο πλάγιο θεματικό υλικό, και συγκεκριμένα στο πρώτο ήμισυ του βασικού τετραμέτρου, δύο αλυσιδωτά παραλλάγματα του οποίου διαμορφώνουν τα μ. 71-72 / 73-74. Τούτα γίνονται κατόπιν το πρότυπο για την κατασκευή δύο νέων, αλυσιδωτής λογικής διμέτρων (μ. 75-76 / 77-78), που κάνουν μία έμμεση αναφορά στο κύριο θέμα. Η παραπομπή είναι πιο άμεση στα μ. 79-82, που ανακαλούν σε σμίκρυνση την κεφαλή (πρβλ. μ. 79 και 1-2), καίτοι έπειτα προβαίνουν σε νέα εξύφανση, ενώ τα μ. 83-86 αφιερώνονται στην ανάπτυξη των θεμελιωδών μοτίβων. Έπειτα, τα μ. 87-90 εμπνέονται από τα μ. 21-24, ενώ το πέρασμα των μ. 91-98 έχει περισσότερο συνδετικό παρά αναπτυξιακό χαρακτήρα, καθ' ότι αφιερώνεται στην προσέγγιση και κατόπιν στην επέκταση της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος. Σε αυτήν την περιοχή, τα μ. 99-101 και 102-104 προτείνουν, ύστερα, δύο παραλλάγματα του επικεφαλής τριμέτρου του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 105-108 το εκτυλίσσουν περαιτέρω. Επί τη βάση των μ. 1-2, δομούνται έπειτα τα παρεμφερή δίμετρα των μ. 109-116, όπου κυριαρχεί η ανοδική γραμμή του μπάσου, ενώ παρόμοια λογική με αυτό το πέρασμα έχουν και τα μετέπειτα μ. 121-128. Μεταξύ των εν λόγω οκταμέτρων μεσολαβεί μία αναδρομή στη μετάβαση, στα μ. 117-120, που προέρχονται άμεσα από τα μ. 39-42. Έπειτα, το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος που πρωταγωνίστησε μέχρι τούδε διαλύεται σταδιακά στα μ. 129-132 καθώς και στα αλυσιδωτά δίμετρα 133-134 / 135-136 και ρευστοποιείται απολύτως στο πέρασμα των μ. 137-140, που προσεγγίζει τη Σολ-μείζονα. Στη νέα υφή που έχει εν τω μεταξύ εδραιωθεί, τα αλυσιδωτής λογικής μ. 141-144 / 145-148 προβαίνουν ύστερα σε μία νέα αναφορά στα μ. 1-3 του κυρίου θέματος, ξεκινώντας από την προαναφερόμενη τονικότητα αλλά και από τη Μι-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Από το ίδιο θεματικό απόσπασμα απορρέουν επιπλέον τα αλυσιδωτά μ. 149-152 / 153-156 που έπονται, αλλά και ο πρώτος σταθμός του διακριτού συνδετικού περάσματος των μ. 157-174: τα μ. 157-160 το αξιοποιούν για να επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της ομώνυμης (Μι-μείζονος), τα ακόλουθα μ. 161-164 κατασκευάζουν ένα παράλλαγμα με αποκλίνουσα αρμονική στήριξη, ενώ τελικά τα παρεμφερή δίμετρα 165-166 / 167-168 / 169-170 / 171-172 και 173-174 αποσπασματοποιούν τις προηγούμενες δομικές μονάδες, ενόσω η αρμονική τους ακολουθία έχει ως κατάληξη την προαναφερθείσα λειτουργία δεσπόζουσας.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει στην ομώνυμη μείζονα και σε συμπυκνωμένη μορφή, στα μ. 175-188. Τα μ. 175-178 παραλλάσσουν τα μ. 1-4, ενώ τα ακόλουθα μ. 179-185α παρακάμπτουν τα μ. 5-14 και παρέχουν ένα παράλλαγμα των μ. 15-21α, καίτοι προσεγγίζουν απρόσμενα και τελικά επικυρώνουν τη ντο-δίεση-ελάσσονα (vi/I)! Έπειτα από την προέκταση της τελευταίας στα – προερχόμενα από τα μ. 21-24 – μ. 185-188,

ακολουθεί μία εξίσου περικεκομμένη επανεμφάνιση του πλαγίου θέματος στη Μι-μείζονα: τα μ. 189-192 και 193-196 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 63-66 και 67-70, ήτοι των τελευταίων τετράμετρων δομικών μονάδων της πλάγιας περιοχής στην έκθεση (όπως γίνεται εμφανές από την κατάληξή τους), καίτοι η τελική πτώση αποφεύγεται, με τα επιπρόσθετα μ. 197-198 να συμβάλλουν στη σύνδεση με την ακόλουθη coda (μ. 199-214). Εντός της τελευταίας, τα μ. 199-207α εντάσσουν αναπτυξιακά την κεφαλή του κυρίου θέματος σε ένα αντιστικτικό πλέγμα, έχοντας ως βασικό στόχο την αναβεβλημένη – τόσο στην κύρια όσο και στην πλάγια περιοχή της επανέκθεσης – πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς. Έπειτα δε από την τέλεια πτώση, τα μ. 207-214 προεκτείνουν καταληκτικά την τονική, αναφερόμενα στο κύριο (βλ. μ. 207-208) αλλά και στο πλάγιο θεματικό υλικό (πρβλ. μ. 209-214 και μ. 192).

Στο εναρκτήριο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Γκλαζουνόφ, το κύριο θέμα ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα (μ. 1-6) που παρουσιάζει τη συνοδευτική γραμμή του θέματος στην βασική τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της, που ακολουθούν στα μ. 7-8 και 9-10, μας προετοιμάζουν για μια προτασιακή δομή, εντύπωση που ενισχύεται και από την – χαρακτηριστική για μια συνέχιση – αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση του υλικού που φέρνουν τα μ. 11-13. Στα μ. 13b-14, εντούτοις, και ενώ θα περιμέναμε, λόγω της συμμετρικότητας που δημιουργεί το δεύτερο τετράμετρο (ήτοι τα μ. 11-14), κάποια πτωτική κατάληξη, μεταφερόμαστε ξαφνικά στην μακρινή σι-ελάσσονα, με το συνοδευτικό στοιχείο να ακούγεται διευρυμένο στα μ. 14-15. Παρ' όλα αυτά, το βασικό θεματικό υλικό επιστρέφει έπειτα στην αρχική τονικότητα και εξελίσσεται πιο ελεύθερα στα μ. 16-22α, που φέρνουν εν τέλει μία τέλεια πτώση στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Έχουμε να κάνουμε, ως εκ τούτου, με μία ιδιαίτερη περίπτωση διευρυμένης πρότασης, η οποία προκύπτει μέσω της ενδιάμεσης απομάκρυνσης από την τονικότητα αναφοράς εντός του σκέλους της συνέχισης. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 22-31) ξεκινά με τρεις δομικές μονάδες, δύο δίμετρα και ένα τρίμετρο, που βασίζονται σε μία ιδέα παράγωγη του κύριου θεματικού υλικού, καθ' ότι συνδυάζει χαρακτηριστικά της συνοδείας και της βασικής του ιδέας. Η αρμονική πορεία ξεκινά από την τονική και φτάνει μέχρι την ελάσσονα δεσπίζουσα, ενώ την προσέγγιση της δευτερεύουσας τονικότητας της Ρε-ύφεση-μείζονος αναλαμβάνουν κατόπιν τα μ. 29-31, που βασίζονται και πάλι σε υλικό που παράγεται από την κύρια περιοχή.

Το πλάγιο θέμα, που τοποθετείται στη σχετική μείζονα, εισάγει μία νέα μελωδική ιδέα και οργανώνεται τριμερώς: το πρώτο τμήμα (μ. 32-44) έχει προτασιακή δομή, με τη βασική ιδέα και το παράλλαγμα της να εκτίθενται στα μ. 32-35 και 36-39, και τη συνέχιση (μ. 40-44) να οδηγείται σε τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα (τουτέστιν στην iii της Ρε-ύφεση-μείζονος). Στο δεύτερο τμήμα (μ. 45-59α), δύο αλυσιδωτά τετράμετρα, που παράγονται από το υλικό του πρώτου τμήματος, περνούν από τη Ρε-ύφεση- (μ. 45-48) και τη Λα-μείζονα καθώς και από τις ομώνυμες τους ελάσσονες (μ. 49-52), ενώ μία τρίτη δομική μονάδα (μ. 53-59α) ξεκινά όπως οι δύο προηγούμενες, αλλά γρήγορα παρεκκλίνει από αυτές, αναπτύσσοντας περαιτέρω το δεδομένο θεματικό υλικό και καταλήγοντας στην συγχορδία της τονικής σε δεύτερη αναστροφή. Έτσι, το τρίτο τμήμα (μ. 59-68α) επαναφέρει κατ' αρχάς το περιεχόμενο της βασικής ιδέας του πρώτου τμήματος, ξεκινώντας πάνω από έναν ισοκράτη στη δεσπίζουσα (βλ. μ. 59-62), ενώ στη συνέχεια επεκτείνεται, επαναλαμβάνοντας εν είδει αλυσιδοποίησης τα μ. 61-62 στα μ. 63-64 και προβαίνοντας σε ανάπτυξη του υλικού τους μέχρι την κατάληξη με ατελή πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα (μ. 65-68α). Η κατακλείδα που έπεται εδραιώνει αρχικά περαιτέρω τη νέα τονική με δύο παρεμφερή τετράμετρα (μ. 68-72α και 72-76α) που συνδυάζουν αντιστικτικά τη συνοδεία του κυρίου θέματος με μία



ανεστραμμένη εκδοχή της βασικής μελωδικής ιδέας του, ενώ από αυτές τις τετράμετρες δομικές μονάδες προκύπτουν τα όμοια δίμετρα 76-78a και 78-80a που επιτελούν την ίδια αρμονική λειτουργία, όπως άλλωστε και τα μ. 80-81 που έπονται. Στο μ. 82, όμως, μία συγχορδιακή κατάληξη στη Ρε-ύφεση-μείζονα ακολουθείται από μία συγχορδία που απομακρύνεται από αυτήν, εισάγοντας έτσι την επόμενη ενότητα.

Στην επεξεργασία, ο συνθέτης ξεκινά την αναφορά του στα περιεχόμενα της έκθεσης με μία δίμετρη ανάκληση της συνοδείας του κυρίου θέματος (μ. 83-84) επί της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος. Το στοιχείο αυτό τροποποιείται κατόπιν και συνδυάζεται, στα μ. 85-89, με υλικό της κατακλείδας, καθώς η υφή παραπέμπει εδώ έντονα στα μ. 68 κ.εξ., ενώ η αρμονική κίνηση οδηγεί και πάλι, έπειτα από μία περίοδο τονικής αστάθειας, στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος. Ακολουθούν δύο ζεύγη παρόμοιων διμέτρων, στα μ. 90-93 και 94-97a (το δεύτερο ημιτελές), τα οποία βασίζονται στην κεφαλή του πλαγίου θέματος και περνούν από τη Ρε-μείζονα και τη μι-ελάσσονα. Μια πιθανή τροπή προς τη φα-δίεση-ελάσσονα ανατρέπεται, εντούτοις, από την ξαφνική εμφάνιση της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος, με την ταυτόχρονη αποκοπή του τελευταίου μέτρου και την έναρξη ενός νέου χωρίου, στα μ. 97-100, το οποίο περιλαμβάνει εκτενή αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό (πρβλ. μ. 97-98 και 53-54). Η απρόσμενη εμφάνιση της μι-ελάσσονος συνοδεύεται, στα παρόμοια μ. 101-102, 103-104 και 105-106, από την επιστροφή του εναρκτήριου διμέτρου της μετάβασης, ενώ από το ίδιο υλικό προκύπτουν και τα αλυσιδωτά μ. 107 / 108, αλλά και το δίμετρο πέρασμα των μ. 109-110. Ακολουθώντας, ο συνθέτης επικεντρώνεται στο κύριο θεματικό υλικό, συνδυάζοντας, σε δύο αλυσιδωτά ζεύγη παρόμοιων διμέτρων (μ. 111-114 και 115-118), την επικεφαλής του ιδέα με ένα παράλλαγμα του μ. 13. Τα μ. 119-121 αποσπασματοποιούν τις δίμετρες δομικές μονάδες, διατηρώντας μόνο το πρώτο στοιχείο, και χαρακτηρίζονται από την χρωματική άνοδο του μπάσσου, που προσεγγίζει τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Φυσικά, ούτε το γεγονός αυτό, αλλά ούτε και η αναδρομή στο κύριο θέμα είναι τυχαία, αφού η επανέκθεση ξεκινά αμέσως μετά με ισοκράτη στη δεσπόζουσα.

Το κύριο θέμα τροποποιείται, στην τρίτη ενότητα, χάνοντας το εισαγωγικό του εξάμετρο και με τον περιορισμό των διαστάσεων του να επιφέρει τη στενότερη σύγκλιση του με τις δομικές προδιαγραφές μιας τυπικής προτάσεως: έπειτα από το σκέλος της παρουσίασης (πρβλ. μ. 122-125 με μ. 7-10), τα μ. 11-13 επιστρέφουν στα μ. 126-128 και συνδέονται απευθείας με τα μ. 20-21 στα μ. 129-130, μετατροπή που συνεπάγεται την παράλειψη των μ. 14-19 και τη συνεπακόλουθη σμίκρυνση του σκέλους της συνέχισης. Η πτώση, από την άλλη πλευρά, μετατρέπεται σε απατηλή, με κατάληξη στην VI στο μ. 131a. Αυτή η τροπή έχει ως αποτέλεσμα την αρμονική διαφοροποίηση του μεταβατικού τμήματος, το οποίο ωστόσο διατηρείται αυτούσιο από δομικής πλευράς στα μ. 131-140. Έτσι, τα μ. 131-137 διαγράφουν μία διαφορετική αρμονική πορεία από τα ομολογά τους μ. 22-28. Το σημαντικό είναι, πάντως, πως τα μ. 138-140 (πρβλ. μ. 29-31) διαχωρίζουν τη θέση τους από τα προηγούμενα και στρέφονται προς την ομώνυμη μείζονα: σε αυτήν επανεκτίθεται το πλάγιο θέμα, που επιστρέφει χωρίς δομικές αλλαγές στα μ. 141-177a, ενώ το ίδιο ισχύει και για την κατακλείδα (πρβλ. μ. 177-191 και 68-82).

Το τελευταίο μέτρο (191) έχει την ίδια αποστολή με το πρότυπό του, ήτοι να πραγματοποιήσει, εν προκειμένω, τη σύνδεση με την coda (μ. 192-218), η οποία ξεκινά ακριβώς όπως και η επεξεργασία (πρβλ. μ. 192-193 και 83-84), δηλαδή με τη συνοδευτική ιδέα της κύριας περιοχής. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί και στη συνέχεια το ίδιο υλικό, φέρνοντας ένα παράλλαγμα της κύριας ιδέας στα μ. 194-195, αλλά και μία νέα ιδέα που αξιοποιεί τα μοτιβικά στοιχεία της στα παρεμφερή μ. 196-197 και 198-199. Από την αποσπασματοποίησή τους προκύπτει το μ. 200, που επαναλαμβάνεται παραλλασσόμενο

στα μ. 201-203, ενόσω το συνολικό τετράμετρο καθοδηγείται από την χρωματική κάθοδο της χαμηλότερης φωνής. Στα μ. 204-209, από την άλλη πλευρά, τίθεται ως στόχος η δεσπόζουσα, η οποία εμφανίζεται και επεκτείνεται με την ταυτόχρονη παρουσίαση και τη σταδιακή εξουθένωση μίας ιδέας που παράγεται από το κύριο θεματικό υλικό. Στη συνέχεια, η έλευση της τονικής επιβεβαιώνεται στα παρόμοια μ. 210-212a και 212-214a, που παραπέμπουν τόσο στην εναρκτήρια εισαγωγή της συνοδείας του κυρίου θέματος όσο και στη συγγενική προς αυτήν μετάβαση· στο ίδιο υλικό βασίζονται, ακολούθως, τόσο τα παρόμοια μ. 214-215, όσο και το δίμετρο 216-217, πριν από την ύστατη, συγχորδιακή επισφράγιση της σι-ύφεση-ελάσσονος. Με αφορμή την τελευταία παρατήρηση, αξίζει να σημειωθεί πως, παρά την ολοκλήρωση της επανέκθεσης στην ομώνυμη μείζονα, η coda φρόντισε να αποκαταστήσει τον ελάσσονα τρόπο.

Στο πρώτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Γκλαζουνόφ, το κύριο θέμα λαμβάνει μία ασυνήθιστη μορφή, εξελισσόμενο σε τρεις φράσεις που βασίζονται ουσιαστικά στο ίδιο υλικό, συνιστώντας παραλλάγματά του. Η πρώτη εξ αυτών εκτείνεται στα μ. 1-8 και είναι η πλέον τυπική από δομικής πλευράς, καθώς οργανώνεται ως πρόταση, με δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα (βλ. μ. 1-2 και 3-4) και τετράμετρη συνέχιση (βλ. μ. 5-8), η οποία ρευστοποιεί ό,τι προηγήθηκε και καταλήγει με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, μι-ελάσσονα. Η δεύτερη φράση (μ. 9-20) αποτελεί επί της ουσίας μία παρηλλαγμένη και διευρυμένη μορφή της πρώτης: το σκέλος της παρουσίας αντιπαραθέτει ένα διαφορετικό παράλλαγμα στη βασική ιδέα (βλ. μ. 9-10 και 11-12), ενώ η συνέχιση συνίσταται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας (βλ. μ. 13-16), η οποία προεκτείνεται περαιτέρω έπειτα από την κατάληξη σε αυτήν, και πάλι με χαρακτήρα μισής πτώσης στη μι-ελάσσονα (βλ. μ. 17-20). Στην τελευταία φράση (μ. 21-36), η παρουσίαση παραλλάσσεται σημαντικά (βλ. μ. 21-24), ενώ η συνέχιση (βλ. μ. 25-32), καίτοι εμφανίζεται μοτιβικά παρόμοια με τα συγγενικά της μέλη των προηγούμενων φράσεων (και ιδίως της αμέσως προηγούμενης), είναι λίγο πιο περιπετειώδης από αρμονικής πλευράς, καίτοι καταλήγει και πάλι στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προεκτείνοντάς την εν τέλει στα μ. 33-36.

Δίχως τη μεσολάβηση μεταβατικού τμήματος, μεταφερόμαστε απευθείας από τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στην σχετική μείζονα. Η ακόλουθη πλάγια περιοχή (μ. 37-117a) εκθέτει το βασικό θεματικό υλικό της στα παρόμοια μ. 37-40 και 41-44, που θυμίζουν ακολουθία βασικής ιδέας και παραλλάγματος αυτής, αντλώντας εμφανέστατα το επικεφαλής μοτίβο τους από το κύριο θέμα. Η δεύτερη δομική μονάδα κινείται προς την iii, όπου τοποθετούνται και τα παρεμφερή δίμετρα 45-46 / 47-48 που συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη. Τα αλυσιδωτά τετράμετρα 49-52 / 53-56 παραλλάσσουν το εναρκτήριο τετράμετρο περνώντας από την vi και την ii αντίστοιχα, ενώ στη συνέχεια μία νέα τετράμετρη δομική μονάδα (μ. 57-60) ρευστοποιείται στα μ. 61-64, σε μία αρμονική πορεία που οδηγεί πίσω στην τονική. Από αυτήν την αφετηρία ξεκινά το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 65-93a), το οποίο διαφοροποιείται μέσω της προσθήκης των συνοδευτικών δεκάτων έκτων αλλά και της εναρκτήριας αντιστικτικής ύφανσης, με την οποία επιστρέφει και επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη η επικεφαλής τετράμετρη ιδέα στα μ. 65-68 και 69-72. Τροποποιώντας ρυθμικά το πρώτο δίμετρό της, τα παρεμφερή μ. 73-74 / 75-76 που έπονται μεταβαίνουν ξαφνικά στην μακρινή ρε-δίεση-ελάσσονα. Τέσσερα παρόμοια μέτρα (77-80) οδηγούν στην υποδεσπόζουσα, απ' όπου ξεκινούν τα μ. 81-84, που ακολουθούν το πρότυπο των μ. 45-48 και στρέφονται τελικά προς την ii. Στη συνέχεια, το επικεφαλής δίμετρο απομονώνεται εκ νέου για τη δόμηση των αλυσιδωτών διμέτρων 85-86 / 87-88, που περνούν από τη ρε- και τη ντο-ελάσσονα, ενώ τα παρεμφερή μ. 89-93a κάνουν μία άμεση αναφορά στο θεμελιώδες κύριο μοτίβο, προτού φέρουν μία

κατάληξη στην δευτερεύουσα τονικότητα, δίχως εντούτοις κάποιον πτωτικό σχηματισμό. Αυτή η αποτυχία πτωτικής κατάληξης δίνει κατόπιν το έναυσμα για την εμφάνιση ενός τρίτου, πτωτικής στόχευσης τμήματος, στα μ. 93-117a. Το εν λόγω τμήμα κάνει κατ' αρχάς μία εκτενέστερη αναφορά στην βασική ιδέα του κυρίου θέματος, στο πλαίσιο μίας προέκτασης της Σολ-μείζονος με τη βοήθεια ενός ισοκράτη επί της θεμελίου της (βλ. μ. 93-100). Ακολουθεί μία έμμεση αναδρομή και στο ήδη παρουσιασθέν πλάγιο θεματικό υλικό, με τα μ. 101-104 να επαναφέρουν την υφή του δεύτερου τμήματος και τα αλυσιδωτά δίμετρα 105-106 / 107-108 να παραλλάσσουν το εναρκτήριο δίμετρό του. Τελικά, το βασικό μοτίβο της κύριας περιοχής επιστρέφει και ρευστοποιείται στα μ. 109-117a, τα οποία επεκτείνουν τη δεσπόζουσα με τη συνδρομή ενός ισοκράτη και καταλήγουν οριστικά και αμετάκλητα στη Σολ-μείζονα με την καθοριστική πτώση της έκθεσης. Το ίδιο στοιχείο χρησιμοποιούν εν συνεχεία και τα μ. 117-122, προκειμένου να προεκτείνουν την τονική, καίτοι στη συνέχεια αλυσιδοποιούνται στη Σι-μείζονα (βλ. μ. 123-128), με το συνολικό χωρίο να αποτελεί, ως εκ τούτου, το συνδυαστικό πέρασμα προς την ενότητα της επεξεργασίας.<sup>199</sup>

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με μία μελωδική ιδέα που βασίζεται στο βασικό κύριο μοτίβο και δίνει έμφαση στη σχετική ελάσσονα της Σι-μείζονος (βλ. μ. 129-132), η οποία κυριαρχεί ακολούθως στα μ. 133-138, που ανακαλούν και ρευστοποιούν το επικεφαλής δίμετρο του πλαγίου θέματος. Στο ίδιο υλικό, καίτοι διαμεσολαβημένο από τα μ. 105-108, βασίζονται και τα αλυσιδωτά ζεύγη παρόμοιων διμέτρων 139-142 / 143-146, τα οποία απομακρύνονται από την προαναφερόμενη τονικότητα. Από την ρευστοποίηση των τελευταίων δομικών μονάδων προκύπτουν τα μ. 147-150, που επαναφέρουν και το κύριο μοτίβο επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος, με τη λειτουργία αυτή να συνεχίζεται και στα μ. 151-154, που ρευστοποιούν το εν λόγω μοτίβο και το συνδυάζουν με μία μεγεθυμένη εκδοχή του στοιχείου των μ. 139-140. Το ευμέγεθες χωρίο που έπεται (μ. 155-221) και καταλαμβάνει το υπόλοιπο της επεξεργασίας χαρακτηρίζεται από εν πολλοίς ομοιογενή υφή, στηριζόμενο σε μεγάλο βαθμό στο ρυθμικό στοιχείο του αντιχρονισμού και της συγκοπής και βασιζόμενο μοτιβικά στο κύριο θέμα. Τα παρόμοια τετράμετρα με τα οποία ξεκινά (βλ. μ. 155-158 και 159-162) δίνουν την εντύπωση μιας μακρινής ηχούς του υλικού του προαναφερόμενου θέματος και περνούν αλυσιδωτά από τη μι-ύφεση-ελάσσονα στην VI της, Ντο-ύφεση-μείζονα, ενώ τα δύο παρόμοια δίμετρα 163-164 / 165-166 που ακολουθούν επαναφέρουν χωρίς περιστροφές το θεμελιώδες κύριο μοτίβο. Σε αυτό το σημείο μεταφερόμαστε πλέον στη Μι-μείζονα, όπου ακολουθούν τρία αλυσιδωτά τετράμετρα που παραλλάσσουν το μόρφωμα των μ. 155-158 (βλ. μ. 167-170 / 171-174 / 175-178), ενώ το ίδιο πράττουν – σε μεγαλύτερο βαθμό – και τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 179-182 και 183-186. Από τα τελευταία τετράμετρα προκύπτουν τα δίμετρα 187-188 και 189-190, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης επαναφέρει σε αντιστικτική υφή το μελωδικό απόσπασμα των μ. 129-131a, τοποθετώντας το εναλλάξ στα δύο μέρη του μέτρου, πρακτική που έχει ως συνέπεια την (αλυσιδωτή) εμφάνισή του στα μ. 191-193a / 193b-195 / 196-198a. Η ολοκλήρωση της τελευταίας δομικής μονάδας στο πρώτο ήμισυ του μ. 198 έχει μάλιστα ως συνέπεια την έναρξη του επόμενου δίμετρου σχήματος, που αξιοποιεί το προηγούμενο υλικό, από το μ. 198b, και τη γενικότερη μετρική μετατόπιση, όπως υποδεικνύει και η ένδειξη τονισμού. Έχουμε, λοιπόν, να κάνουμε με δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες στα μ. 198b-200a / 200b-202a, από την αποσπασματοποίηση των οποίων

<sup>199</sup> Ο Goetschius (ό.π., σ. 175) αντιμετωπίζει τα μ. 117-120 ως “δεύτερη codetta” της έκθεσης· τούτο βέβαια συνεπάγεται πως έχει προηγηθεί μία άλλη “codetta”, η οποία πιθανόν να οριοθετείται στα μ. 93 κ.εξ.

παράγονται κατόπιν τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 202b-203a / 203b-204a / 204b-205a / 205b-206a. Το υλικό εν τέλει ρευστοποιείται στα μ. 206b-210a, με τη διάφωνα συγχορδία στην οποία αυτά στηρίζονται να μετατρέπεται στη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Η συγχορδία αυτή επεκτείνεται ακολούθως στα μ. 210-214, όπου χρησιμοποιείται ένα στοιχείο που παράγεται από το κύριο μοτίβο. Το στοιχείο αυτό μετατοπίζεται μετρικά και ακούγεται παρηλλαγμένο στα μ. 215-218, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, ενώ την ίδια λειτουργία έχουν και τα μ. 219-221, όπου το προηγούμενο υλικό ρευστοποιείται.<sup>200</sup>

Η Ντο-μείζων μεθ' εβδόμης επανερμηνεύεται τελικά ως συγχορδία αυξημένης έκτης με λειτουργία διπλής δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, προκειμένου να ξεκινήσει η επανέκθεση του κυρίου θέματος. Τούτο παρουσιάζεται στα μ. 222-257, ιδιαίτερα εμπλουτισμένο με αντιστικτικές προσθήκες σε κίνηση δεκάτων έκτων, καίτοι η τροποποίηση αυτή εφαρμόζεται αποκλειστικά στις δύο πρώτες φράσεις του (βλ. μ. 222-241), ενώ η τρίτη επανέρχεται αυτούσια· σημειώνεται δε πως, πέραν αυτών των αλλαγών, από την κύρια περιοχή απουσιάζει οιαδήποτε άλλη διαφοροποίηση δομικής φύσεως. Το ίδιο ισχύει, περαιτέρω, και για την πλάγια περιοχή (μ. 258-338a), η οποία ξεκινά και πάλι κατευθείαν, μετά την κύρια, εκμεταλλεόμενη στην παρούσα περίπτωση την προέκταση της δεσπόζουσας κατά την κατάληξη της κύριας (βλ. μ. 254-257) προκειμένου να ξεκινήσει απευθείας στην ομώνυμη μείζονα. Σε αυτήν, ωστόσο, και σε αντίθεση με τη συνήθη πρακτική, τοποθετείται μόνο το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής στα μ. 258-285, ενώ το δεύτερο (μ. 286-314a) μεταφέρεται στη Ντο-μείζονα (VI)! Από την ίδια περιοχή ξεκινά και το τρίτο τμήμα που έπεται, δομικώς αναλλοίωτο, στα μ. 314-338a. Τούτο θα μπορούσε δυνητικά να επιλύσει την μακροδομική διαφωνία, αλλά δεν φαίνεται διατεθειμένο να πράξει κάτι τέτοιο, καταλήγοντας έτσι σε αυτήν την τονική περιοχή κατ' αναλογία με την έκθεση. Ως εκ τούτου, το βάρος της τονικής αποκατάστασης πέφτει στην coda (μ. 350-418). Προηγείται, βέβαια, το συνδεδετικό πέρασμα, που ταυτίζεται με το πρότυπό του (στα μ. 338-349).

Η coda ξεκινά από τη ντο-δίεση-ελάσσονα, επαναφέροντας ελεύθερα το επικεφαλής κύριο μοτίβο στα μ. 350-353, που αποκλίνουν σταδιακά από αρμονικής πλευράς και οδηγούν στα παρεμφερή μ. 354-357, τα οποία κινούνται στη μι-ελάσσονα (σε ένα "θολό" αρμονικό πλαίσιο). Έπειτα από την ρευστοποίηση του παραπάνω υλικού που παρέχουν τα μ. 358-366, μία συγχορδιακή ακολουθία στα μ. 367-369 οδηγεί στην επέκταση της δεσπόζουσας των μ. 370-377, η οποία καταλήγει στην τονική στα μ. 378-381. Κατά την ακόλουθη προέκταση της τελευταίας στα μ. 382-393, ανακαλείται η ιδέα των μ. 129-132 της επεξεργασίας (βλ. μ. 382-385), αλλά επιστρέφει και το περιεχόμενο των μ. 133-136 (βλ. μ. 386-389), η δίμετρη ιδέα των οποίων επαναλαμβάνεται εκ νέου διευρυμένη στα μ. 390-393. Η προέκταση αυτή συνεχίζεται στα μ. 394-409, που ανακαλούν (βλ. μ. 394-401) και ρευστοποιούν (βλ. μ. 402-409) την ιδέα των μ. 73-76 της πλάγιας περιοχής, πριν από την τελική και παρατεταμένη εμφάνιση της συγχορδίας της μι-ελάσσονος στα μ. 410-418.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας αρ. 2* του Γκλαζουνόφ, που είναι γραμμένο στη μι-ελάσσονα, το κύριο θέμα (μ. 1-17) εκθέτει το θεμελιώδες μοτίβο του στα μ. 1-2a, με τα μ. 2b-3a να επιταχύνουν τη ροή του· το εν λόγω μοτιβικό στοιχείο βασίζεται, σημειωτέον, στην κεφαλή του κυρίου θέματος του εναρκτήριου μέρους. Ακολούθως, μία μελωδική ιδέα που προέρχεται από αυτό (μ. 3b-5a) αλυσιδοποιείται μερικώς στα μ. 5b-6a / 6b-7 (πρβλ. μ. 4b-

<sup>200</sup> Ο Goetschius (ό.π., σ. 175) χωρίζει την ενότητα της επεξεργασίας σε έξι διαφορετικά τμήματα: τούτα εκτείνονται στα μ. 129-146, 147-150, 155-166, 167-190, 191-209 και 210-221, με το τελευταίο τμήμα να επέχει λειτουργία συνδεδετικού περάσματος.

5a), υπό τη συνοδεία ενός παρεστιγμένου μορφώματος της ίδιας προέλευσης, ενώ μία πρώτη φράση έχει ήδη ολοκληρωθεί σε αυτό το σημείο. Ακολουθώντας, η συγχορδιακή διαδοχή των μ. 8-9 ανακαλεί, εν πολλοίς, το εναρκτήριο μοτίβο. Το βασικό αυτό στοιχείο απορροφάται όμως εντελώς στη συνέχεια από τον προαναφερόμενο παρεστιγμένο ρυθμό, προκειμένου να σχηματιστούν τα παρεμφερή δίμετρα 10-11 και 12-13, τα οποία οδηγούν στην τονική. Έπειτα, τα μ. 14-17 επαναφέρουν το δεύτερο μόρφωμα της πρώτης φράσης (πρβλ. μ. 4-7), τονικοποιώντας προσωρινά τη Σολ-μείζονα, προτού τελικά προβούν στην πτωτική επιβεβαίωση της αρχικής τονικότητας με μία ατελή πτώση. Συμπερασματικά, το κύριο θέμα προσεγγίζει σε έναν βαθμό την οργάνωση μιας περιόδου, καθώς ό,τι εκτίθεται αρχικά στα μ. 1-7 (με κατάληξη στην δεσπόζουσα), αναδιατυπώνεται έπειτα στα μ. 8-17 (με κατάληξη στην τονική). Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα ξεκινά με μία αποφασιστική απομάκρυνση από τη μι-ελάσσονα στα μ. 18-19, που επαναλαμβάνουν τα μ. 16-17 στην σχετική μείζονα, επιτυγχάνοντας μία σαφή επικύρωσή της. Σε αυτήν, και με τη χρήση του ίδιου ρυθμικού στοιχείου, μία νέα μελωδική ιδέα παρουσιάζεται στα ομοειδή μ. 20 / 21 και διευρύνεται περαιτέρω στο μ. 22 κατά το πρότυπο των μ. 14-17, με το τελευταίο μέτρο να προσεγγίζει, εντούτοις, τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Μία ακόμη εξύφανση του δεδομένου υλικού κάνει την εμφάνισή της στα μ. 23-26 και χάνει τον παρεστιγμένο ρυθμό της στα μ. 27-30, αν και αυτός αποκαθίσταται κατόπιν στα μ. 31-32, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος. Τελικά, ένα εξάμετρο βασισμένο στο θεμελιώδες μοτίβο της κύριας περιοχής (μ. 33-39a) οδηγεί, μέσα από διαρκή αρμονική κίνηση, σε μία τέλεια πτώση στην ελάσσονα δεσπόζουσα, η τελική συγχορδία της οποίας μεταφέρεται μία οκτάβα χαμηλότερα (στο μ. 39a) προκειμένου να εξυπηρετήσει ταυτοχρόνως το σκοπό της έναρξης της πλάγιας περιοχής.

Η βασική πλάγια θεματική ιδέα (μ. 39-42) επαναφέρει, στη δευτερεύουσα τονικότητα της σι-ελάσσονος, την παρεστιγμένη συνοδεία των μ. 4-6 και ενσωματώνει σε παρηλλαγμένη μορφή την ιδέα των μ. 4-5a της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 41-42a). Το μέτρο 42 αλυσιδοποιείται στο μ. 43, ενώ το πρώτο μέτρο της προαναφερόμενης ιδέας επιστρέφει στα αλυσιδωτά μ. 44 / 45 (πρβλ. μ. 41). Τούτα προσεγγίζουν, μέσω της χρωματικής ανόδου του μπάσσου, τη συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία ακούγεται στο μ. 46, συνεχίζοντας τη μελωδική εκτύλιξη και οδηγώντας εκ νέου στην τονική. Συνολικά, λοιπόν, τα μ. 39-46 συνιστούν μία υβριδική οκτάμετρη φράση, με σύνθετη βασική ιδέα (βλ. μ. 39-42) και συνέχιση τύπου πρότασης (βλ. μ. 43-46).<sup>201</sup> Αυτήν την πρώτη φράση διαδέχεται, κατόπιν, μία δεύτερη φράση, η οποία δίνει την εντύπωση του σχηματισμού μίας ευρύτερης περιόδου: από την τονική, ξεκινά μία παρηλλαγμένη εκδοχή της βασικής ιδέας (πρβλ. μ. 47-50a και 39-42a), η οποία στρέφεται, εν προκειμένω, προς την σχετική (Ρε-μείζονα). Με αφορμή, εξάλλου, το στοιχείο των μ. 41b-42a, σχηματίζεται μία νέα δίμετρη ιδέα, που εκτίθεται στα αλυσιδωτά μ. 50b-52a / 52b-54a / 54b-56a και ρευστοποιείται στα μ. 56b-58, τα οποία επιδιώκουν να καταλήξουν στην σι-ελάσσονα με τέλεια πτώση. Η προσδοκία αυτή ανατρέπεται, εντούτοις, από τη μετατροπή της πτώσης σε απατηλή στο μ. 59a, ενώ τα μ. 59-63a επαναφέρουν το κύριο μοτίβο κατά το πρότυπο των μ. 33 κ.εξ. της μετάβασης. Από αυτό παράγεται ένα νέο μόρφωμα (εκ της επιτάχυνσης και του τεμαχισμού της μελωδικής πορείας του προηγούμενου περάσματος) και παρουσιάζεται στα μ. 63-68, ενώ μεταμορφώνεται και πάλι στα μ. 69-72, που κινούνται εγγύτερα προς τα μ. 59-63a: από το ίδιο προκύπτουν επίσης τα μ. 73-75a, ενώ η οριστική τέλεια πτώση της έκθεσης επιτυγχάνεται με την αρωγή του βασικού μοτίβου της κύριας περιοχής στα μ. 75b-77a (πρβλ. και μ. 38b-39a). Όπως και κατά την ολοκλήρωση της μετάβασης, έτσι κι εδώ η

<sup>201</sup> Πρόκειται, δηλαδή, για μία υβριδική δομή τύπου 3, κατά τον Carlin (ό.π., σ. 61).

συγχορδία της τονικής μεταφέρεται μία οκτάβα χαμηλότερα, επιλογή που δικαιολογείται από την εναρκτήρια αναφορά της κατακλείδας που έπεται (μ. 77-86) στο πλάγιο θεματικό υλικό. Συγκεκριμένα, και στο πλαίσιο της επέκτασης της σι-ελάσσονος, ο συνθέτης συνδέει άμεσα το μ. 39 με μία παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 41-42α στα μ. 77-79α, παρακάμπτοντας δηλαδή το μ. 40, ενώ το προαναφερόμενο δίμετρο επαναλαμβάνεται στα μ. 79b-81α και ρευστοποιείται στα μ. 81b-83. Για την τελική εδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητας επιστρατεύεται, τέλος, το κύριο μοτίβο στα μ. 84-86, διαμεσολαβημένο από τα μ. 10-11. Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για μία ενίσχυση της υφής της συνοδείας των μ. 77-83, τα οποία, όπως αναφέραμε, μοιράζονται τα χαρακτηριστικά τους με το επικεφαλής μόρφωμα της πλάγιας περιοχής. Είναι απαραίτητο, σε αυτό το σημείο, να τονίσουμε τη σημασία που έχει για αυτό το μέρος, όπως γίνεται αντιληπτό από την πρώτη του ενότητα, η μοτιβική ομοιογένεια: κάθε τι που ακούμε, προέρχεται από κάποιο προηγούμενο στοιχείο, ακόμη και αν αρχικά δεν διαφαινόταν η σημασία που επρόκειτο να προσλάβει αυτό παρακάτω. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ας αναφερθεί η συνοδευτική γραμμή των μ. 4-6 του κυρίου θέματος, που διαπερνά όλα τα τμήματα της έκθεσης, αρκούμενη σε υποβοηθητικό (βλ. πλάγιο θέμα) ή αναλαμβάνοντας ηγετικό ρόλο (βλ. μετάβαση).

Στη συνέχεια, η επεξεργασία αντιπαραθέτει στο παρεστιγμένο μόρφωμα (μ. 87) μία ακολουθία συγχορδιών (στα μ. 88-91α) που προέρχεται από τα μ. 33 κ.εξ., με την αρμονική πορεία να οδηγεί στη λα-ελάσσονα. Από αυτήν ξεκινά, έπειτα, μία αναδρομή στο επικεφαλής δίμετρο της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 91b-93α και 39b-41α), το οποίο επαναλαμβάνεται μελωδικά παρηλλαγμένο και αλυσιδωτά στα μ. 93b-95α και 95b-97α. Τα μ. 97-100, από την άλλη πλευρά, που καθοδηγούνται από μία ανοδική γραμμή στη χαμηλότερη φωνή, απομονώνουν και παραλλάσσουν το μ. 41 της πλάγιας περιοχής (πρβλ. και το μ. 4 της κύριας) φτάνοντας μέχρι τη σολ-ελάσσονα. Εν συνεχεία, τα μ. 101-105α μεταφέρουν εν πολλοίς τα τεκταινόμενα στα μ. 91-95α στην περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος, ενώ τα μ. 105b-108 λαμβάνουν ως πρότυπό τους τα μ. 97-100 που προηγήθηκαν, κινούμενα στο πλαίσιο της σολ-ελάσσονος. Ακολουθούν δύο παρόμοια, αλυσιδωτής λογικής τετράμετρα, τα οποία αξιοποιούν την εξύφανση των μ. 23-26 και χαρακτηρίζονται από αυξημένη αρμονική κινητικότητα, καθώς το πρώτο θέτει ως στόχο τη ντο- και το δεύτερο τη μι-ελάσσονα (βλ. μ. 109-112 και 113-116 αντίστοιχα). Οι δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 117-118 / 119-120 επαναφέρουν την ιδέα των μ. 10-11 του κυρίου θέματος, με μετατόπιση κατά μισό μέτρο και κατάληξη στη δεσπόζουσα της σι- και της μι-ελάσσονος αντίστοιχα, ενώ η (σύντομη) δεύτερη ενότητα ολοκληρώνεται με τη ρευστοποίησή του προηγούμενου υλικού στα μ. 121-122.

Κατά την έναρξη της επανέκθεσης, το κύριο θέμα αναπτύσσεται με την μορφή ενός τετράφωνου fugato (μ. 123-164α) σχετικά μεγάλης έκτασης, το οποίο απομονώνει και χρησιμοποιεί ως θεματικό του υλικό την εναρκτήρια ιδέα της κύριας περιοχής, αφού πρώτα την επιμηκύνει ελαφρώς (πρβλ. μ. 123-126α και 1-3α). Τα μ. 123-138α συνθέτουν μία καθ' όλα τυπική έκθεση φούγκας: το θέμα παρουσιάζεται από τη δεύτερη φωνή (μ. 123-126α), ενώ η (τονική) απάντηση εκτίθεται από την πρώτη (δηλαδή την υψηλότερη) στα μ. 126-129α. Πριν από την επαναφορά του θέματος εκ μέρους της χαμηλότερης φωνής (στα μ. 132-135α) μεσολαβεί ένα τρίμετρο συνδετικό πέρασμα που αναπτύσσει την ιδέα του αντιθέματος (βλ. μ. 129-131), ενώ την δεύτερη εμφάνιση της απάντησης επωμίζεται η τρίτη φωνή στα μ. 135-138α. Ακολουθεί ένα τρίμετρο επεισόδιο, το οποίο συνδυάζει την κεφαλή του θέματος με το υλικό του αντιθέματος και απομακρύνεται από τη μι-ελάσσονα, περιοριζόμενο σε τρεις φωνές: η ίδια ύφανση διατηρείται προσέτι κατά τη μεταφορά του θέματος στη σχετική μείζονα (στα μ. 141-144α) και κατόπιν στη Ντο-μείζονα (στα μ. 146-149α), ενώ παρεμβάλλεται ένα σύντομο, δίφωνο εμβόλιμο πέρασμα (στα μ. 144-145). Το μ.

149 έχει συνδυαστική λειτουργία, προετοιμάζοντας την επαναφορά του θέματος και της απάντησης (βλ. μ. 150-153a και 153-156a) στη λα-ελάσσονα και μάλιστα από το σύνολο των διαθέσιμων φωνών. Έπειτα δε από ένα δίμετρο επεισόδιο (στα μ. 156-157), η ακολουθία θέματος – απάντησης ακούγεται για ύστατη φορά στη μι-ελάσσονα, στα μ. 158-161a και 161-164a. Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης επαναφέρει απευθείας το τετράμετρο 27-31a (στα μ. 164-168a) παραλείποντας τα μ. 18-26 και φανερώνοντας έτσι την πρόθεσή του να επιτύχει μία στενότερη ένωση του κυρίου θέματος και της μετάβασης. Η εν λόγω δομική μονάδα δεν τροποποιείται αρμονικά, όπως εξάλλου και τα 168-170a (πρβλ. μ. 31-33a), με το καθήκον αυτό να εναποτίθεται στην συγχορδιακή ακολουθία των μ. 33-39a, που επιστρέφει στα μ. 170-176a και καταλήγει πτωτικά στην τονικότητα αναφοράς αντί της ελάσσοнос δεσπόζουσας. Η αλλαγή αυτή επιτρέπει την μετέπειτα επαναφορά της πλάγιας περιοχής στη μι-ελάσσονα, με τα μ. 176-213 να ταυτίζονται, από δομικής πλευράς, με τα μ. 39-76. Αυτό που αποκόπτεται είναι η καταληκτική συγχορδία της τονικής, με αποτέλεσμα η πτωτική διαδικασία των μ. 212b-213 να πέφτει στο – ηχητικό – κενό στο επόμενο μέτρο. Τα μ. 214b-215 επαναλαμβάνουν τη διαδικασία αλλά αποτυγχάνουν και πάλι, όπως ακολούθως και τα μ. 216-219, όπου η πτωτική ακολουθία υποβάλλεται σε μεγέθυνση.

Αντί για την κατακλείδα, που επίσης εξαλείφεται, ακολουθεί μία coda (μ. 220-295), η οποία εισάγει μία νέα ιδέα θρησκευτικού χαρακτήρα (βλ. μ. 220b-224a). Το μόρφωμα αυτό τοποθετείται, μάλιστα, στον μείζονα τρόπο, όντας έτσι το πρώτο θεματικό στοιχείο στο πλαίσιο του υπό εξέταση μέρους που ξεφεύγει από την κυριαρχία του ελάσσοнос τρόπου· επιπλέον, συνδέεται με μία ανεστραμμένη εκδοχή του βασικού μοτίβου του κυρίου θέματος υπό τη συνοδεία του παρεστιγμένου σχήματος που πολλάκις εντοπίσαμε μέχρι τούδε (βλ. μ. 224-226a). Στη συνέχεια, το συνολικό χωρίο των μ. 220b-226a, που δεν απομακρύνθηκε από τη Μι-μείζονα, επαναλαμβάνεται με προσδευτικά τροποποιούμενη αρμονία στα μ. 226b-232a, τα οποία στρέφονται προς την ντο-δίεση-ελάσσονα μέσω της δεσπόζουσάς της. Σε μια διαδικασία ρευστοποίησης, έπονται δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 232-233 και 234-235) και μία διευρυμένη εκδοχή τους στα μ. 236-238a, που καταλήγουν στη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσοнос, με την τελευταία να επεκτείνεται στα μ. 238-240a χάρη στο μόρφωμα των μ. 224-226a. Δύο ακόμη αλυσιδωτές δομικές μονάδες (στα μ. 240b-244a / 244b-248a) βασίζονται στο περιεχόμενο των μ. 220b-226a, αντικαθιστώντας εντούτοις το κύριο μοτίβο με την κεφαλή της νέας ιδέας (πρβλ. μ. 242-244a και 220b-222), και περνούν από τη Σι-μείζονα και τη ντο-δίεση-ελάσσονα αντίστοιχα, προτού το υλικό του πρώτου συστατικού τους στοιχείου (βλ. μ. 240b-242a) ρευστοποιηθεί στα μ. 248b-253. Ας σταθούμε όμως εδώ για να υπογραμμίσουμε ένα πολύ σημαντικό γεγονός: η “νέα ιδέα” που εισήγαγε η coda δεν είναι, στην πραγματικότητα, τόσο ξένη όσο αρχικά φαίνεται, αλλά πρόκειται για μία μεταμόρφωση του βασικού θεματικού υλικού του scherzo που έχει προηγηθεί του τελικού μέρους της σονάτας! Για να γίνει αντιληπτή αυτή η συνάφεια, αρκεί να συγκρίνει κανείς τα μ. 1-2 και 3-4 του δεύτερου μέρους του έργου με τα μ. 220b-224a και 226b-230a του finale, στα οποία διακρίνεται τόσο η μελωδική γραμμή όσο και η κοινή αρμονική ακολουθία που οδηγεί, σε κάθε περίπτωση, από την τονική προς τη δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσοнос. Περαιτέρω, η προέλευση των μ. 232-238a μπορεί να αναζητηθεί στα μ. 5-8 του scherzo, ενώ τα μ. 240b-253 του τελικού μέρους διατηρούν μια πολύ χαλαρή σχέση με τα μ. 9-13 του αμέσως προηγούμενου. Συνεχίζοντας, τα μ. 254-257a επαναφέρουν το θέμα του fugato της επανέκθεσης στην αρχική τονικότητα αλλά πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας και σε αντιστικτικό συνδυασμό με την κεφαλή του θέματος του scherzo, όπως αυτό εμφανίστηκε στην coda του παρόντος μέρους (πρβλ. μ. 220b-224a). Η πολυφωνική υφή εμποτίζει, έπειτα, και τα μ. 257-259, που δίνουν έμφαση στο μοτίβο του αντιθέματος και το αντιπαραθέτουν αντιστικτικά στην – παρηλλαγμένη – κεφαλή του

πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 258-259 και 39-40). Στη συνέχεια, το μ. 260 παραπέμπει στο μοτίβο του μ. 3α, το οποίο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 261-263, παράλληλα με την επαναφορά της παρεστιγμένης συνοδείας (η οποία παραλλάσσει ρυθμικώς, στην παρούσα περίπτωση, τη μελωδία του αντιθέματος του *fugato*) επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα. Τα μ. 264-273, που συνεχίζουν να επιτελούν την ίδια αρμονική λειτουργία και διατηρούν την ίδια συνοδεία, επαναφέρουν αρχικά το δεύτερο μόρφωμα του κυρίου θέματος (πρβλ. τα μ. 264-267 με τα μ. 4-7), στρέφοντας έπειτα την προσοχή στο επικεφαλής κύριο μοτίβο, το οποίο κυριαρχεί στα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 268-269 / 270-271 / 272-273, κατά το πρότυπο των μ. 33 κ.εξ. Στα μ. 274-278α, από την άλλη πλευρά, το παρεστιγμένο μοτίβο έρχεται στο προσκήνιο, αρθρώνοντας μία αρμονική ακολουθία που οδηγεί στην πολυπόθητη κατάληξη (με ατελή πτώση) στην ομώνυμη μείζονα, η οποία – σημειωτέον – είχε παραλειφθεί στην επανέκθεση. Προκειμένου η Μι-μείζων να προεκταθεί έπειτα από την παραπάνω πτώση, ο συνθέτης κάνει επίσης μια αναδρομή και στην *coda* του πρώτου μέρους της *σονάτας*: τα μ. 278-286α συνιστούν επί της ουσίας μεταφορά των μ. 394-410α του *εναρκτήριου* μέρους στον μείζονα τρόπο (ήτοι από τη μι-ελάσσονα στη Μι-μείζονα), χωρίς όμως να παραλείπεται και ο εμπλουτισμός τους με τη γνωστή, σε παρεστιγμένο ρυθμό συνοδευτική γραμμή, και πάλι με το μοτίβο του αντιθέματος του *fugato*.<sup>202</sup> Η τονική προεκτείνεται, εν τέλει, τόσο με τη χρήση του παρεστιγμένου μορφώματος, που παρουσιάζεται λιτό κι απέριπτο στα μ. 286-292α, όσο και με συγχορδιακή υφή στα μ. 292-295.

Το κύριο θέμα του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* του Paderewski συνιστά μία ξεχωριστή περίπτωση περιόδου: η ηγούμενη φράση ξεκινά με ένα οκτάμετρο, το οποίο παρουσιάζει το βασικό θεματικό υλικό στα παρόμοια δίμετρα 1-2 και 3-4, κι έπειτα το υποβάλλει σε αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση στα μ. 5-6 και 7-8 αντίστοιχα. Παράλληλα, και ενώ περιορίζεται σε μονοφωνική υφή, μας συστήνει και την κεντρική τονικότητα της μι-ύφεση-ελάσσονος. Μία νέα ιδέα εκτίθεται στα όμοια τετράμετρα 9-12 / 13-16, τα οποία επεκτείνουν την υποδεσπόζουσα και αλυσιδοποιούνται κατόπιν στην νί (ντο-ύφεση-ελάσσονα) στα μ. 17-24. Από την αποσπασματοποίηση της εν λόγω ιδέας προκύπτουν, ύστερα, τα αλυσιδωτά μ. 25-26 / 27-28, ενώ ένας τρίτος “κρίκος”, στα μ. 29-30, συνδυάζεται με το στοιχείο του μ. 8. Το προαναφερόμενο εξάμετρο οδηγεί στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, στην οποία ακολούθως επιχειρούν να πραγματοποιήσουν μία πτωτική κατάληξη τα συγχορδιακής υφής μ. 31-32. Η τέλεια πτώση αναβάλλεται, εντούτοις, λόγω της αντικατάστασης της συγχορδίας της τονικής από την ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας στα μ. 33-34. Στη συνέχεια, η δεύτερη φράση (μ. 35-68) ξεκινά επαναφέροντας με αρμονική συνοδεία το πρώτο οκτάμετρο της ηγούμενης στα μ. 35-42. Επιστρέφουν, επίσης, τα μ. 9-31 (στα μ. 43-65), αλλά με μία σημαντική τροποποίηση: την τονική μεταφορά τους στην υπερκείμενη τετάρτη, πράγμα που έχει ως συνέπεια την προσέγγιση της αρχικής τονικότητας, και όχι της ελάσσονος δεσπόζουσας, στα μ. 59-65 (πρβλ. μ. 25-31). Ως εκ τούτου, θα περίμενε κανείς πως τα μ. 32-34 θα επέστρεφαν και αυτά, για να φέρουν κάποια ολοκληρωμένη ή εξασθενημένη τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα. Κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει, αφού το μ. 66 επεκτείνει την υποδεσπόζουσα του μ. 65, αντί να φέρει τη δεσπόζουσα, η οποία εισάγεται εν τέλει στα

<sup>202</sup> Η παραπομπή του τέλους του τελικού μέρους στην *coda* του *εναρκτήριου*, και κατά συνέπεια η ολοκλήρωση του τελικού μέρους κατά παρόμοιο τρόπο με το πέρας του πρώτου ενός πολυμερούς έργου είναι συνήθης αυτήν την περίοδο. Βλ. επί παραδείγματι τις συμπερασματικές παρατηρήσεις του Ιωάννη Φούλια σχετικά με τα κοντσέρτα για πιάνο του Scharwenka (“Τα τέσσερα κοντσέρτα για πιάνο του Xaver Scharwenka. Συμβολή στην διερεύνηση του είδους του κοντσέρτου κατά την όψιμη ρομαντική περίοδο (μέρος Β’)”, *Πολυφωνία* 30, 2017, σ. 83-84).



μ. 67-68, στο πλαίσιο μίας μισής πτώσης στην μι-ύφεση-ελάσσονα. Το μεταβατικό τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 69-97, ξεκινά παραλλάσσοντας την κεφαλή του κυρίου θέματος: σχηματίζονται έτσι τα ζεύγη παρόμοιων διμέτρων 69-70 / 71-72 και 73-74 / 75-76, που τοποθετούνται εξ αρχής στην σχετική μείζονα (πρόκειται για την Σολ-ύφεση-μείζονα). Έπειτα από την επαναφορά του πρώτου διμέτρου (πρβλ. μ. 77-78 και 69-70), τούτο αλυσιοδοποιείται στην Σι-διπλή-ύφεση-μείζονα (μ. 79-80), στην οποία ακούγονται έπειτα και τα μ. 73-76 στα μ. 81-84. Η αποσπασματοποίηση του τελευταίου διμέτρου στα μ. 85-88 οδηγεί εκ νέου στην Σολ-ύφεση-μείζονα, όπως άλλωστε συμβαίνει και κατά την ρευστοποίηση του υλικού του στα μ. 89-92. Ωστόσο, η παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 91-92 στα μ. 93-94 στρέφεται προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, την σι-ύφεση-ελάσσονα, της οποίας την ενεργή δεσπόζουσα επεκτείνουν κατόπιν τα μ. 95-97.

Η πλάγια περιοχή, που ξεκινά από το επόμενο μέτρο στην προαναφερόμενη τονικότητα, εκθέτει το βασικό θεματικό υλικό της στα μ. 98-101: πρόκειται για μία δίμετρη ιδέα (μ. 98-99), το μοτίβο του δεύτερου μέτρου της οποίας επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 100-101, σταματώντας στη δεσπόζουσα. Από το τελευταίο στοιχείο προκύπτει και το τρίμετρο 102-104, που δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην τονική, ενώ τα μ. 105-106 επαναλαμβάνουν τα μ. 103-104. Το επικεφαλής δίμετρο επιστρέφει, έπειτα, και αλυσιοδοποιείται στην υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 107-108 / 109-110), ενώ στην ίδια περιοχή ακολουθούν και τα μ. 111-112, που είναι ομόλογα των μ. 100-101. Η τετράμετρη δομική μονάδα των μ. 109-112 αποσπασματοποιείται κατόπιν, διατηρώντας μόνο το μοτίβο των μ. 111-112, στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 113 / 114, ενώ το εν λόγω στοιχείο ρευστοποιείται στα παρόμοια μ. 115-117, με το μ. 118 να φέρνει τη συγχορδία της δεσπόζουσας, σε μία πρώτη απόπειρα πτωτικής κατάληξης στη δευτερεύουσα τονικότητα. Η προσπάθεια αυτή αποτυγχάνει, λόγω της άμεσης, παρηλλαγμένης επανάληψης των μ. 115-117 στα μ. 119-121. Τα μ. 122-123 προβαίνουν σε περαιτέρω ρευστοποίηση, ενώ την αναβληθείσα πτώση πραγματοποιούν τελικά τα μ. 124-127. Το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής ξεκινά προσποιούμενο πως πρόκειται να επαναλάβει την πτωτική ακολουθία, καθ' ότι επαναφέρει τα μ. 124-126 στα μ. 128-130. Η προοπτική αυτή ακυρώνεται όμως ήδη από τη διαφοροποίηση του μ. 130, το μοτίβο του οποίου αναπαράγουν τα μ. 131-133 και ρευστοποιούν τα μ. 134-135. Το εν λόγω μοτίβο συνδυάζεται εν συνεχεία με το στοιχείο του μ. 8 για τη δημιουργία των παρεμφερών διμέτρων 136-137, 138-139 και 140-141, ενώ απομονώνεται εκ νέου στα μ. 142-147, τα οποία στρέφονται προς την σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας. Στη συνέχεια, το συνολικό χωρίο των μ. 138-147 επαναλαμβάνεται αποδυναμωμένο, σαν μία ηχώ, στα μ. 148-158a. Σε επικύρωση της Σολ-ύφεση-μείζονος, εντούτοις, τα μ. 158b-160a πραγματοποιούν μία τέλεια πτώση σε αυτή. Έπειτα, τα μ. 146-160a επαναλαμβάνονται στα μ. 160-166, με τα μ. 167-170 να επαναλαμβάνουν με τη σειρά τους την πτωτική κατάληξη των μ. 163-166. Ως εκ τούτου, διαπιστώνουμε πως η έκθεση του παρόντος μέρους κινείται σε τρεις διαφορετικές τονικότητες, με την πλάγια περιοχή να περνά από την ελάσσονα δεσπόζουσα στην σχετική μείζονα. Μία ακόμη επανάληψη της κατάληξης στην τελευταία περιοχή μετατρέπεται έπειτα, στα μ. 171-177bis, και με την επέκταση της ανοδικής γραμμής των μ. 171-172bis, σε συνδετικό πέρασμα για την επανάληψη της έκθεσης, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μ. 171-177 αναφορικά με τη δεύτερη ενότητα.<sup>203</sup>

<sup>203</sup> Σε αντίθεση με εμάς, η Anne Marie Nelson θεωρεί πως τα μ. 124-177 αποτελούν ένα διακριτό καταληκτικό τμήμα. Βλ. *Ignacy Jan Paderewski's Piano Sonata in e-flat minor, opus 21: Insights into his compositional technique and performance style*, διδακτορική διατριβή, University of North Texas, 2003, σ. 32.

Η επεξεργασία ξεκινά με το κύριο θεματικό υλικό, επαναφέροντας τα επτά πρώτα μέτρα του στην υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 178-184). Έπειτα από την αλυσιδοποίηση των τεσσάρων πρώτων μέτρων στα μ. 185-188, το δεύτερο δίμετρο επαναλαμβάνεται στα μ. 189-190 και αλυσιδοποιείται με τη σειρά του στα μ. 191-192, τα οποία επαναλαμβάνονται στα μ. 193-194. Στη συνέχεια, το εναρκτήριο θεματικό υλικό συνδυάζεται αντιστικτικά με τον εαυτό του σε διαφορά φάσης: τούτο συμβαίνει πρώτα στα μ. 195-200, όπου η χαμηλότερη φωνή ξεκινά πρώτη, και τα οποία ταυτίζονται δομικά με τα μ. 185-190, καίτοι από αρμονικής πλευράς κινούνται στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Η διαδικασία αυτή συνεχίζεται κατόπιν σε μεταφορά στην Σολ-ύφεση-μείζονα στο εκτενέστερο πέρασμα των μ. 201-209, το οποίο περιλαμβάνει την τριπλή εμφάνιση του δεύτερου διμέτρου του κυρίου θέματος (βλ. μ. 203-208) αλλά κι ένα επιπρόσθετο μέτρο (209). Το επικεφαλής κύριο τετράμετρο υφίσταται, στη συνέχεια, μία μεταμόρφωση χαρακτήρος, που έχει ως αποτέλεσμα την εκδοχή των μ. 210-213. Τούτα κινούνται στη σι-ύφεση-ελάσσονα, επαναλαμβάνονται δε αμέσως εν είδει αλυσιδοποίησης στα μ. 214-217. Τα μ. 216-217 επαναλαμβάνονται στα μ. 218-219 και αποσπασματοποιούνται στο μ. 220, ενώ τα αλυσιδωτά ζεύγη διμέτρων 221-224 / 225-228 ανακαλούν τον αντιστικτικό συνδυασμό των μ. 195 κ.εξ. Έπειτα από τη ρευστοποίηση του υλικού που επιφέρουν τα μ. 229-231, ο συνθέτης στρέφει το ενδιαφέρον του στη δεύτερη ιδέα του κυρίου θέματος (βλ. μ. 9-12), την οποία χρησιμοποιεί για να κατασκευάσει τρία αλυσιδωτά ζεύγη τετραμέτρων (μ. 232-239 / 240-247 / 248-254), με το τελευταίο εξ αυτών να μένει ημιτελές: αυτό συμβαίνει γιατί στο μ. 255 ξεκινά μία νέα σειρά παρεμφερών διμέτρων, τα οποία προέρχονται από την αποσπασματοποίηση των δομικών μονάδων που προηγήθηκαν. Περαιτέρω, το μ. 254 αποτελεί ταυτοχρόνως την έναρξη αυτής της ακολουθίας, η οποία εκτείνεται στα μ. 254-255 / 256-257 / 258-259, με περαιτέρω ρευστοποίηση στα μ. 260-261. Στο τελευταίο δίμετρο αντιπαρατίθεται μία εξίσου δίμετρη αναφορά στο υλικό της μετάβασης (πρβλ. μ. 262-263 με μ. 68-69), με το συνολικό αυτό τετράμετρο να επαναλαμβάνεται ύστερα στα μ. 264-267. Τα μ. 260-267 αλυσιδοποιούνται έπειτα στα μ. 268-275 και στα μ. 276-283, ενώ το μοτίβο του πρώτου διμέτρου τους απομονώνεται και ρευστοποιείται επιταχυνόμενο στα μ. 284-289. Εξ αυτού προκύπτει και το δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 290-307, το οποίο φέρνει τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και αναλαμβάνει, συνεπώς, τη σύνδεση με την επανέκθεση.<sup>204</sup>

Το κύριο θέμα επιστρέφει στα μ. 308-361 έχοντας υποστεί κάμποσες τροποποιήσεις, με τη σημαντικότερη να αφορά στην παράλειψη της πρώτης φράσης του. Αλλά και η δεύτερη δεν επανέρχεται αυτούσια, αλλά αντιθέτως διευρύνεται σημαντικά, με τη διαδικασία αυτή να αφορά αποκλειστικά τα μ. 35-42 της έκθεσης: έπειτα από την εμφάνιση του πρώτου τετραμέτρου στα μ. 308-311, τα μ. 312-313 επαναλαμβάνουν τροποποιημένο το δεύτερο δίμετρό του και τα μ. 314-317 αφιερώνονται στην αποσπασματοποίησή του, ενώ στα μ. 318-321 εμφιλοχωρεί παρηλλαγμένο και το δεύτερο θεματικό στοιχείο της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 9-12). Στη συνέχεια, το χωρίο των μ. 308-321 αλυσιδοποιείται με αφητηρία από την υποδεσπόζουσα στα μ. 322-335, ενώ – σε αντίθεση με τις μέχρι τούδε αναπτυξιακές διαδικασίες – τα μ. 336-361 ταυτίζονται με τα μ. 43-68. Όσον αφορά το μεταβατικό τμήμα, τούτο επαναφέρει χωρίς σημαντικές αλλαγές το περιεχόμενο των μ. 69-76 στα μ. 362-369, ενώ στη συνέχεια ομογενοποιεί τονικά τα μ. 77-80, τα οποία μεταφέρει στα μ. 370-373 στη Ντο-ύφεση-μείζονα, όπως άλλωστε και τα μ. 81-84 που ακολουθούν στα αντίστοιχα μ. 374-377. Τα μ. 378-381 αντιστοιχούν στα μ. 85-88, ενώ τα μ. 382-383 διατηρούν το ίδιο μοτίβο επεκτείνοντας την προαναφερόμενη τονικότητα. Το βασικό τους

<sup>204</sup> Σύμφωνα με την ανάλυση της Nelson (ό.π., σ. 32), η ενότητα της επεξεργασίας συγκροτείται από τέσσερα τμήματα, που εκτείνονται στα μ. 178-209, 210-231, 232-259 και 260-307.

στοιχείο συνδυάζεται έπειτα με μία δεξιοτεχνική φιγούρα στα παρόμοια δίμετρα 384-385 / 386-387, ενώ ακούγεται και στο μ. 388 που εισάγει τη δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται και στα μ. 389-391, εν τέλει υπό μορφήν ισοκράτη. Διαπιστώνεται, λοιπόν, πως στην παρούσα περίπτωση τα μ. 89-97 της πρωτότυπης μετάβασης έχουν αντικατασταθεί από τα μ. 382-391. Συνεχίζοντας, ο προαναφερόμενος ισοκράτης παρεισφρέει και στην πλάγια περιοχή, στηρίζοντας την επανέκθεση του πλάγιου θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα, στα μ. 392-395, που αντιστοιχούν στα μ. 98-101, καίτοι στη συνέχεια απομακρύνεται. Τα μ. 396-398 είναι ομόλογα των μ. 102-104, ενώ τα μ. 105-106 διευρύνονται κατά ένα μέτρο στα μ. 399-401. Ακολουθεί μια πιο ελεύθερη μεταχείριση του πλάγιου θεματικού υλικού στα μ. 402-409, που στρέφονται προς την σχετική μείζονα, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης κατευθύνεται – όπως εξάλλου έπραξε και στην έκθεση – προς την υποδεσπόζουσα, εν προκειμένω της τονικότητας αναφοράς (πρβλ. μ. 109). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα μ. 410-418 συνιστούν τονική μεταφορά στη λα-ύφεση-ελάσσονα των μ. 98-106, ενώ, έπειτα από όλες αυτές τις διευρύνσεις και τις εμβόλιμες παρεμβάσεις, η κανονικότητα αποκαθίσταται, με τα μ. 419-437 να αντιστοιχούν στα μ. 109-127, φέρνοντας την αναμενόμενη τέλεια πτώση στην μι-ύφεση-ελάσσονα. Σε αντίθεση με ό,τι συνέβη προηγουμένως, το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής επιστρέφει ολόκληρο, κατ' ουσίαν, χωρίς αλλαγές στην Ντο-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 438-478 με μ. 128-170, με αποκοπή της ακροτελεύτιας προέκτασης της τονικής). Στη συνέχεια, εντούτοις, και στο πλαίσιο ενός συνδετικού περάσματος, το τελικό μοτίβο επεκτείνεται στα μ. 479-487 (με τα μ. 479-480α να επαναλαμβάνουν και πάλι την καταληκτική πτωτική ακολουθία), όπως είχε συμβεί και στο αντίστοιχο σημείο της έκθεσης (πρβλ. μ. 171-173), ενώ από το ίδιο τμήμα προέρχεται και το παρεπιγμένο μοτίβο που αξιοποιείται στα μ. 488-491.

Εντός της coda, που έπεται στα μ. 492-610, εμφανίζεται κατ' αρχάς το κύριο θέμα, και ιδιαίτερα η πρώτη ιδέα του, ξεκινώντας από τη ρε-ύφεση-ελάσσονα. Τα δύο πρώτα δίμετρα του μετατρέπονται σε τρίμετρα, μέσω της προσθήκης ενός εμβόλιμου μέτρου ως κατάλοιπου του αμέσως προηγούμενου συνδετικού περάσματος (βλ. μ. 492-497), και κατόπιν αποσπασματοποιούνται (βλ. μ. 498-500). Τα μ. 501-506 μεταφέρουν τα μ. 492-497 ψηλότερα, τροποποιώντας παράλληλα τις διαστηματικές σχέσεις της μελωδικής γραμμής. Έπειτα από την αποσπασματοποίηση των μ. 507-509, το υλικό των μ. 494-495 επανέρχεται στα όμοια μ. 510-511 / 512-513 και αποσπασματοποιείται στα μ. 514-516, ενώ τα στοιχεία των μ. 156-157 του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής (πρβλ. και μ. 160-161) αξιοποιούνται για την κατασκευή μίας τετράμετρης δομικής μονάδας (μ. 517-520), η οποία ξεκινά από τη Ντο-ύφεση-μείζονα. Έπειτα από την αλυσιοποίησή της κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα (στα μ. 521-524), ο συνθέτης προβαίνει στην αποσπασματοποίησή της, που αποφέρει τα παρόμοια δίμετρα 525-526 / 527-528 / 529-530 / 531-532. Στη συνέχεια, η δεύτερη κύρια ιδέα επιστρέφει όπως ακούστηκε στη δεύτερη ενότητα, με τα μ. 533-555 να συνιστούν μεταφορά, κατά το μάλλον ή ήττον, των μ. 232-254. Όπως και στα μ. 255 κ.εξ., έτσι και στην προκειμένη περίπτωση τα μ. 556 κ.εξ. προβαίνουν σε ρευστοποίηση, διατηρώντας μόνο ένα μοτίβο (βλ. μ. 556-558), το οποίο αλλοιώνεται από ρυθμική έποψη (στα μ. 559-565α), τεμαχίζεται ακόμη περισσότερο (στα μ. 565b-566) και μετατρέπεται, τελικά, σε ανεστραμμένη εκδοχή της κεφαλής του κυρίου θέματος (στα μ. 567-570). Η μεταμόρφωση αυτή διευκολύνει την εκ νέου επαναφορά της πρώτης ιδέας του κυρίου θέματος, η οποία επανεισάγεται με αντιστικτική υφή, θυμίζοντας τα μ. 201 κ.εξ. της επεξεργασίας. Στην προκειμένη περίπτωση, τα μ. 571-578 κινούνται στην τονική και τα μ. 579-585 στην υποδεσπόζουσα, ενώ τα μ. 586-597 επιστρέφουν στην τονική και υποβάλλουν το δεδομένο υλικό σε ρευστοποίηση. Τελικά, μία αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας

επεκτείνεται στα μ. 598-603, καταλήγοντας στην τονική στο μ. 604, αλλά και εναλλασσόμενη εκ νέου κατόπιν με αυτήν στα εναπομείναντα μ. 605-610.<sup>205</sup>

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Paderewski είναι γραμμένο στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Το κύριο θέμα ξεκινά με μία εισαγωγική χειρονομία που θυμίζει έντονα την παρόμοια έναρξη στο *Scherzo αρ. 1* του Chopin, εντύπωση η οποία ενισχύεται και από την ακόλουθη γοργή κίνηση που κυριαρχεί στο πλαίσιο της κύριας θεματικής περιοχής. Η τελευταία οργανώνεται ως μία εκτενής προτασιακή δομή. Τη βασική ιδέα συναποτελούν τα ομοειδή οκτάμετρα 9-16 / 17-24, τα οποία αλυσιδοποιούνται έπειτα στη δεσπόζουσα στα μ. 25-32 / 33-40, σχηματίζοντας έτσι το παράλλαγμα της προαναφερόμενης ιδέας. Στο πλαίσιο της συνέχισης (μ. 41-56), έπειτα, ο συνθέτης προβαίνει σε αποσπασματοποίηση, απομονώνοντας το πρώτο ήμισυ των προαναφερόμενων οκταμέτρων προκειμένου να συγκροτήσει τέσσερις τετράμετρες δομικές μονάδες: οι δύο πρώτες είναι παρεμφερείς και δίνουν έμφαση στην υποδεσπόζουσα (μ. 41-44 / 45-48), ενώ οι δύο εναπομείνουσες μεταφέρονται αλυσιδωτά προς την VI, καίτοι η δεύτερη οδηγεί εν τέλει στη δεσπόζουσα, ολοκληρώνοντας έτσι τη δομή του κυρίου θέματος. Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα συγκροτείται από δύο σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων αποτελεί επί της ουσίας μία μικρογραφία του προηγούμενου θέματος: αρχικά, τα μ. 57-64 / 65-72 παραθέτουν με επουσιώδεις αλλαγές τη βασική ιδέα, ενώ έπειτα τα μ. 73-76 / 77-80 / 81-84 μετατοπίζουν τονικά τα τρία πρώτα τετράμετρα της συνέχισης και η τελευταία δομική μονάδα (μ. 85-92) μετατρέπεται σε οκτάμετρο καταλήγοντας στη Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία προεκτείνεται επιπροσθέτως στα μ. 93-98. Έπειτα, ο συνθέτης εισάγει ένα νέο μοτίβο, το οποίο θα μεταμορφωθεί σταδιακά στο θεμελιώδες στοιχείο της πλάγιας περιοχής. Αυτή η διαδικασία λαμβάνει χώρα εντός του δεύτερου σκέλους της μετάβασης, όπου, αφού πρώτα το νέο μόρφωμα των μ. 99-102 αλυσιδοποιηθεί στα μ. 103-106, αποσπασματοποιείται ύστερα στα μ. 107-108 / 109-110 και 111-114, έχοντας ολοκληρώσει τον μετασχηματισμό του στην κεφαλή του πλαγίου θέματος. Παράλληλα, η αρμονική πορεία έχει οδηγηθεί στη Ντο-ύφεση-μείζονα (VI), στην οποία θα τοποθετηθεί ακολούθως το πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής.

Στο πρώτο αυτό σκέλος, μία πρώτη φράση σχηματίζουν τα επτά δίμετρα των μ. 115-128, τα οποία βασίζονται στην ίδια θεματική ιδέα και ακολουθούν μία καθοδική πορεία από την τονική προς τη δεσπόζουσα. Έπειτα, παρ' όλο που τα μ. 129-130 / 131-132 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 115-116 / 117-118, η συνέχεια είναι διαφορετική, καθώς τα ακόλουθα δίμετρα (μ. 133-134 / 135-136 / 137-138) αποκτούν μία ανοδική κίνηση. Στο πλαίσιο μίας πτωτικής διαδικασίας, τα μ. 139-146 ολοκληρώνουν κατόπιν αυτήν την άνοδο καταλήγοντας σε μία τέλεια πτώση στην Ντο-ύφεση-μείζονα. Το τελευταίο πέρασμα επαναλαμβάνεται χάριν έμφασης στα μ. 147-154, ενώ, συμπερασματικά, η δομική υπόσταση αυτού του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής αναδεικνύεται ξεκάθαρα ως περιοδική, με τις δύο φράσεις του να εκτείνονται στα μ. 115-128 και 129-154. Το δεύτερο σκέλος της ίδιας εισάγει ένα νέο μόρφωμα (στα μ. 155-162), το οποίο φαίνεται να κατευθύνεται προς τη μι-ύφεση-ελάσσονα και κατόπιν αλυσιδοποιείται ελαφρώς τροποποιημένο στα μ. 163-170, οδηγώντας πλέον προς τη Σολ-ύφεση-μείζονα. Ακολουθούν τα αλυσιδωτής λογικής τετράμετρα 171-174 / 175-178, τα οποία αποσπασματοποιούνται

<sup>205</sup> Κατά την άποψη της Nelson (ό.π., σ. 32 και 35), «στο πρώτο μέρος [της σονάτας], η coda λειτουργεί ως μία επανέκθεση της επεξεργασίας». Περαιτέρω, η Nelson χωρίζει την coda σε τέσσερα τμήματα, όπως έπραξε κατά ανάλογο τρόπο και για τη δεύτερη ενότητα: μ. 492-516, 517-532, 533-570 και 571-610.

ύστερα στα μ. 179-184 επεκτείνοντας τη διπλή δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, η οποία θα αποτελέσει εν τέλει την καταληκτική τονική περιοχή της έκθεσης. Η δεσπόζουσα της επεκτείνεται ακολούθως στα ομοειδή τετράμετρα 185-188 / 189-192, τα οποία ανακαλούν την κεφαλή του κυρίου θέματος για να κατασκευάσουν μία καταληκτικού χαρακτήρα ιδέα. Τελικά, η τονική εμφανίζεται και επεκτείνεται στα μ. 193-196 / 197-200, τα οποία αποσπούν τη φιγούρα των μ. 181-184, προτού τελικά διαλυθούν σταδιακά στα μ. 201-202 / 203-204 και 205-207a. Συμπερασματικά, διαπιστώνουμε πως έχουμε να κάνουμε με μία έκθεση τριών τονικοτήτων, αφού την αρχική μι-ύφεση-ελάσσονα διαδέχονται, στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής, τόσο η Ντο-ύφεση-μείζων (VI) όσο και η σι-ύφεση-ελάσσων (v).<sup>206</sup>

Η επεξεργασία χαρακτηρίζεται συλλήβδην από έντονα αντιστικτική υφή, ξεκινώντας μάλιστα ως fugato, το θέμα του οποίου κατασκευάζεται από τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος, όπως αυτή μετασηματίστηκε στην κατάληξη της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 185 κ.εξ.). Το εν λόγω θέμα παρουσιάζεται αρχικά εντός του πλαισίου της σι-ύφεση-ελάσσονος, και μάλιστα με την ασυνήθιστη μορφή ενός δίφωνου πλέγματος, στα μ. 207-214, ενώ ακολουθεί η απάντηση στη δεσπόζουσα, από κοινού με ένα αντίθεμα, στα μ. 215-222. Πριν από την επαναφορά του θέματος και του αντιθέματος στην τονική, στα μ. 231-238, μεσολαβεί ένα συνδετικής λειτουργίας ανάπτυγμα τους στα μ. 223-230. Έπεται ένα αναπτυξιακό επεισόδιο στα μ. 239-249, όπου το θέμα ρευστοποιείται διεξοδικά, ενώ στη συνέχεια μεταφέρεται στη φα-ελάσσονα και προεκτείνεται, στα μ. 250-261. Ακολουθεί η επαναφορά του στην τονική στα μ. 262-269, με την περαιτέρω προέκτασή του στα ακόλουθα μ. 270-274a να έχει ως κατάληξη μία πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς του fugato. Ακολουθεί επίσης ένα παράγωγο του θέματος στα μ. 274-280a, το οποίο τοποθετείται εκ νέου στη σι-ύφεση-ελάσσονα, αν και στη συνέχεια αλυσιδοποιείται στη ρε-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 280-286a. Εν συνεχεία, και με αφετηρία από τη Σι-μείζονα και την ρε-δίεση-ελάσσονα, τα μ. 286-295 και 296-301 παρουσιάζουν δύο φορές κι έπειτα εξυφαίνουν αναπτυξιακά μία ανεστραμμένη εκδοχή του θέματος, φτάνοντας τελικά μέχρι τη Σολ-ύφεση-μείζονα, ενώ τα μ. 302-315 λαμβάνουν ως εναρκτήριο σταθμό την τελευταία αυτή περιοχή για να προβούν σε μία παρεμφερή διαδικασία. Ακολουθεί η αποσπασματοποίηση του τελευταίου χωρίου, από την οποία προκύπτουν οι αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 316-319 / 320-323, που αποφέρουν με τη σειρά τους τα δίμετρα 324-325 / 326-327, ενόσω σταδιακά και στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας η Ρε-ύφεση-μείζων επανέρχεται στο προσκήνιο. Το θέμα του fugato επιστρέφει έπειτα στην αρχική του μορφή σε αυτήν την τονική περιοχή, στα μ. 328-335, προτού μεταφερθεί στη Σολ-ύφεση-μείζονα στα μ. 336-343, ενώ μία τρίτη εμφάνισή του λαμβάνει κατόπιν χώρα στη μι-ύφεση-ελάσσονα, στα μ. 344-354a, με μία μικρή επιμήκυνση. Το τελευταίο μοτίβο γίνεται έπειτα η βάση για μία αντιφωνικού τύπου ανάπτυξη στα μ. 354-359a και 359-367a, που καταλήγει ύστερα στην ρευστοποίησή του στα μ. 367-371a, ενώ το συνολικό αυτό πέρασμα οδηγεί τελικά στη ντο-ελάσσονα μέσω της διπλής της δεσπόζουσας. Στη συνέχεια, τα μ. 371-375a / 375-379a μεταφέρουν σε αυτήν την τονική περιοχή το πρώτο ήμισυ του θέματος του fugato, ενώ έπειτα αλυσιδοποιούνται στη λα-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 379-383a / 383-387a και, τελικά, το θεματικό τους υλικό ρευστοποιείται εντός του περάσματος των μ. 387-398,

---

<sup>206</sup> Μία πολύ διαφορετική ανάλυση για την ενότητα της έκθεσης παρουσιάζει η Nelson (ό.π., σ. 34), η οποία θεωρεί πως, έπειτα από την εισαγωγή των μ. 1-8, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 9-96 (!), ενώ, έπειτα από τη μεσολάβηση ενός μεταβατικού τμήματος στα μ. 97-118, έπεται το πλάγιο θέμα στα μ. 119-154, ακολουθούμενο στα μ. 155-184 από ένα "επεισόδιο", πριν από το καταληκτικό τμήμα των μ. 185-207.

το οποίο έχει συνδεδετική λειτουργία για την επικείμενη έναρξη της επανέκθεσης, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.<sup>207</sup>

Εντός της τρίτης ενότητας, το κύριο θέμα και η μετάβαση συνενώνονται σε ένα ενιαίο χωρίο, το οποίο διατηρεί τα χαρακτηριστικά αμφοτέρων. Αυτή η συγχώνευση επιτυγχάνεται με το ακόλουθο τρόπο: έπειτα από την επιστροφή του σκέλους της παρουσίασης της προτασιακής δομής του θέματος στα μ. 399-414 / 415-430, τα μ. 431-456, παρ' όλο που ξεκινούν από την υποδεσπόζουσα, δεν βασίζονται στην πραγματικότητα στη συνέχιση, ήτοι στα μ. 41-56, αλλά απεναντίας στην ανακατασκευή του εν λόγω σκέλους του κυρίου θέματος κατά την ακόλουθη μετάβαση στα μ. 73-98, οδηγώντας έτσι κατ' αναλογία σε μία κατάληξη στη Ντο-ύφεση-μείζονα. Το δεύτερο σκέλος του μεταβατικού τμήματος επιστρέφει κατόπιν στα μ. 457-472, με την αναλογική σχέση να διατηρείται επομένως και να έχει ως αποτέλεσμα την έναρξη της πλάγιας περιοχής από τη Σι-διπλή-ύφεση-μείζονα ή, για την ακρίβεια (και χάριν διευκόλυνσης του εκτελεστή), από την εναρμόνια Λα-μείζονα. Παρ' όλο που στη συνέχεια η ηγούμενη φράση του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής τοποθετείται σχεδόν εξ ολοκλήρου σε αυτήν την τονική περιοχή (βλ. μ. 473-486), μία αρμονική τροποποίηση στο τελευταίο μέτρο της επιτρέπει την έναρξη της επόμενης φράσης από τη Σολ-ύφεση-μείζονα, στην οποία και ολοκληρώνεται η εν λόγω φράση (μ. 487-512). Στη συνέχεια, το δεύτερο σκέλος μετατοπίζεται εξ ολοκλήρου από τονικής πλευράς, προκειμένου να οδηγήσει στην επιθυμητή κατάληξη στην αρχική τονικότητα του μέρους (μ. 513-566), με τη μοναδική δομική τροποποίηση να αφορά εν προκειμένω την προσθήκη ενός ακόμη διμέτρου στις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 551 κ.εξ., που οδηγεί στην coda.

Στο πλαίσιο της coda, ο συνθέτης κινείται αρχικά παράλληλα προς την επεξεργασία, καθώς χρησιμοποιεί εκ νέου τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος όπως στα μ. 207-210, εν προκειμένω όμως για να σχηματίσει μία καταληκτική ιδέα στα μ. 567-575a. Έπειτα από την επανάληψη αυτής της νέας φράσης στα μ. 575-583a και την κατάληξή της με απατηλή πτώση, το ίδιο μοτιβικό υλικό παράγει μία εξίσου καταληκτικής λειτουργίας και οιονεί περιοδική διαδοχή εξαμέτρων στα μ. 583-588 / 589-594, η οποία επαναλαμβάνεται κατόπιν με τη σειρά της στα μ. 595-600 / 601-606. Ακολουθώντας, στο προσκήνιο έρχεται η συνοδευτική γραμμή της βασικής ιδέας, βάσει της οποίας σχηματίζονται οι καταληκτικές ιδέες των μ. 607-614 / 615-622 και 623-630 / 631-638. Τα τελευταία οκτάμετρα μετατρέπονται έπειτα σε τετράμετρα και τελικά σε δίμετρα μέσω αποσπασματοποίησης (βλ. μ. 639-642 / 643-646 και 647-648 / 649-650 / 651-652 αντίστοιχα), ενώ η οριστική διάλυση του υλικού αυτού εντός των μ. 653-669 συμπορεύεται με την καταληκτική πτώση όλου του μέρους.

Το δεύτερο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 4* του Σκριάμπιν είναι γραμμένο στην Φα-δίεση-μείζονα και ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας. Το κύριο θέμα του δομείται ως πρόταση, με βασική ιδέα (μ. 1-2), παράλλαγμα αυτής (μ. 3-4) και συνέχιση (μ. 5-8), η οποία καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 9-20) ξεκινά προσποιούμενο την επόμενη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, καθώς επαναφέρει τα μ. 1-6 στα μ. 9-14. Στη συνέχεια, εντούτοις, το τελευταίο δίμετρο (δηλαδή τα μ. 13-14) αλυσιδοποιείται στα μ. 15-16, ενώ το πρώτο μέτρο του γίνεται αφητηρία του τετραμέτρου 17-20, όπου η εκτύλιξη του κυρίου θεματικού υλικού συνεχίζεται (στα μ. 18-19), ενώ στο τέλος επιστρέφει και το μ. 8 του κυρίου θέματος (στο μ.

<sup>207</sup> Σύμφωνα με την Nelson (ό.π., σ. 34), η “φούγκα” που λειτουργεί ως δεύτερη ενότητα στο παρόν μέρος αποτελείται από τα εξής τμήματα: έκθεση (μ. 207-274) – μεσαίο τμήμα (274-336) – καταληκτικό τμήμα (μ. 336-371) – συνδεδετικό πέρασμα (μ. 371-398).

20) παράλληλα, όμως, προσεγγίζεται η τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου τοποθετείται η πλάγια περιοχή, καθώς το τελευταίο μέτρο πραγματοποιεί μισή πτώση στην Ντο-δίεση-μείζονα κατά το πρότυπο του θέματος. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως η μετάβαση αποτελεί μία διευρυμένη και τονικά τροποποιημένη εκδοχή του κυρίου θέματος, μιας και δεν εισάγει νέες θεματικές ιδέες, αλλά αρκείται στην επανάληψη και την περαιτέρω ανάπτυξη των ήδη γνωστών.<sup>208</sup>

Η πλάγια περιοχή ξεκινά με δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 21-22 και 23-24) που “περιστρέφονται” γύρω από τη Ντο-δίεση-μείζονα. Κατά την επανάληψή τους, το δεύτερο μέτρο του πρώτου διμέτρου και το πρώτο του δεύτερου (μ. 26-27) σχηματίζουν μία νέα δομική μονάδα, μεταθέτοντας τον “δομικό τονισμό” στο μ. 26, αντί του αναμενόμενου μ. 25. Το δίμετρο αυτό αλυσιδιοποιείται, ακολούθως, στα μ. 28-29, στρεφόμενο προς την υποδεσπόζουσα. Έπονται δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 30-31 και 32-33), το πρώτο εκ των οποίων συνδυάζει το μοτίβο του μ. 21 με ένα θραύσμα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5), ενώ το δεύτερο ακολουθεί πιστά τα μ. 5-6. Οι δίμετρες αυτές δομικές μονάδες επεκτείνουν την υποδεσπόζουσα προτού στραφούν προς τη δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 34-35, ακολούθως, οδηγούν στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος. Η Ντο-δίεση-μείζων επεκτείνεται ύστερα στα παρεμφερή δίμετρα 36-37 / 38-39, που αντλούν το περιεχόμενό τους από τα μ. 5-6 και τα οποία φέρνουν εν τέλει τη δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας (στο μ. 39). Έπειτα λοιπόν από μία υποτυπώδη κατάληξη σε αυτήν, η Ντο-δίεση-μείζων προεκτείνεται στα μ. 40-47: τούτα προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση του προηγούμενου διμέτρου, διατηρώντας μόνο το στοιχείο του μ. 5, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μ. 40-45, χάνοντας σταδιακά τα χαρακτηριστικά του, μέχρις ότου αντικατασταθεί από μία σειρά συγχορδιών στα μ. 46-47, όπου η τονική εμφανίζεται μόλις στο τέλος, διαδεχόμενη μία διάφωνη συγχορδία.<sup>209</sup>

Η επεξεργασία ξεκινά δίχως κάποια προετοιμασία, αναφερόμενη στο κύριο θέμα, καθώς χρησιμοποιεί τη βασική ιδέα του (βλ. μ. 1-2) για να σχηματίσει ένα τετράμετρο με τρίμετρη αντιστικτικής υφής ανάπτυξη του εν λόγω στοιχείου και “ουρά” ενός μέτρου (βλ. μ. 48-51). Η δομική αυτή μονάδα τοποθετείται στη Λα-μείζονα και ύστερα αλυσιδιοποιείται στην υποδεσπόζουσά της, Ρε-μείζονα, στα μ. 52-55. Τα μ. 56-59 παραλλάσσουν τα μ. 5-8, εισάγοντας και ένα νέο ρυθμικό στοιχείο, ενώ τα αλυσιδωτά μ. 60-61 / 62-63 συνιστούν παράλλαγμα των μ. 5-6. Η αλυσιδωτή πορεία συνεχίζεται και στα μ. 64 / 65, που προκύπτουν από την αποσπασματοποίηση των προηγούμενων διμέτρων. Ακολουθεί μια κυκλική αναδρομή στο αργό πρώτο μέρος του έργου, με τα μ. 66-69 να επαναφέρουν το εναρκτήριο τετράμετρό του και τα μ. 70-73 να προβαίνουν σε μια – αρμονικώς παρηλλαγμένη – αλυσιδιοποίησή του στην υπερκείμενη τετάρτη. Ύστερα από την κατάληξη του τελευταίου τετραμέτρου στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, ο συνθέτης επαναφέρει τα μ. 25-29α της πλάγιας περιοχής στα μ. 74-78α, εμπλουτίζοντάς τα με το ρυθμικό στοιχείο των μ. 57 κ.εξ. Διατηρώντας την ίδια υφή, τα μ. 78-81 επεκτείνουν τη

<sup>208</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο James M. Baker τοποθετεί την έναρξη του μεταβατικού τμήματος στο μ. 13 (βλ. *The music of Alexander Scriabin*, Yale University Press, New Haven – London 1986, σ. 196).

<sup>209</sup> Σημαντικές διαφορές εντοπίζονται, αναφορικά με την πρώτη ενότητα του παρόντος μέρους, στην ανάλυση της Emily Chialin Chiang (*Rubato and the Creation of Climax in Two Piano Sonatas by Scriabin*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, 2013, σ. 89): κατ’ αρχάς, το κύριο θέμα οριοθετείται στα μ. 1-16, με την μετάβαση να περιορίζεται μόνο στα μ. 17-20, ενώ το πλάγιο θέμα συγκροτείται αποκλειστικά από τα μ. 21-30[a], με τα μ. 30-47 να συνιστούν, έπειτα, ένα καταληκτικό τμήμα. Φαίνεται πως η Chiang αντιλαμβάνεται την κατάληξη στην τονική (στο μ. 30) ως την ατελή μεν αλλά καθοριστική πτώση που ολοκληρώνει την πλάγια περιοχή.

δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προετοιμάζοντας τοιουτοτρόπως την έναρξη της επανέκθεσης.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 82-89 δίχως κάποια σημαντική δομική διαφοροποίηση, αλλά με μία παραλλαγή που αφορά το δεύτερο τετράμετρό του (ήτοι τη συνέχιση): σε αυτό διεισδύει μέρος του μοτιβικού υλικού της επικεφαλής ιδέας της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 86-89 και 21-22a), εκτοπίζοντας το αρχικό υλικό, με την αρμονική ακολουθία να παραμένει, ωστόσο, ανεπηρέαστη από αυτήν την τροποποίηση. Η μετάβαση (μ. 90-101)<sup>210</sup> διατηρεί κι αυτή την αρχική δομική της υπόσταση, καίτοι μετατοπίζεται κατά μία τετάρτη υψηλότερα, προκειμένου να οδηγήσει στην επανέκθεση του πλαγίου θέματος στην κύρια τονικότητα: υφίσταται, εντούτοις, κατά παρόμοιο τρόπο με το κύριο θέμα, και ορισμένες υφολογικές τροποποιήσεις: ήδη στα μ. 90-93, που επαναφέρουν τη βασική ιδέα (πρβλ. μ. 9-12), το στοιχείο του πρώτου μέρους του εκάστοτε διμέτρου εκτοπίζει εκείνο του δεύτερου, σε αντιστικτική ύφανση, ενώ τα μ. 94-97 (πρβλ. μ. 13-16) εμπλουτίζονται με το μοτίβο του πλαγίου θέματος που επηρέασε και το κύριο θέμα νωρίτερα: αντίθετα, τα μ. 98-101 (πρβλ. μ. 17-20) κινούνται εγγύτερα στο πρότυπό τους, φέρνοντας εν τέλει τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος. Η πλάγια περιοχή, που ακολουθεί στα μ. 102-128 ενισχύεται απλώς ως προς την ύφανσή της, ενώ το μόνο άλλο στοιχείο που αλλάζει εδώ αφορά την καταληκτική εμφάνιση της συγχορδίας της τονικής, στην οποία προστίθεται η έβδομη. Ο συνθέτης επιτυγχάνει, έτσι, με αρμονικά μέσα, την διατήρηση της ορμής, που επιτρέπει την άμεση έναρξη της coda.

Η τελευταία (μ. 129-169) συνδυάζει, ξεκινώντας, την κεφαλή του πλαγίου θέματος με το μ. 5 της κύριας περιοχής στα όμοια δίμετρα 129-130 / 131-132, με το δεύτερο στοιχείο να αυτονομείται έπειτα στα μ. 133-134 και να ρευστοποιείται στο μ. 135. Η χρήση του δεν σταματά όμως εδώ, αφού προστίθεται και στην επαναφορά της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στα παρόμοια μ. 136-137 και 138-139. Από αρμονικής πλευράς, τούτα αντιστοιχούν, στην πραγματικότητα, στο πρώτο σκέλος του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-4), ενώ συνοδεύονται επιπλέον από ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Την επέκταση της εν λόγω αρμονικής λειτουργίας αναλαμβάνουν κατόπιν τα μ. 140-143, τα οποία επαναφέρουν και ρευστοποιούν (στα μ. 140-141 και 142-143 αντιστοίχως) το μοτίβο του μ. 5 (πρβλ. επίσης μ. 134-135).<sup>211</sup> Η έλευση της τονικής στα μ. 144 κ.εξ. συνοδεύεται από μία ακόμη αναδρομή στο πρώτο μέρος, αυτή τη φορά κατά πολύ εκτενέστερη. Συγκεκριμένα, τα μ. 144-147 βασίζονται στο υλικό των μ. 1-7a, ενώ τα – παρόμοια με αυτά – μ. 148-151, που τελικά στρέφονται προς τη ρε-δίεση-ελάσσονα, φτάνουν μέχρι και το μ. 8a του εναρκτήριου μέρους. Με βάση αυτό το θεματικό υλικό, προκύπτουν έπειτα τα αλυσιδωτά δίμετρα 152-153 / 154-155, που επιστρέφουν μέσα από έναν κύκλο πεμπτών στη Φα-δίεση-μείζονα, αλλά και τα μ. 156-159, που επιταχύνουν τον αρμονικό ρυθμό και στρέφονται τελικά και πάλι προς την τονική. Η τελευταία συνοδεύεται από μία ακόμη παράθεση της εναρκτήριας ιδέας του έργου και συγκεκριμένα των τεσσάρων πρώτων μέτρων της (πρβλ. μ. 160-161 με μ. 1-4 του αργού πρώτου μέρους), ενώ στη συνέχεια η τονική αντιπαρατίθεται με μία διάφωνη συγχορδία, με τρόπο που παραπέμπει στο κλείσιμο του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 162-165 με μ. 126-128), πριν από την τελική επικράτηση της πρώτης στα μ. 166-169.<sup>212</sup>

<sup>210</sup> Όντας μάλλον ανακόλουθος προς την αρχική του εκτίμηση εντός της έκθεσης, ο Baker (ό.π., σ. 197) προτείνει την ίδια ακριβώς οριοθέτηση για το μεταβατικό τμήμα σε αυτήν την περίπτωση.

<sup>211</sup> Ο Baker (ό.π.) χαρακτηρίζει τα μ. 129-143 ως ένα “επεισόδιο”.

<sup>212</sup> Παρ’ όλο που ο Baker (ό.π., σ. 197) δεν αναφέρεται στην ύπαρξη κάποιας coda, χαρακτηρίζει τα καταληκτικά μ. 160-169 ως μία “codetta”.



Στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 5, του Μέντνερ, το κύριο θέμα (μ. 1-21a) οργανώνεται ως μία μεγάλων διαστάσεων πρόταση. Η σύνθετη βασική ιδέα, η οποία παρουσιάζεται στην τονικότητα αναφοράς, τη φα-ελάσσονα, εκτείνεται στα μ. 1-4 και συνίσταται στην έκθεση ενός θεμελιώδους δίμετρου μορφώματος (μ. 1-2) καθώς και στην απομόνωση και περαιτέρω ανάπλαση του στοιχείου του δεύτερου μέτρου του μέχρι την άφιξη στην συγχορδία της ελάσσονος δεσπόζουσας (μ. 3-4). Το παράλλαγμα της (μ. 5-8) διέπεται από την ίδια οργάνωση, καίτοι ξεκινά από τη μακρινή μι-ύφεση-ελάσσονα, για να καταλήξει στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας εν είδει μισής πτώσης. Το σκέλος της συνέχισης (μ. 9-21a) ξεκινά έπειτα αποσπασματοποιώντας και αναπτύσσοντας μιμητικά τη βασική ιδέα, με το αρχικό της δίμετρο να αξιοποιείται για τον σχηματισμό των παρόμοιων, αλυσιδωτής λογικής μ. 9-10 και 11-12, ενώ από τη ρευστοποίηση του υλικού τους προκύπτουν ακολούθως και τα παρεμφερή μ. 13-14. Στα μ. 15-16, από την άλλη πλευρά, εισάγεται ένα νέο στοιχείο, το οποίο αντικαθιστά εκείνο του προηγούμενου διμέτρου. Το αρχικό μοτίβο επανέρχεται, μολαταύτα, στα μ. 17-18 και συνδυάζεται μιμητικά με τον εαυτό του. Το νέο στοιχείο ρευστοποιείται, τέλος, στα μ. 19-21a, τα οποία φέρνουν και την αναμενόμενη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Οι επιβεβαιωτικοί χαρακτήρα επαναλήψεις της πτωτικής κατάληξης στα μ. 21-22a και 22-23a αποτελούν, στην πραγματικότητα, την έναρξη του μεταβατικού τμήματος (μ. 21-33a)<sup>213</sup> στην πράξη, δηλαδή, οι καταληκτικές χειρονομίες της κύριας περιοχής δεν οριοθετούν το πέρας της πριν από την έναρξη του ακόλουθου τμήματος, αλλά απεναντίας συνεισφέρουν στην ομαλότερη σύνδεσή της με τις μεταβατικές διεργασίες προς την πλάγια περιοχή της έκθεσης.<sup>214</sup> Αυτό παρατηρείται ήδη στα μ. 23-24, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του υλικού των μέτρων που προηγήθηκαν και αλλάζουν κατεύθυνση προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, στην οποία πραγματοποιούν και μισή πτώση. Η δεσπόζουσα της τελευταίας επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 25-32: τούτα βασίζονται αποκλειστικά στο υλικό του μ. 21, αξιοποιώντας το σε αντιστικτική, μιμητική υφή (βλ. μ. 25-27), προτού το ρευστοποιήσουν εκ νέου (στα μ. 28-32), μέχρι να καταλήξουν στη ντο-ελάσσονα με τέλεια πτώση (στο μ. 33a).

Ακολουθεί η πλάγια περιοχή (μ. 33-52), του κυρίως σώματος της οποίας προηγείται ένα εισαγωγικό δίμετρο (μ. 33-34) το οποίο παρουσιάζει το συνοδευτικό σχήμα της μελωδικής γραμμής του πλαισίου θέματος, με το επικουρικό αυτό υλικό να προέρχεται, μάλιστα, από την κύρια περιοχή (βλ. μ. 17 κ.εξ.). Το πλάγιο θέμα διέπεται από περιοδική οργάνωση, με τις δύο φράσεις του να εκτείνονται στα μ. 35-42 και 43-51a, ενώ μπορούμε ακόμη να παρατηρήσουμε αναδρομικά πως η κεφαλή του είναι παράγωγη ενός στοιχείου που είχε εμφανισθεί ήδη στην κύρια περιοχή και το οποίο μεταμορφώθηκε κατόπιν στο πλαίσιο της μετάβασης. Το βασικό θεματικό υλικό εκτίθεται στα συμπληρωματικού χαρακτήρα δίμετρα 35-36 και 37-38, με την ιδέα του δεύτερου να ρευστοποιείται στα μ. 39-40 και ύστερα να ενώνεται με εκείνη του πρώτου για να φέρει μία μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα (βλ. μ. 41-42). Η δεύτερη φράση ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το πρότυπο της ηγούμενης, διευρύνεται εντούτοις ελαφρώς, εκτεινόμενη σε εννέα αντί οκτώ

---

<sup>213</sup> Διαφορετική είναι η άποψη του Wendelin Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle. Nikolai Medtner's Early Piano Sonatas: Analytic Studies on their Genesis, Style, and Compositional Technique*, διδακτορική διατριβή, University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Musicology and Performance Studies, Vienna 2018, σ. 141 και 143), ο οποίος οριοθετεί το κύριο θέμα στα μ. 1-24, καίτοι παραδέχεται πως «μία μετατροπική διαδικασία ξεκινά [έπειτα από την τέλεια πτώση στο μ. 21]».

<sup>214</sup> Αυτός ο ασυνήθιστος τρόπος έναρξης του μεταβατικού τμήματος μπορεί να περιγραφεί επαρκώς υπό τον όρο “dissolving P-codetta” που εισήγαγαν οι Herokoski και Darcy (βλ. *Elements of Sonata Theory*, ό.π., σ. 102-105).

μέτρων και εμπλουτίζεται αντιστικτικά με ένα κεντρικής σημασίας μοτιβικό στοιχείο του κυρίου θέματος (στα μ. 47-50' πρβλ. μ. 1b-2a). Έπειτα από την επίτευξη της τέλειαι πτώση στη ντο-ελάσσονα (στο μ. 51a), τούτη προεκτείνεται με χρήση του προαναφερόμενου μοτίβου στα μ. 51-52, ενώ ακολουθεί ένα καταληκτικό τμήμα.<sup>215</sup> Το τελευταίο (μ. 53-60) παραλλάσσει το προαναφερόμενο μοτίβο και το χρησιμοποιεί για τη δημιουργία μίας τετράμετρης ακολουθίας που εδραιώνει περαιτέρω τη νέα τονική (μ. 53-56) και επαναλαμβάνεται με επουσιώδεις αλλαγές (μ. 57-60bis). Ακολουθως, το τελευταίο μέτρο επαναλαμβάνεται (βλ. μ. 61bis), ενώ τα παρόμοια μ. 62bis-63bis ρευστοποιούν το μοτιβικό του υλικό, επεκτείνοντας τη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Την έναρξη της επανάληψης της έκθεσης εισάγει, τελικώς, το μ. 64bis. Βλέπουμε, λοιπόν, πως η κατακλείδα μετατρέπεται τελικά σε συνδετικό πέρασμα, ενώ το αντίστοιχο χωρίο που πραγματοποιεί τη σύνδεση με την επεξεργασία υποβάλλει το πρότυπο τμήμα σε περισσότερες τροποποιήσεις: σε αυτήν την περίπτωση, η επανάληψη της επικεφαλής τετράμετρης ιδέας τροποποιείται (πρωτίστως) αρμονικά στο δεύτερο ήμισυ της (βλ. μ. 57-60), προκειμένου να οδηγήσει στη μι-ελάσσονα.

Τα μ. 61-64 αποτελούν ταυτοχρόνως προέκταση του συνδετικού πέρασματος της έκθεσης και εισαγωγικό τμήμα της δεύτερης ενότητας, καθ' ότι αντιπαραθέτουν εναλλάξ (βλ. μ. 61-62 / 63-64) και σε αντιστικτική διαπλοκή το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1b-2a) με το μ. 60. Η παρουσία του εν λόγω μοτιβικού στοιχείου δεν είναι διόλου τυχαία, καθώς αποτελεί βασικό συστατικό των όμοιων μ. 65-67a / 67-69a που έπονται' εν προκειμένω, συνδυάζεται αντιστικτικά με τον εαυτό του σε διαφορά φάσης και του προστίθεται συνέχεια ενός μέτρου, ενώ τα εξίσου όμοια μ. 69-71a που ακολουθούν επαναφέρουν το μοτίβο των μ. 14b-15a της κύριας περιοχής. Αναδρομές γίνονται ακόμη στην κεφαλή (βλ. μ. 71) αλλά και στη συνοδευτική γραμμή (βλ. μ. 72) του πλαγίου θέματος, ενώ το συνολικό χωρίο των μ. 65-72, που βασίστηκε αρμονικά στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, αλυσιοδοποιείται ύστερα κατά έναν τόνο ψηλότερα, στα μ. 73-80, που επεκτείνουν, κατ' αναλογία, τη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος. Τα δύο τελευταία μέτρα επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα (στα μ. 81-82), ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης εκμεταλλεύεται την αναγγελία της κεφαλής του πλαγίου θέματος στην κατάληξη της μετάβασης, ούτως ώστε να ανακαλέσει αυτό το απόσπασμα στα μ. 83-85a, με την συνεχιζόμενη επέκταση της δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος να καταλήγει, στην παρούσα περίπτωση, σε τέλεια πτώση στην εν λόγω τονικότητα. Όπως, μάλιστα, συνέβη στην έκθεση, το τελευταίο δίμετρο εισάγει το πλάγιο θέμα, η πρώτη φράση του οποίου επιστρέφει στα μ. 85-92a (πρβλ. μ. 35-42a), στη φα-δίεση-ελάσσονα, χωρίς ωστόσο να έχει προηγηθεί κάποια προετοιμασία του συνοδευτικού του σχήματος κατ' αντιστοιχία με τα μ. 33-34. Περαιτέρω, η μελωδική γραμμή εκφέρεται τώρα από το μπάσσο, ενώ οι υψηλότερες φωνές αντιπαραθέτουν αντιστικτικά την κεφαλή του πλαγίου θέματος. Έπειτα από τα μ. 92-93, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικότητας συνδυάζοντας την επικεφαλής χειρονομία του κυρίου θέματος με ένα νέο, παρεστιγμένο μοτίβο, η κεφαλή της μελωδίας του πλαγίου θέματος συνδυάζεται (στα μ. 94-95) πρώτα με την προαναφερθείσα

<sup>215</sup> Οι διαπιστώσεις του Bitzan σχετικά με την οργάνωση του πλαγίου θέματος προκαλούν έκπληξη, αν όχι θυμηδία, καθώς ο μελετητής διακρίνει μία τριμερή (!) δομή στα μ. 35-42, τα οποία κατ' αυτόν συνιστούν από μόνα τους το θέμα, με τα ακόλουθα μ. 43-53 να αποτελούν απλώς μία επανάληψή του. Οι παρατηρήσεις περί τριμερούς δομής εδράζονται σε σαθρά θεμέλια, καθώς ο Bitzan λαμβάνει υπ' όψιν μόνο μοτιβικά κριτήρια σε αυτό το σημείο, οδηγούμενος έτσι στην απομόνωση δίμετρων δομικών μονάδων ως διακριτών τμημάτων, ενώ φυσικά παραβλέπει την σαφέστατη πτωτική διαφοροποίηση της υποτιθέμενης "επανάληψης" του θέματος και την συνεπακόλουθη λειτουργική διαφοροποίηση των δύο φράσεων.

χειρονομία κι ύστερα με το βασικό μοτίβο της κύριας περιοχής. Ακολουθως, τα μ. 96-97 χρησιμοποιούν αποκλειστικά τα δύο τελευταία στοιχεία, το συνολικό τετράμετρο (των μ. 94-97) αλυσιδοποιείται στα μ. 98-101, ενώ από την αποσπασματοποίησή του προκύπτουν τα μ. 102-103, που αλυσιδοποιούν με τη σειρά τους τα μ. 100-101. Μία ακόμη αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου διμέτρου διακόπτεται μετά το μ. 104 (πρβλ. μ. 102) από την επιστροφή της κεφαλής του πλαγίου θέματος, που ακούγεται εναλλάξ στην ψηλή και την χαμηλή περιοχή στα παρόμοια δίμετρα 105-106 / 107-108 / 109-110, τα οποία δίνουν έμφαση στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Έπειτα, και με εδραιωμένη την εν λόγω τονικότητα, το μοτίβο των μ. 36b-37a της πλάγιας περιοχής επανεμφανίζεται στα μ. 111b-112a κι ακολούθως μετασχηματίζεται σταδιακά σε μία ρυθμικώς μεγεθυμένη εκδοχή της εισαγωγικής χειρονομίας του μέρους, ενώ ως συνοδευτικό σχήμα αξιοποιείται παράλληλα μία ρευστοποιημένη μορφή του θεμελιώδους κύριου μοτίβου (βλ. μ. 112b-117a). Με την ίδια συνοδεία, στα μ. 117b-123 η ρυθμική υπόσταση της επικεφαλής χειρονομίας αποκαθίσταται, ενώ η τροποποίηση της αρμονίας οδηγεί, μέσω μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδομής, στην έναρξη της επανέκθεσης, η μετάβαση στην οποία διευκολύνεται, φυσικά, από την έμφαση που δόθηκε στο εναρκτήριο στοιχείο του κυρίου θέματος. Ας σημειωθεί, επιπροσθέτως, η προαναγγελία του στοιχείου των μ. 15 κ.εξ. στα μ. 120-121.

Η κύρια περιοχή επανεκτίθεται δομικώς αναλλοίωτη, στα μ. 124-144a, ενώ το αυτό ισχύει και για τη μετάβαση (μ. 144-156a)· τούτη τροποποιείται, εντούτοις, ως προς την αρμονική παράμετρο, με τα μ. 145-148a (πρβλ. μ. 22-25a) να οδηγούν εν προκειμένω στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ η λειτουργία αυτή προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 148-156a, κατ' αντιστοιχία προς τα μ. 25-33a. Όσον αφορά την πλάγια περιοχή, ο συνθέτης επαναφέρει μεν το εισαγωγικό δίμετρο και την ηγούμενη φράση της περιόδου στα μ. 156-165 (πρβλ. μ. 33-42), διαφοροποιεί ωστόσο την κατάληξη της δεύτερης φράσης, αντικαθιστώντας την τέλεια πτώση των μ. 50-51a με μία αναδρομή στο μοτίβο των μ. 14b-15a της κύριας περιοχής (βλ. μ. 173-174). Το ίδιο στοιχείο κυριαρχεί και στο μ. 175, αλλά και στα μ. 176-177, όπου πυκνώνει τις εμφανίσεις του και συνδυάζεται με την επικεφαλής χειρονομία του κυρίου θέματος, ενώ το τελευταίο μοτίβο συνοδεύει μία αναδρομή στην κεφαλή της πλάγιας περιοχής στα μ. 178-179. Πρέπει να σημειωθεί πως στο σημείο αυτό η αναμενόμενη πτωτική κατάληξη στην φα-ελάσσονα αναβάλλεται, προετοιμάζοντας μια μακρά επέκταση της λειτουργίας της δεσπόζουσας κατά την έναρξη της επερχόμενης κατακλείδας, της οποίας το βασικό τετράμετρο επιστρέφει στα μ. 180-183 (πρβλ. μ. 53-56), κατά την επανάληψή του όμως (στα μ. 184-187) εμφιλοχωρεί σε αυτό και το βασικό κύριο μοτίβο (βλ. μ. 187), ενώ η επανάληψη και ρευστοποίηση του υλικού του τελευταίου μέτρου στα μ. 188-191a παραπέμπει στην αντίστοιχη διεργασία που παρατηρήσαμε στο συνδυαστικό πέρασμα που είχε φέρει την επανάληψη της έκθεσης (βλ. μ. 61bis κ.εξ.). Συγχρόνως, η πτωτική διαδικασία γνωρίζει μια αποδόμηση με την άφιξη στην συγχορδία της υποδεσπόζουσας, η οποία επεκτείνεται επί μακρόν με τη βοήθεια μίας ρυθμικά ρευστοποιημένης εκδοχής του κύριου μοτίβου στο δεξιότεχνικό πέρασμα των μ. 191b-199a, μέχρις όπου καταλήξει στην τονική, που σηματοδοτεί την έναρξη της coda. Ως εκ τούτου, συμπεραίνουμε πως η κατακλείδα επεκτάθηκε στην επανέκθεση για να συμπεριλάβει ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την προαναφερόμενη επιπρόσθετη ενότητα.

Η τελευταία (μ. 199-246) χαρακτηρίζεται από ομοιογενή, δεξιότεχνικού χαρακτήρα υφή, όπου μέσα από ένα πλέγμα αρπισμών αναδύονται μελωδικά θραύσματα του κύριου αλλά και του πλαγίου θεματικού υλικού: στα μ. 199-201a επιστρέφει (σε μεγέθυνση) η εναρκτήρια χειρονομία του μέρους, ενώ σε αυτήν αντιπαρατίθεται μία πολύ συνεπτυγμένη εκδοχή της πρώτης φράσης του πλαγίου θέματος (στα μ. 201-206), με την συνολική

ακολουθία να επαναλαμβάνεται αμέσως μετά στα μ. 207-214. Ενώ η αρμονία μέχρι τούδε συνίστατο σε μία επέκταση της τονικής, ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 215-216 / 217-218a) που απομονώνουν το μοτίβο του μ. 214, το οποίο ρευστοποιείται στα μ. 218-220 προτού ακουστεί εκ νέου στα μ. 221-222, ενώ το μ. 223 οδηγεί στην επανεμφάνιση της φα-ελάσσονος, καίτοι σε θέση δεύτερης αναστροφής. Σε μία επέκταση της τελευταίας (στα μ. 224-234), τα όμοια μ. 224-226a / 226-228a επαναφέρουν το μοτίβο των μ. 36b-38a της πλάγιας περιοχής, το οποίο ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 228-234, ενώ τα μ. 235-236a φέρνουν τη δεσπόζουσα και την κατάληξη στην τονική, επιτυγχάνοντας επιτέλους να φέρουν εις πέρας την πολλακίς αναβληθείσα τέλεια πτώση σε αυτήν. Την φα-ελάσσονα προεκτείνουν, τέλος, τα μ. 236-246, που βασίζονται πρωτίστως στην εναρκτήρια χειρονομία, την οποία παραθέτουν τόσο σε μεγέθυνση (βλ. μ. 236-240a) όσο και στην αρχική της ρυθμική διαμόρφωση (βλ. μ. 240-243a).

Στο αργό τρίτο μέρος της ίδιας σονάτας, op. 5, του Μέτνερ, που είναι γραμμένο στη Μι-ύφεση-μείζονα, το κύριο θέμα (μ. 1-8) δομείται ως μία τυπική, συμμετρική, αλλά και μετατροπική περίοδος, η ηγούμενη φράση της οποίας καταλήγει με ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς και η επόμενη με τέλεια πτώση στην τονικότητα της επιτονικής, φα-ελάσσονος (βλ. μ. 1-4 και 5-8 αντίστοιχα). Περαιτέρω, αμφότερες οι φράσεις βασίζονται στην παρουσίαση (μ. 1), επανάληψη (μ. 2) και ανάπτυξη (μ. 3-4) μίας βασικής ιδέας, κατά τρόπον που παραπέμπει σε προτασιακή οργάνωση. Συνεχίζοντας, το μεταβατικό τμήμα ξεκινά αξιοποιώντας το παρεστιγμένο μοτίβο του καταληκτικού μέτρου του κυρίου θέματος (βλ. μ. 8 αλλά και 4) για να κατασκευάσει ένα αλυσιδωτό δίμετρο (βλ. μ. 9 / 10), το οποίο ρευστοποιείται ακολούθως στα μ. 11-12, ενώ από αρμονικής πλευράς οδηγούμαστε προς μία τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα, που όμως αποκόπτεται. Κατά την έναρξη της πλάγιας περιοχής, το παρεστιγμένο στοιχείο διατηρείται ακολούθως στη συνοδευτική γραμμή των μ. 13-16, τα οποία συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 1-4 του κυρίου θέματος, σε μεταφορά στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Έπειτα από την κατάληξη του παραπάνω τετραμέτρου με μία αποδομητική υλοποίηση (εξαιτίας της μοτιβικής μίμησης στην γραμμή του μπάσσου) μιας ατελούς πτώσεως στην Σι-ύφεση-μείζονα, η εν λόγω δομική μονάδα επαναλαμβάνεται στα μ. 17-20, καταλήγοντας εν προκειμένω σε μισή πτώση, καίτοι στην σχετική ελάσσονα της Σι-ύφεση-μείζονος. Έπειτα η εισαγωγή μίας νέας ιδέας, που κινείται στο περιβάλλον της εν λόγω τονικότητας επεκτείνοντας τη δεσπόζουσά της (μ. 21) και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη (μ. 22). Έπειτα από την επανάκαμψη της αρχικής της μορφής, στο μ. 23, το υλικό της ρευστοποιείται στα μ. 24-25, που περιλαμβάνουν τρεις αλυσιδωτές παραθέσεις του ίδιου μοτίβου, μετατρέποντας προσωρινά το μέτρο των 3/4 σε 2/4, εν είδει ημιόλων. Η διαδικασία της ρευστοποίησης συνεχίζεται, προσέτι, και στο μ. 26a, ενώ στη συνέχεια η συνοδευτική ιδέα του κυρίου θέματος παίρνει το πάνω χέρι, οδηγώντας μάλιστα σε νέα μετρική μεταβολή: συγκεκριμένα, αντί να ακουστεί εντός του μ. 27, η “βιασύνη” της μετατοπίζει την έναρξή της στην άρση του προηγούμενου μέτρου (βλ. μ. 26b-27a), ενώ και η παρηλλαγμένη επανάληψή της που ακολουθεί εκτείνεται κατά τον ίδιο τρόπο στα μ. 27b-28a. Η ρευστοποίησή της (στα μ. 28b-30), τέλος, οδηγεί στην καθοριστική τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ θα πρέπει να παρατηρηθεί πως, για μία ακόμη φορά, η οργάνωση του τετραμέτρου αυτού εμπνέεται από το προτασιακό πρότυπο αλλά και ότι η προαναφερόμενη ιδέα συνοδεύεται από ένα πρωτοεμφανιζόμενο μοτιβικό στοιχείο. Η ακόλουθη κατακλείδα, που εκτείνεται στα μ. 31-35, αξιοποιεί αποκλειστικά τη νέα ιδέα που εισήχθη στα μ. 21 κ.εξ.: τούτη ακούγεται κατ’ αρχάς στα παρόμοια μ. 31-32, που σταματούν στη δεσπόζουσα, επαναλαμβάνεται δε αναπτυσσόμενη και διευρυνόμενη στα μ. 33-34a, που καταλήγουν στη δεσπόζουσα της

σχετικής ελάσσονος, αλλά και μετρικά εκτοπισμένη, τέλος, στα μ. 34b-35a, προσεγγίζοντας ξανά τη νέα τονική. Στα συνδεδετικά μ. 35-38a, από την άλλη πλευρά, ο συνθέτης επαναφέρει και δίνει έμφαση στο νέο μοτίβο που αντιπαρατέθηκε στη συνοδεία του κύριου θέματος (βλ. μ. 26b κ.εξ.), χρησιμοποιώντας το εν τέλει για να φέρει μία πτωτικού χαρακτήρα κατάληξη στην ομώνυμη, ήτοι στην μι-ύφεση-ελάσσονα, σε επικάλυψη με την έναρξη της δεύτερης ενότητας.<sup>216</sup>

Η επεξεργασία ξεκινά με μία αναφορά στη μετάβαση: το πρώτο τετράμετρο (μ. 38-41) συνιστά εν πολλοίς μία τονική μεταφορά (κατά έναν τόνο χαμηλότερα) των εναρκτήριων μέτρων (πρβλ. μ. 9-11) του προαναφερθέντος τμήματος. Κατ' αναλογία με το πρότυπό της, η τετράμετρη δομική μονάδα σταματά στη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος, από την οποία ξεκινούν κατόπιν τα μ. 42-45, που βασίζονται στα μ. 17-20 της πλάγιας περιοχής (και όχι στα παρεμφερή μ. 13-16, λόγω της αποκλίνουσας αρμονικής τους πορείας) και προσεγγίζουν τη μακρινή λα-ελάσσονα. Από αυτό το τονικό πλαίσιο, και με κίνηση προς την αρχική τονικότητα, επιστρέφει παρηλλαγμένη και η ιδέα του μ. 21 στα μ. 46 και 47, ενώ η ρευστοποίησή της ξεκινά από το μ. 47b και συνεχίζεται στο μ. 48, το οποίο επαναλαμβάνεται αρμονικά τροποποιημένο στο μ. 49. Στα δύο τελευταία μέτρα, ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος κάνει αισθητή την παρουσία του, ενώ διατηρείται και στα μ. 50-51, που μεταμορφώνουν το ρευστοποιημένο υλικό στο μοτίβο του συνδεδετικού περάσματος που διαδέχθηκε την κατακλείδα της έκθεσης (πρβλ. μ. 36-37), οδηγώντας παράλληλα – με παρόμοια συνδεδετική λειτουργία – στην έναρξη της τρίτης ενότητας.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς δομικές αλλαγές στα μ. 52-59, η δεύτερη φράση του ωστόσο υπόκειται σε αρμονικές τροποποιήσεις, απόρροια των οποίων είναι η κατάληξη του με μισή πτώση στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος (ήτοι της σχετικής ελάσσονος). Επί της ουσίας, τα μ. 56-59 αντιστοιχούν επιπλέον και προς τα μ. 13-16 της πλάγιας περιοχής σε αρμονικό επίπεδο (κατάληξη με μισή πτώση στην σχετική σε αμφότερες τις περιπτώσεις), γεγονός που επιτρέπει την άμεση σύνδεση της κύριας με την πλάγια περιοχή στην προκειμένη περίπτωση. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μετάβαση παραλείπεται,<sup>217</sup> όπως και η μονοθεματική έναρξη της πλάγιας περιοχής (εξάλλου, χρήση του υλικού αυτού έγινε νωρίτερα και στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας): αντίθετα, τα μ. 21 κ.εξ. της πλάγιας περιοχής επανέρχονται κανονικά στα μ. 60-70. Παρ' όλα αυτά, η δομική οργάνωση δεν είναι πανομοιότυπη με αυτήν την έκθεση: μπορεί τα μ. 60-65a να αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 21-26a, αλλά τα μ. 65b-70 παρεκκλίνουν από το πρότυπο των μ. 26b-30, με αφετηρία από το μ. 68b (πρβλ. μ. 29b). Στην παρούσα περίπτωση, δεν παρατηρούμε κάποια τέλεια πτώση στην τονικότητα-στόχο, αλλά αντίθετως η δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος επεκτείνεται στο μ. 69 και στο επιπρόσθετο μ. 70, αναμένοντας την επικείμενη επαναφορά και της κατακλείδας. Η τελευταία επιστρέφει στα μ. 71-75 (πρβλ. μ. 31-35), ενώ ο συνθέτης δεν επαναφέρει, απεναντίας, το συνδεδετικό πέρασμα: αντ' αυτού, επαναλαμβάνει και

---

<sup>216</sup> Η οπτική του Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 151-152) για την δομή αυτής της πρώτης ενότητας είναι μάλλον διαφορετική, καθώς τοποθετεί το κύριο θέμα στα μ. 1-20, τη μετάβαση στα μ. 21-30 και το πλάγιο θέμα στα μ. 31-35.

<sup>217</sup> Ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 151 και 153) ακολουθεί αναλογικά τη δική του μορφολογική οπτική, όπως αυτή αναπτύχθηκε για την πρώτη ενότητα του μέρους. Έτσι, σε αυτήν την περίπτωση η οριοθέτηση του κυρίου θέματος ταυτίζεται με τη δική μας, καθώς η παράλειψη των μ. 9-20 δεν έχει ως απόρροια την απαλοιφή της μετάβασης (όπως στη δική μας θεώρηση) αλλά την περικοπή ενός μέρους του κυρίου θέματος. Κατ' αυτόν, εντούτοις, η μετάβαση επιστρέφει στα μ. 60-70, ακολουθούμενη από το πλάγιο θέμα στα μ. 71-77.

προεκτείνει το τελευταίο μέτρο στα μ. 76-77, που στρέφονται τελικά προς τη δεσπόζουσα και οδηγούν σε ένα επιπρόσθετο συνδεδετικό πέρασμα προς το τελικό μέρος του έργου.

Το τελευταίο αυτό τμήμα καταλαμβάνει τα μ. 78-89 και αποτελεί, στην πραγματικότητα, μία ανακατασκευή του τελικού περάσματος του προηγούμενου μέρους, και συγκεκριμένα της coda του *Intermezzo*, η οποία είχε παρόμοια συνδεδετική λειτουργία.<sup>218</sup> Παρ' όλο που τα μ. 78-79, 80-81 και 82-89 αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 124-125, 126-127 και 128-135 του δεύτερου μέρους, μπορούμε να διαπιστώσουμε ορισμένες μοτιβικές συγγένειες και με τα θεματικά στοιχεία του παρόντος μέρους. Έτσι, τα μ. 78-79 επαναφέρουν, αρχικά, ανεστραμμένο το εναρκτήριο μοτίβο της μετάβασης, στοιχείο που παραλείφθηκε από την τρίτη ενότητα, επί τη βάσει της ελάσσονος δεσπόζουσας, η οποία επεκτείνεται ακολούθως στα συγχորδιακής υφής μ. 80-81. Πρωταγωνιστικό ρόλο λαμβάνει, εντούτοις, το υλικό του συνδεδετικού περάσματος, το οποίο επιστρέφει μεταπλασμένο στα μ. 82-89 (πρβλ. μ. 36-37), μένοντας μετέωρο επί του φθόγγου φα, στο πλαίσιο μιας αμεσότερης σύνδεσης του παρόντος μέρους με το *finale* του έργου. Συνεπώς, το συνδεδετικό υλικό υπηρετεί την ίδια λειτουργία και σε αυτήν την περίπτωση.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 5, του Μέντερ, που είναι γραμμένο στη φα-ελάσσονα, η οργάνωση του κυρίου θέματος (μ. 1-32) παραπέμπει δίχως άλλο σε δομή πρότασης. Η σύνθετη βασική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-8 και παραμένει σε όλη τη διάρκειά της στην τονική, αποτελούμενη από δύο ελαφρώς διαφορετικού χαρακτήρα στοιχεία (βλ. μ. 1-4 και 5-8), ενώ το παράλλαγμα της, που εκτείνεται στα μ. 9-16, περνά φευγαλέα από την σχετική μείζονα (βλ. μ. 9-12) και από την υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 13-16). Το δεύτερο σκέλος της πρότασης (μ. 17-32) ξεκινά με δύο μικρότερες, όμοιες τετράμετρες δομικές μονάδες (βλ. μ. 17-20 / 21-24), οι οποίες βασίζονται μοτιβικά στην κεφαλή της βασικής ιδέας· ακολουθεί η αποσπασματοποίησή τους, από την οποία προκύπτουν τα δίμετρα 25-26 / 27-28, και η ρευστοποίηση του υλικού τους, που οδηγεί εν τέλει σε μία κατάληξη με μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 29-32). Ας σημειωθεί πως η φαινομενικά μη απαραίτητη προέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας κατά ένα μέτρο εξυπηρετεί σαφώς στην επίτευξη συμμετρίας στη συνολική κατασκευή, η οποία διαρθρώνεται κατ' αυτόν τον τρόπο σε  $8 \times 2 + (4 \times 2 + 2 \times 2 + 1 \times 2 + 2)$  μέτρα. Η έναρξη της μετάβασης (μ. 33-57) με το επικεφαλής κύριο θεματικό υλικό (πρβλ. μ. 33-37a και 1-5a) δίνει αρχικά την εντύπωση πως έχουμε να κάνουμε με μία επόμενη φράση περιόδου<sup>219</sup> στη συνέχεια, εντούτοις, ο συνθέτης επαναλαμβάνει σε αλυσιδωτού χαρακτήρα παραλλαγή το πρώτο τετράμετρο στα μ. 37-41a. Ακολούθως, δίνεται έμφαση στο μοτίβο των μ. 5b-7a, το οποίο επικεντρώνεται στην Λα-ύφεση-μείζονα τόσο στα μ. 41-45a όσο και στα μ. 45-47a, όπου υφίσταται σμίκρυνση, προτού μία ρυθμικώς παρηλλαγμένη εκδοχή του οδηγήσει σε

<sup>218</sup> Πρβλ. την απόφαση του Martyn (ό.π., σ. 51): «το μέρος ολοκληρώνεται με μία επανάληψη του συνδεδετικού υλικού με το οποίο εισήχθη». Ο Bitzan παραμένει συνεπής με τον χαρακτηρισμό της coda του δεύτερου μέρους ως «ιντερλουδίου» (πρβλ. την ανάλυση του εν λόγω μέρους στο κεφάλαιο περί των μορφών μενουέτου), το οποίο «επισυνάπτεται εδώ δίχως αλλαγές» (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 153).

<sup>219</sup> Αυτό το γνωστό τέχνασμα για την έναρξη της μετάβασης φαίνεται να διαφεύγει της προσοχής του Bitzan, ο οποίος οδηγείται έτσι στην εσφαλμένη οριοθέτηση του κυρίου θέματος στα μ. 1-48 (βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 154-155), καίτοι αντιλαμβάνεται την φαινομενική εκκίνηση μίας «επανάληψης» στα μ. 33 κ.εξ. Ακόμη πιο απογοητευτική, ωστόσο, είναι η κρίση του για την δομική οργάνωση του εν λόγω θέματος: ο μελετητής προσδίδει στα μ. 1-8 και 9-16 το status της ηγούμενης και της επόμενης φράσης μίας περιόδου (!), οι οποίες μάλιστα οργανώνονται προτασιακά, ενώ ό,τι έπεται στη συνέχεια (μ. 17-32) συνιστά απλούστατα μία προέκταση με «diminutions».

τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος, δηλαδή στην Μι-ύφεση-μείζονα, στα μ. 47-49a. Στο πέρασμα των μ. 49-57, εν συνεχεία, η Μι-ύφεση-μείζονα επανερμηνεύεται σε δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος και προεκτείνεται με ένα νέο στοιχείο με παρεσιγμένο ρυθμό: από αυτό κατασκευάζεται μία ιδέα που παρουσιάζεται στα μ. 49b-51a, επαναλαμβάνεται στα μ. 51b-53a και ύστερα ρευστοποιείται, ενώ η χαμηλότερη φωνή κάνει μία αναδρομή στη μελωδία των μ. 47-48 στα μ. 56-57.

Η εν λόγω αναφορά δεν είναι διόλου τυχαία, μιας και το στοιχείο αυτό χρησιμοποιείται αμέσως μετά στην (τοποθετημένη στη σχετική μείζονα) πλάγια περιοχή (μ. 58-117): συγκεκριμένα, αποτελεί το βασικό μοτιβικό της στοιχείο, όπως βλέπουμε στα μ. 58-61. Επιπλέον, γρήγορα συνειδητοποιεί κανείς πως αυτή η ιδέα προέρχεται, στην πραγματικότητα, από το εναρκτήριο μέρος του έργου, και μάλιστα από την βασική θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής (βλ. ενδεικτικά τα μ. 35-38 του Allegro)! Τα μ. 62-65 αντιπροτείνουν, έπειτα, μία συμπληρωματική ιδέα, η οποία αποσπασματοποιείται σε αλυσιδωτά δίμετρα στα μ. 66-69, προτού επιστρέψει στην αρχική της μορφή στα μ. 70-73a, που καταλήγουν σε μία μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Έπειτα, και κατά ασυνήθιστο τρόπο, επιστρέφει το υλικό του τελευταίου περάσματος της μετάβασης, με τα μ. 73b-81a να στρέφονται σταδιακά προς τη ντο-ελάσσονα και τα – παρόμοια με αυτά – μ. 81b-90a να θέτουν ως στόχο τους τη Μι-ύφεση-μείζονα. Ωστόσο, η κατάληξη σε αυτήν αποτυγχάνει και ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα, που βασίζονται στο ίδιο μοτιβικό υλικό (μ. 90-91 / 92-93), καθώς και μία κατά πολύ μεγαλύτερη δομική μονάδα που το ρευστοποιεί (μ. 94-102a) φέρνοντας μία κατάληξη στην απομακρυσμένη Ρε-μείζονα. Ακολούθως, η κεφαλή του επικεφαλής πλάγιου θεματικού μορφώματος επιστρέφει, συνδυαζόμενη με τη μελωδική αναστροφή της (βλ. μ. 102-103 και 108-109) αλλά και μόνη της (βλ. τα αλυσιδωτά μ. 104-105 / 106-107). Την επιστροφή στον χώρο των υφέσεων επωμίζονται κατόπιν τα μ. 110-116a, τα οποία παράλληλα επαναφέρουν το παρεσιγμένο μοτίβο και επιτυγχάνουν την οριστική πτωτική επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος, η οποία προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 116-117 με το ίδιο υλικό.<sup>220</sup> Η κατακλείδα, από την άλλη πλευρά, συνίσταται επί της ουσίας σε μία μακρά προέκταση της Λα-ύφεση-μείζονος. Αρχικά, πραγματοποιεί μία αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό, επαναφέροντας το μεγαλύτερο μέρος της βασικής του ιδέας στα μ. 118-124a (πρβλ. μ. 1-7a), ενώ το μοτίβο των μ. 3-5a, που εξομαλύνεται ρυθμικά στο πλαίσιο των μ. 120-122a, ανακτά ξανά την αρχική του μορφή και αναλαμβάνει ρόλο αντιστικτικής συνοδείας στα μ. 122-124a. Το τελευταίο θραύσμα έρχεται στο προσκήνιο στη συνέχεια, εμφανιζόμενο στα μ. 124-126a, 126-128a και 128-130a, όπου η υψηλότερη φωνή ρευστοποιεί τη βασική ιδέα, αλλά και στα όμοια μ. 130-132a / 132-134a, εντός των οποίων συνδυάζεται με ένα πιο ελεύθερο, αντιστικτικής υφής στοιχείο. Από τη ρευστοποίηση του τελευταίου προκύπτουν τα παρεμφερή μ. 134-137, με την τονική να προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 138-139. Αντίθετα, τα παρόμοια με αυτά μ. 140-141 αποτελούν την έναρξη ενός συνδετικού περάσματος, το οποίο συνεχίζεται με τα επίσης παρεμφερή μ. 142-143. Το τελευταίο δίμετρο βασίζεται στη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται και στα μ. 144-146.

Τα μ. 147-148 ανακαλούν το μοτίβο των μ. 3-4a του κυρίου θέματος, προαναγγέλλοντας έτσι την ιδιαίτερη σημασία που αυτό θα λάβει στη συνέχεια: ο συνθέτης

---

<sup>220</sup> Ο Bitzan απομονώνει τα μ. 74-117 ως μία διακριτή “μεταβατική ιδέα” που μεσολαβεί μεταξύ του δευτερεύοντος θέματος και της κατακλείδας (βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 154 και 156). Επιπλέον, δεν αναγνωρίζει την καθοριστική σημασία της πτωτικής κατάληξης σε αυτό το σημείο, τοποθετώντας την ουσιώδη πτωτική αποπεράτωση της έκθεσης στο τέλος της κατακλείδας!

προχωρά στη δημιουργία ενός τρίφωνου fugato, το οποίο τοποθετείται στην υποδεσπόζουσα και αξιοποιεί για το θεματικό του υλικό (βλ. μ. 149-157a) το προαναφερόμενο μοτίβο· για την ακρίβεια, τα αλυσιδωτής λογικής μ. 149-151a και 151-153a βασίζονται στα μ. 3-5a, ενώ το υλικό τους ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 153-157a. Το θέμα του fugato εκφέρεται από την υψηλότερη φωνή, ενώ η (τονική) απάντηση, που εμφανίζεται στην μεσαία φωνή στα μ. 157-165a, συνοδεύεται από ένα αντίθεμα που ανατρέχει στην κεφαλή του πλαγίου θέματος, τόσο σε ρυθμική παραλλαγή (βλ. μ. 157-161) όσο και υπό την αρχική της μορφή (βλ. μ. 162-164). Κατά την είσοδο και της χαμηλότερης φωνής με το θέμα (μ. 165-173a), τούτο τροποποιείται εσωτερικά, με μία τρίτη, ημιτελή παράθεση της θεμελιώδους του ιδέας (βλ. μ. 169) να αντικαθιστά το πρώτο μέτρο της διαδικασίας ρευστοποίησης (πρβλ. μ. 153). Επιπλέον, η αυστηρότητα της πολυφωνίας χαλαρώνει με την είσοδο νοτών που υπαινίσσονται την ύπαρξη και μίας τέταρτης φωνής (στα μ. 170-172), προτού διαλυθεί ολοσχερώς με την τριπλή, αλυσιδωτή παρουσίαση της δίμετρης κεφαλής του θέματος σε οκτάβες (και με αλληπάλληλες υπομνήσεις του αντιθέματος) στα μ. 173-175a, 175-177a και 177-179a. Ειρήσθω εν παρόδω, είναι αξιοσημείωτη η τάση της σταδιακής προέκτασης του πρώτου τετραμέτρου του θέματος με μία τρίτη εμφάνιση της δίμετρης βασικής ιδέας του, πράγμα που επιτυγχάνεται σταδιακά, με την διεύρυνση του τετραμέτρου σε πέντε και έξι μέτρα στα μ. 165-169 και 173-178. Έπειτα από την κατάρρευση της φουγκοειδούς πολυφωνίας στα μ. 173 κ.εξ. (καίτοι η αντιστικτική υφή διατηρείται), το βασικό δίμετρο ρευστοποιείται στα μ. 179-182a, ενώ τα μ. 182-190a βασίζονται στο μοτίβο των μ. 5-7a του κυρίου θέματος και τονικοποιούν τη Ντο-ύφεση-μείζονα. Στα μ. 190b-203, το παρεστιγμένο μοτίβο της μετάβασης (πρβλ. μ. 49b κ.εξ.) επιστρέφει εξελισσόμενο πιο ελεύθερα, μέχρι να καταλήξει στη δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος. Σε αυτό το τονικό πλαίσιο, ο συνθέτης επαναφέρει ακολούθως και ρευστοποιεί το πρώτο ήμισυ της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος (στα μ. 204-207a και 207b-211a αντίστοιχα), ενώ ακολουθούν η επιστροφή (μ. 211-215a) και η σταδιακή ρευστοποίηση της κεφαλής του πλαγίου θέματος (μ. 215-218 και 219-223). Έπειτα, το συνολικό χωρίο των μ. 204-222 αλυσιδοδοποιείται στα μ. 224-242, με ορισμένες μικρής κλίμακας τροποποιήσεις στο τελευταίο τετράμετρο. Τούτο προεκτείνεται, μάλιστα, στα μ. 243-246a, ενώ ακολουθεί η μεγεθυμένη επιστροφή της κεφαλής του πλαγίου θέματος (μ. 246b-251), στην άρση της οποίας προστίθεται προσέτι ένα μοτιβικό στοιχείο που παραπέμπει στο κύριο θέμα του πρώτου μέρους (πρβλ. μ. 246-247a και μ. 14b του Allegro). Το τελευταίο πέρασμα καταλήγει στη Σι-διπλή-ύφεση-μείζονα (!), από την οποία ξεκινά ύστερα η συγχորδιακή ακολουθία των μ. 252-259a για να οδηγήσει πίσω στην φα-ελάσσονα. Σε αυτό το σημείο, και με την αρχική τονικότητα να έχει επανέλθει στο προσκήνιο, είναι απαραίτητη, για να ξεκινήσει η επανέκθεση, η επιστροφή και του εναρκτήριου θεματικού υλικού· αυτό επιτυγχάνεται σταδιακά, με τον συνθέτη να παραθέτει σε σμίκρυνση κι έπειτα να ρευστοποιεί και να υποβάλλει σε αντιστικτικό συνδυασμό την κεφαλή του κυρίου θέματος (βλ. μ. 259b-263a και 263-266), στο πλαίσιο της επέκτασης της δεσπόζουσας.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει ακολουθώντας την αρχική του πορεία μόνο μέχρι ενός σημείου (πρβλ. μ. 267-279 και 1-13). Το δεύτερο ήμισυ του παραλλάγματος (ήτοι τα μ. 279-282) παρεκκλίνει της αρμονικής διαδρομής του προτύπου του και οδηγείται σε επανάληψη του μοτίβου των μ. 279-281a στα μ. 281-283a, ενώ το τετράμετρο 279-283a επαναλαμβάνεται κατόπιν αλυσιδωτά στα μ. 283-287a. Εν συνεχεία, το βασικό του μοτίβο υπόκειται σε σμίκρυνση στα μ. 287-290, που στρέφονται προς τη Μι-μείζονα, ενώ στα μ. 291-294 κάνει την εμφάνισή του και το γνωστό πια παρεστιγμένο μοτίβο, εν προκειμένω στην περιοχή της ρε-ελάσσονος. Η αντιπαράθεση των δύο



παραπάνω στοιχείων επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 295-302, με το δεύτερο εξ αυτών να επεκτείνεται και στα μ. 303-306, προτού ρευστοποιηθεί στα μ. 307-315. Η ρυθμική μορφοποίηση που το μοτίβο αυτό λαμβάνει στα μ. 313-314 παραπέμπει αμυδρά στο “παρελθόν” του έργου και συγκεκριμένα στην κατάληξη της έκθεσης αλλά και στο ακροτελεύτιο συνδετικό πέρασμα του τρίτου μέρους που προηγήθηκε (πρβλ. μ. 36-37 και 82-86 του *Largo divoto* αντίστοιχα). Πρόκειται όμως για έναν σημαίνοντα οϊωνό, καθ’ ότι στη συνέχεια επιστρέφει και το κύριο θεματικό υλικό του τρίτου μέρους: τα μ. 316-318 παραπέμπουν στα μ. 1-3 του τελευταίου, χωρίς να παρουσιάζουν την αρμονική τους σταθερότητα, αφού καθοδηγούνται από την χρωματική κάθοδο του μπάσσου· το ίδιο ισχύει και για τα μ. 319-321, που συνιστούν αλυσιδωτή επανάληψη του προηγούμενου τριμέτρου, καίτοι διευρύνονται με την προσθήκη του μ. 322. Έπειτα από αυτήν την αναδρομή, το κύριο θεματικό υλικό του παρόντος μέρους επιστρέφει στην ομώνυμη μείζονα και με νέα συνοδεία, η οποία χαρακτηρίζεται από υφή *moto perpetuo* και παρουσιάζεται στα μ. 323-326, ενώ βασίζεται σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Από τη βασική ιδέα επιστρέφει το πρώτο σκέλος στα μ. 327-331a, με τα μ. 331-335a να το επαναλαμβάνουν και τα μ. 335-339a να αφιερώνονται στην υπενθύμιση μέρους του υλικού του δεύτερου σκέλους του (πρβλ. μ. 5b-7a). Το τελευταίο μοτίβο είχε έρθει στο προσκήνιο και νωρίτερα, στα μ. 279-286, ενώ, όπως συνέβη και σε εκείνο το σημείο, ο συνθέτης το υποβάλλει κατόπιν σε σμίκρυνση στα μ. 339-342 (πρβλ. μ. 287-290). Η αντιστοιχία συνεχίζεται και στα μ. 343-346, που επαναφέρουν το παρεστιγμένο μοτίβο κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 291-294, ενώ τα μ. 347-350 προέρχονται από την κατάληξη της μετάβασης (πρβλ. μ. 56-57): όπως εκείνα, έτσι και αυτά προαναγγέλλουν την έλευση του πλαγίου θέματος μέσω της παράθεσης της κεφαλής του, ενώ η μεταφορά της μελωδικής γραμμής στην υψηλότερη φωνή έχει ως αποτέλεσμα την κατάληξη σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της Φα-μείζονος. Συμπερασματικά, τα μ. 323-350 αντιστοιχούν από λειτουργική έποψη στο μεταβατικό τμήμα της έκθεσης, ενώ ως σημειωθεί περαιτέρω πως η εμβόλιμη αναδρομή σε στοιχεία του προηγούμενου μέρους χωρίζει στην παρούσα επανέκθεση την κύρια περιοχή από την μετάβαση, δίνοντας παράλληλα έμφαση στην τελική επικράτηση του μείζονος τρόπου από το σημείο αυτό και έπειτα. Όσον αφορά το πλάγιο θέμα, η πρώτη του φράση επιστρέφει με ενισχυμένη ύφανση στα μ. 351-366a (πρβλ. μ. 58-73a), ενώ από το χωρίο των μ. 73b-90a επανέρχεται διαφοροποιημένο το πρώτο σκέλος (στα μ. 366b-374a) και χωρίς σημαντικές αλλαγές το δεύτερο (στα μ. 374b-383a), οδηγώντας έτσι σε αυτούσια επαναφορά και του επόμενου χωρίου, των μ. 90-102a, στα μ. 383-395a. Κατ’ αναλογία προς την έκθεση, στην συγκεκριμένη περίπτωση οδηγούμαστε σε μία πτωτική κατάληξη στη Ντο-ύφεση-μείζονα, από την οποία ξεκινά ακολούθως το πέρασμα των μ. 395-403a. Το τελευταίο αποτελεί μετασηματισμό των μ. 102-109 και οδηγεί σε ατελή πτώση στην Φα-μείζονα, με την οποία η επανέκθεση ολοκληρώνεται, παρακάμπτοντας τα τελευταία μέτρα της πλάγιας περιοχής (μ. 110-117) αλλά και ολόκληρη την κατακλείδα της έκθεσης.

Η coda (μ. 403-431) ξεκινά με ένα τετράμετρο (μ. 403-407a) που επαναφέρει παρηλλαγμένη την κεφαλή του κυρίου θέματος και καταλήγει στη δεσπόζουσα, ενώ επαναλαμβάνεται στα μ. 407-411a. Τα δύο παρεμφερή τετράμετρα που ακολουθούν αναφέρονται, αντιθέτως, στην κεφαλή του πλαγίου θέματος, καταλήγοντας στην (μείζονα) τονική (μ. 411-415a / 415-419a), ενώ το εν λόγω θραύσμα τροποποιείται ρυθμικά και εν τέλει ρευστοποιείται στα μ. 419-431, τα οποία εδραιώνουν την τονική εναλλάσσοντάς την

με τη δεσπόζουσα κι έπειτα με την ελάσσονα υποδεσπόζουσα, πριν από την τελική εμφατική επικράτηση της Φα-μείζονος.<sup>221</sup>

Στο εναρκτήριο μέρος της *Πρώτης σονάτας* του Sauer, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-20α και ξεκινά με ισοκράτη στην τονική (Ρε-μείζονα), στα μ. 1-8. Σε αυτό το πρώτο σκέλος, τα μ. 1-4 παρουσιάζουν τη βασική θεματική ιδέα, ενώ τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 5-6 / 7-8 προβαίνουν κατόπιν στην αποσπασματοποίησή της. Στο δεύτερο σκέλος (μ. 9-20α) τονικοποιείται η επιτονική: το μελωδικό πρότυπο των μ. 9-10 επαναλαμβάνεται κατά το ήμισυ στο μ. 11, ενώ ακολουθούν δύο παρεμφερή δίμετρα (μ. 12-13 / 14-15), προτού το τετράμετρο 16-20α, που εκτυλίσσει τη μελωδική ιδέα των μ. 9-10, ολοκληρώσει τη φράση με μία ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα. Περαιτέρω, ως σημειωθεί πως τα μ. 10-16 οδηγούνται από μία χρωματική ανοδική γραμμή στο μπάσσο, η οποία διασχίζει σταδιακά μία ολόκληρη οκτάβα. Όσον αφορά τη μετάβαση, τούτη ξεκινά σαν επανάληψη του κυρίου θέματος, διατηρώντας κατά το μάλλον ή ήττον δομικά αναλλοίωτο το πρώτο σκέλος του, στα μ. 20-27, με την αρμονία να διαφοροποιείται μόνο στο τελευταίο μέτρο. Η τελευταία αλλαγή εξυπηρετεί τον σκοπό της τονικής μεταφοράς του δεύτερου σκέλους, το οποίο επιστρέφει αυτούσιο μόνο στην αφετηρία του (πρβλ. μ. 28-29 με μ. 9-10), κινούμενο εντούτοις στην περιοχή της φα-δίεση-ελάσσονος. Το μ. 30, που παίρνει τη θέση του μ. 11, μοιράζεται ορισμένα στοιχεία με εκείνο, ωστόσο στρέφεται προς τη μακρινή Μι-ύφεση-μείζονα. Σε αυτήν κινούνται, κατόπιν, τα μ. 31-33α, ενώ τα μ. 33b-35 ακολουθούν μία αλυσιδωτή πορεία που καταλήγει στη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, αξιοποιώντας το μοτίβο των μ. 3-4. Τελικά, κατά την επανάληψη (μ. 36) και ρευστοποίηση (μ. 37-38) του τελευταίου μέτρου, ως τελικός σταθμός της μετατροπικής πορείας επιλέγεται η σι-ελάσσων.

Η εκτενής πλάγια περιοχή οργανώνεται κατά το πρότυπο ενός trimodular block. Το πρώτο τμήμα της (μ. 39-49) λαμβάνει ως αφετηρία την προαναφερόμενη τονικότητα της σι-ελάσσονος, εισάγοντας εντελώς νέα στοιχεία και υφή· η φράση των μ. 39-45 ξεκινά με μία δίμετρη, συμπαγή ιδέα (μ. 39-40), συνεχίζεται με δύο παρόμοια μέτρα (μ. 41-42) και ολοκληρώνεται με ένα τρίμετρο (μ. 43-45) που τονικοποιεί περαιτέρω την δεσπόζουσα. Στη συνέχεια, επιχειρείται η επανάληψη της φράσης αυτής, από την οποία επιστρέφει, ωστόσο, μόνο η επικεφαλής ιδέα. Ένα παράλλαγμα του μ. 41 παρουσιάζεται, ύστερα, στο μ. 48 και ρευστοποιείται αλυσιδωτά στο μ. 49, στρεφόμενο εν τέλει προς τη Σι-μείζονα. Από την δεσπόζουσα της ξεκινά κατόπιν το δεύτερο τμήμα (μ. 50-68), στο οποίο εισάγεται, και σε αυτήν την περίπτωση, νέο υλικό και υφή. Η πρώτη, τετράμετρη ιδέα επεκτείνει την δεσπόζουσα της Σι-μείζονος (μ. 50-53), ενώ η επανάληψή της στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα. Το τρίμετρο 58-60 παραλλάσσει την επικεφαλής ιδέα (πρβλ. μ. 50-52) και τοποθετείται επί της επιτονικής, προσεγγίζοντας κατόπιν τη σχετική. Ακολουθούν τέσσερα παρεμφερή μέτρα που ξεκινούν από αυτή και στρέφονται σταδιακά προς τη δεσπόζουσα, ο φθόγγος της οποίας (δηλαδή το φα-δίεση) παρουσιάζεται ως ισοκράτης στα μ. 65-68. Πρόκειται για δύο παρεμφερή δίμετρα, τα οποία αντλούν το υλικό τους από την εναρκτήρια ιδέα του υπό εξέταση χωρίου (πρβλ. μ. 50-51), προσθέτοντας μία αντιστικτική γραμμή με κανονική μίμηση, και προετοιμάζουν την έναρξη του τρίτου τμήματος από τη Σι-μείζονα. Από θεματικής πλευράς, το τελευταίο τμήμα (μ. 69-97α) απορρέει από το αμέσως

<sup>221</sup> Για κάποιον ανεξήγητο λόγο, η Sarah Louise Kinley (*A performer's Analysis of Eight Piano Sonatas of Nicholas Medtner*, πτυχιακή εργασία, Jordan College of Music, Butler University, 1970, σ. 23) διαπιστώνει ότι το τελικό μέρος της σονάτας αυτής διαρθρώνεται βάσει του μορφολογικού προτύπου της «σονάτας-ρόντο με τρία θέματα».

προηγούμενο, το υλικό του οποίου αναδιοργανώνει με νέο τρόπο κατ' αρχάς στα μ. 69-80: έπειτα από την εμφάνιση της δίμετρης βασικής ιδέας (πρβλ. μ. 69-70 με μ. 50-51), η απόπειρα επανάληψής της στο μ. 71 οδηγείται σε αποσπασματοποίηση, με απομόνωση της κεφαλής της στα μ. 72-73· το τελευταίο μέτρο αποτελεί ταυτοχρόνως την αφητηρία ενός ζεύγους παρόμοιων διμέτρων (μ. 73-74 / 75-76) που αντιμετωπίζουν με κάποια μελωδική ελευθερία τη βασική ιδέα και περνούν προσωρινά στην επιτονική (ντο-δίεση-ελάσσονα), ενώ ένα ακόμη ζεύγος διμέτρων με καθοδική φορά (μ. 77-78 / 79-80) στηρίζεται στη δεσπόζουσα. Επιπλέον, η εν είδει κανόνος μίμηση, που παρουσιάσθηκε στην κατάληξη του προηγούμενου τμήματος, διατηρείται τόσο στο παρόν χωρίο, όσο και, σε μεγάλο βαθμό, στα δύο οκτάμετρα που ακολουθούν. Στο πρώτο εξ αυτών (μ. 81-88), τα μ. 81-84 ακολουθούν εν πολλοίς το αντίστοιχο τετράμετρο 69-72, τα μ. 85-86 οφείλουν τη μελωδική τους εκτύλιξη στα μ. 76-77, ενώ τα μ. 87-88 παραπέμπουν στο μ. 78. Στην τελευταία δομική μονάδα, εξάλλου, ήτοι στα μ. 89-97a, δύο εμφανίσεις της βασικής ιδέας (μ. 89-90 / 91-92) διαδέχεται ένα τετράμετρο που βασίζεται περισσότερο στην κεφαλή (πρβλ. μ. 93-95 και 69) και λιγότερο στο δεύτερο μέτρο της ίδιας θεματικής ιδέας (πρβλ. μ. 96 και 70), καταλήγοντας στη Σι-μείζονα με την οριστική τέλεια πτώση της έκθεσης. Έπειτα από την επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας, την περαιτέρω εδραίωσή της αναλαμβάνει η κατακλείδα των μ. 97-106. Τούτη εισάγει μία νέα, τετράμετρη ιδέα, η οποία παρουσιάζεται στα μ. 97-100 και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 101-105a, καταλήγοντας εν προκειμένω emphaticά στην τονική. Η τελευταία προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 105-106, που προκύπτουν από την απομόνωση του πρώτου ημίσεως του βασικού τετραμέτρου και αποτυγχάνουν να οριστικοποιήσουν την τονική, δίνοντας το έναυσμα για τη δεύτερη ενότητα.

Στο χωρίο των μ. 107-125, ο συνθέτης αντιπαραθέτει το εναρκτήριο τετράμετρο του κυρίου θέματος με το υλικό του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής: το πρώτο στοιχείο επιστρέφει διευρυμένο στη σι-ελάσσονα, στα μ. 107-111, λόγω της επανάληψης του τρίτου μέτρου του, ενώ από το δεύτερο επιστρέφει μόνο το επικεφαλής δίμετρο, στα μ. 112-113. Στη συνέχεια, αμφότερες οι αντιπαρατιθέμενες πλευρές λαμβάνουν μεγαλύτερες διαστάσεις: το πεντάμετρο μετατρέπεται σε εξάμετρο, στα μ. 114-119, μέσω της προέκτασης του τελευταίου μέτρου, τοποθετούμενο στη συγκεκριμένη περίπτωση στην αρχική Ρε-μείζονα· όσον αφορά δε το πλάγιο υλικό, η βασική του ιδέα ακούγεται πλέον στη ρε-ελάσσονα (παρατηρείται, συνεπώς, συσχετισμός των ομωνύμων των σι και ρε ως γενική τονική οργανωτική αρχή στο παρόν χωρίο), ενώ ακολούθως αποσπασματοποιείται, με το δεύτερο μέτρο να καθοδηγεί τα μ. 122-123, πριν από τη διαδικασία ρευστοποίησης στην οποία προβαίνουν τα μ. 124-125. Έπειτα, στα μ. 126-141, ο Sauer μεταμορφώνει το προηγηθέν υλικό της πλάγιας περιοχής για να δημιουργήσει νέο θεματικό υλικό: το οκτάμετρο 126-133 παραπέμπει έμμεσα στο επικεφαλής δίμετρο (πρβλ. μ. 39-40), με το οποίο μοιράζεται και την πορεία από την τονική προς τη δεσπόζουσα, καίτοι στο πλαίσιο της ρε-ελάσσονος. Το εξάμετρο που ακολουθεί (μ. 134-139) επιμένει στην ίδια υφή, αφήνει ωστόσο να εμφιλοχωρήσουν και άλλα μοτιβικά στοιχεία της πλάγιας περιοχής, στρεφόμενο τελικά προς τη σι-ελάσσονα. Τελικά, τα μ. 140-141 αποκαθιστούν εν πολλοίς στην αρχική της μορφή την κεφαλή της αρχικής πλάγιας ιδέας, καταλήγοντας παράλληλα στη Ρε-μείζονα με τέλεια πτώση. Ύστερα, η μεταμορφωμένη εκδοχή επιστρέφει σε ένα διαφορετικό υφολογικό συγκείμενο, συγκεκριμένα με την προσθήκη ενός αντιστικτικού "αντιλόγου" (ή, θα έλεγε κανείς, αντιθέματος) στη χαμηλότερη φωνή: τα μ. 142-148 ακολουθούν τα μ. 126-132, ενώ η επανάληψη του επταμέτρου κρίνεται ως μερικώς αποτυχημένη, καθ' ότι, μετά από την επιστροφή (σε διαφορετικό τονικό ύψος) των μ. 142-145 στα μ. 149-152, τα μ. 153-154 επαναλαμβάνουν το τελευταίο δίμετρο, διστάζοντας να συνεχίσουν την

προδιαγεγραμμένη διαδρομή τους. Τελικά, τα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 155-156 / 157-158 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος βασιζόμενα στο μοτίβο της κεφαλής της παρούσας παράγωγης ιδέας, ενώ στη συνέχεια έπεται μία αναφορά στο υλικό και στην υφή του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής στα μ. 159-176a, η οποία εντούτοις διαμεσολαβείται κατά διαστήματα από το υλικό του πρώτου σκέλους της ίδιας. Πιο αναλυτικά, τα μ. 159-162 προέρχονται από το τετράμετρο 50-53, κινούμενα στη Φα-μείζονα (δηλαδή στη σχετική της προηγουμένως επικρατούσας ρε-ελάσσονος), όμως το τετράμετρο που έπεται συνδυάζει το τρίτο μέτρο του προηγούμενου (πρβλ. μ. 163 και 161) με τη ρυθμική διαμόρφωση των μ. 131-133 της δεύτερης εκδοχής του εναρκτήριου πλαγίου θεματικού υλικού στα μ. 164-166. Το τρίμετρο αυτό καταλήγει στη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος και έπειτα αλυσιδοποιείται στα μ. 167-169 επαναπροσεγγίζοντας τη Φα-μείζονα, ενώ το επόμενο πέρασμα (μ. 170-176a) αντιστοιχεί στα μ. 60-64 της έκθεσης και καταλήγει στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με την συγχορδία αυτή να επεκτείνεται επί μακρόν στη συνέχεια, στα οιονεί (λόγω της παρουσίας ισοκράτη) αλυσιδωτά μ. 176-179 / 180-183, όπου ο συνθέτης κάνει μία αναδρομή στην κατακλείδα, επαναφέροντας στο προσκήνιο τη βασική τετράμετρη δομική μονάδα της. Η θεματική αυτή αναφορά συνεχίζεται και στα παρόμοια μ. 184-185 / 186-187, που προκύπτουν μέσω αποσπασματοποίησης και στρέφονται προς την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, όπου εν τέλει το υλικό αυτό ρευστοποιείται στα μ. 188-189.

Χωρίς καμία προειδοποίηση, τα μ. 190-193 επαναφέρουν έπειτα το τελευταίο τετράμετρο του κυρίου θέματος στα μ. 190-193 (πρβλ. μ. 16-19)· πρόκειται για μία ιδιαίτερη περίπτωση σύνδεσης της επεξεργασίας με την επανέκθεση, καθώς εν συνεχεία το κύριο θέμα ξεκινά την πορεία του από την αρχή, ενώ επιπλέον συνδέεται άμεσα και με το μεταβατικό τμήμα. Συγκεκριμένα, έπειτα από την επαναφορά των μ. 1-8 (διαμεσολαβημένων από τα μ. 20-27) στα μ. 194-201, ο συνθέτης παραθέτει τα μ. 9-15 στα μ. 202-208, ενώ επιστρέφει με διαφορετική αρμονία και το περιεχόμενο του μ. 16 στο μ. 209. Ακολούθως, τα μ. 210-215 είναι σχεδόν ταυτόσημα με τα μ. 30-35, έπειτα όμως από το εμβόλιμο μ. 216, το μ. 217 φαίνεται να αντικαθιστά (από δομική και αρμονική έποψη) το μ. 215, με το τετράμετρο 217-220 να ταυτίζεται με τα μ. 35-38 της έκθεσης. Τα τελευταία προσεγγίζουν τη ντο-δίεση-ελάσσονα, από την οποία ξεκινά η πλάγια περιοχή. Ωστόσο, αυτή η αρμονική τροποποίηση θα είχε ως αναπόδραστη συνέπεια τη μεταφορά του τρίτου τμήματός της στη Ντο-δίεση-μείζονα, μία μάλλον ακατάλληλη περιοχή για την επανέκθεσή της· έτσι, ύστερα από την επαναφορά των μ. 39-45 στα μ. 221-227 και την κατάληξή τους στη Λα-ύφεση-μείζονα (δηλαδή στη δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος εναρμονίως), ο συνθέτης μεταφέρει απευθείας τα μ. 228-231 (που αναλογούν στα μ. 46-49) στη ρε-ελάσσονα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η – δίχως περαιτέρω αλλαγές – παράθεση του επόμενου τμήματος της πλάγιας περιοχής στα μ. 232-250 εξασφαλίζει την επιστροφή του τρίτου τμήματος στην επιθυμητή Ρε-μείζονα, με την εν λόγω επανεκθεσιακή επαναφορά να ολοκληρώνεται στα μ. 251-279a. Αλλά και η κατακλείδα επιστρέφει χωρίς σημαντικές αλλαγές, με τη μοναδική τροποποίηση να αφορά το καταληκτικό της δίμετρο, το οποίο εν προκειμένω διευρύνεται σε τετράμετρο (στα μ. 287-290· πρβλ. μ. 105-106) και αναλαμβάνει εκ νέου λειτουργία σύνδεσης με την επικείμενη coda.

Η επιπρόσθετη αυτή περιοχή (μ. 291-321) κάνει χρήση αποκλειστικά του κύριου θεματικού υλικού, με τα μ. 291-309 να αποτελούν μία ανακατασκευή του, αναπληρώνοντας έτσι την απώλεια που επήλθε δια της αντικατάστασής του από το μεταβατικό παράλλαγμα του στην επανέκθεση. Το πρώτο σκέλος του επιστρέφει στα μ. 291-298 και διευρύνεται μέσω της παρηλλαγμένης επανάληψης των μ. 295-298 στα αλυσιδωτά μ. 299-300 / 301-302. Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος, τα μ. 303-305 παραπέμπουν στα μ. 12-15, ενώ τα μ.

306-310a παραλλάσσουν τα τελικά μ. 16-20a, καταλήγοντας, όπως κι εκείνα, σε μία ατελή πτώση. Η αντιστοιχία με την έκθεση διατηρείται όμως και στη συνέχεια, καθώς τα μ. 310-313 επαναφέρουν το πρώτο τετράμετρο της μετάβασης. Η εν λόγω δομική μονάδα ακολούθως αποσπασματοποιείται στα μ. 314-315, που παραλλάσσουν τα μ. 312-313, αλλά και στα μ. 316-318, που απομονώνουν το τελευταίο μέτρο. Ωστόσο, η ανακατασκευασμένη επαναφορά του πρώτου σκέλους της μετάβασης δεν συνοδεύεται από αντίστοιχη αναδρομή και στο δεύτερο σκέλος της, ενώ από αρμονικής πλευράς συνιστά, στην προκειμένη περίπτωση, μία μακρά επέκταση της τονικής, διαδικασία που συνεχίζεται κατόπιν και αποπερατώνεται στα συγχορδιακής υφής μ. 319-321.

Το εναρκτήριο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Sauer είναι γραμμένο στη Μι-ύφεση-μείζονα. Το κύριο θέμα διέπεται από ημιτελή τριμερή οργάνωση. Το πρώτο τμήμα αποτελείται από δύο παρόμοιες τετράμετρες φράσεις, που ολοκληρώνονται αμφότερες με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 1-4 και 5-8). Το δεύτερο τμήμα (μ. 9-19), στη συνέχεια, ξεκινά χρησιμοποιώντας ελεύθερα τα μοτιβικά στοιχεία του πρώτου για να σχηματίσει δύο παρόμοια, οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 9-10 / 11-12), που δίνουν έμφαση πρώτα στη δεσπόζουσα κι έπειτα στην σχετική. Η δεσπόζουσα της πρώτης επεκτείνεται στα – εμμέσως συνδεδεμένα με ό,τι έχει προηγηθεί – μ. 13-14, ενώ τα μ. 15-17, που συνεχίζουν τη θεματική εκτύλιξη, θολώνουν το αρμονικό τοπίο και τελικά στρέφονται προς τη Σολ-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για τη σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος). Η τονική της τελευταίας εμφανίζεται στο θεματικά ουδέτερο μ. 18, ενώ το παρόμοιο με αυτό μ. 19 ξαναφέρει με μία σχέση τρίτης τη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Ακολούθως, το τρίτο τμήμα του κυρίου θέματος επαναφέρει αρχικά την εναρκτήρια φράση στα μ. 20-23. Ενώ όμως φαίνεται πως θα συμβεί το ίδιο και για τη δεύτερη, με τα μ. 24-26 να συμπίπτουν με τα μ. 5-7, το μ. 27 αλυσιδοποιεί το μ. 26 και τα παρόμοια μ. 28-29 επαναφέρουν στο προσκήνιο την κεφαλή της πρώτης φράσης (πρβλ. μ. 1). Τα εξίσου παρεμφερή μ. 30-31 βασίζονται κατά παρόμοιο τρόπο στο μοτίβο του μ. 2, ενώ η πτωτική πορεία που ξεκινά σε αυτό το σημείο συνεχίζεται στο μ. 32, που φέρνει την τονική σε δεύτερη αναστροφή και παραλλάσσει την κεφαλή του θέματος. Αυτές οι πτωτικές βλέψεις ανατρέπονται, εντούτοις, στα μ. 33-34, που ρευστοποιούν αλυσιδωτά το μοτίβο της κεφαλής, καθώς και στα μ. 35 / 36, στα οποία αλυσιδοποιείται μία εναλλακτική μορφή του μοτίβου του δεύτερου μέτρου. Ακολουθεί η εμφάνιση ενός αντιθετικού τετραμέτρου (στα μ. 37-40), το οποίο προετοιμάζει την εμφάνιση της νέας θεματικής ιδέας της πλάγιας περιοχής, επεκτείνοντας τη δεσπόζουσας της απομακρυσμένης φα-δίεση-ελάσσονος. Βλέπουμε, λοιπόν, πως ενώ το τρίτο τμήμα επαναφέρει και διευρύνει κατά πολύ το υλικό του πρώτου, αποτυγχάνει να ολοκληρωθεί πτωτικά, μετατρέπόμενο τελικά σε ένα μεταβατικό τμήμα.

Εντός της φα-δίεση-ελάσσονος, ο συνθέτης παρουσιάζει μία νέα ιδέα (στα μ. 41-47a), η οποία καταλήγει στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης, ενώ στη συνέχεια αφήνεται να αναπτυχθεί ελεύθερα (βλ. μ. 47-56) και να κινηθεί προοδευτικά προς την τονικότητα της δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος. Έτσι, το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής (μ. 57-91) μπορεί να ξεκινήσει από τη Ρε-ύφεση-μείζονα, δηλαδή την ομώνυμη της δεσπόζουσας της προαναφερόμενης τονικότητας, σε μία αρκετά μακρινή απόσταση από την αρχική Μι-ύφεση-μείζονα. Παρ' όλα αυτά, εν προκειμένω το θεματικό υλικό εμπνέεται άμεσα από το κύριο· ιδιαίτερα η κεφαλή του (μ. 57) θυμίζει το μ. 1, ενώ τα μ. 58-62 συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη φτάνοντας σε μία μισή πτώση. Το δίμετρο 63-64 ανακαλεί εκ νέου την κεφαλή του παρόντος τμήματος, όπως άλλωστε και τα παρόμοια μ. 65 / 66, που παράγονται από την αποσπασματοποίηση της προηγούμενη δομικής μονάδας. Ακολουθούν δύο παρεμφερή τετράμετρα, τα οποία ξεκινούν από τη Λα-ύφεση-μείζονα και επηρεάζονται

από τα ρυθμικά στοιχεία του πρώτου τμήματος (μ. 67-70 / 71-74), όπως εξάλλου και τα αλυσιδωτά μ. 75-76 / 77-78, που θέτουν ως στόχο τη Ρε-ύφεση- και τη Σι-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Δύο παρόμοια δίμετρα ανακαλούν κατόπιν παρηλλαγμένο το εναρκτήριο υλικό του δεύτερου σκέλους (μ. 79-80 / 81-82), ενώ ακολουθεί αποσπασματοποίηση και ρευστοποίησή τους στα μ. 83 και 84. Τέλος, τα μ. 85-88α, που παραπέμπουν στα μ. 67-74, επιτυγχάνουν να φτάσουν σε μία αδύναμη κατάληξη στη Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ η επανάληψή τους στα μ. 88-91 παρεκκλίνει της προβλεπόμενης αρμονικής και μελωδικής πορείας, προσλαμβάνοντας λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την επεξεργασία. Συμπερασματικά, η έκθεση του υπό εξέταση μέρους διαρθρώνεται σε τρεις διαφορετικές τονικότητες, με την πλάγια περιοχή να περνά από την iii/i στην VII/i.

Η επεξεργασία ξεκινά με την πρόθεση δημιουργίας μιας θεματικής ανακύκλωσης. Οι δύο τετράμετρες, αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 92-95 / 96-99 προκύπτουν από τη διεύρυνση του εναρκτήριου δίμετρου της κύριας περιοχής και περνούν αλυσιδωτά από τη ντο- και τη ρε-ελάσσονα αντίστοιχα. Ακολουθεί μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, από την οποία απομονώνεται και επαναλαμβάνεται το στοιχείο του μ. 99 στα μ. 100-101. Το φαινομενικά νέο μοτίβο των παρεμφερών μ. 102 / 103, που τίθενται στη Μι-μείζονα, παράγεται από την ρυθμική ρευστοποίηση και επιτάχυνση της κεφαλής του κυρίου θέματος, ενώ το δεύτερο μοτιβικό στοιχείο των μέτρων αυτών αναδεικνύεται σε κυρίαρχο στα μ. 104-105, προτού το πρώτο υπερισχύσει εκ νέου στο μ. 106, που καταλήγει στην προαναφερόμενη τονικότητα. Στη συνέχεια, το συνολικό χωρίο των μ. 102-106 ανακατασκευάζεται στα μ. 107-112, με τα μ. 107-108 να μεταφέρουν τα μ. 102-103 στη σολ-δίεση-ελάσσονα (δηλαδή στην iii της Μι-μείζονος) και μ. 109-112 να παρέχουν μία εναλλακτική εκδοχή των μ. 104-106· τα αλυσιδωτά μ. 109-110 και η ρευστοποίησή τους στα μ. 111-112 οδηγούν εν τέλει στη Σι-μείζονα, όπου τοποθετείται και η αφετηρία του επόμενου τμήματος της δεύτερης ενότητας. Βασισμένος στο υλικό του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής, ο συνθέτης κατασκευάζει εδώ ένα fugato, το θέμα του οποίου παρουσιάζεται στα μ. 113-118 και αντιστοιχεί στα μ. 41-47α. Ενώ φαίνεται να ξεκινά στον μείζονα τρόπο, μετακινείται κατόπιν προς τον ελάσσονα, πορεία που ακολουθεί, άλλωστε, και η απάντησή· τούτη τοποθετείται στην (ελάσσονα) δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος και εκτείνεται στα μ. 119-124 (ξεκινώντας, δηλαδή, από το σημείο όπου το θέμα έφτασε στη δεσπόζουσα), με το αντίθεμα που τη συνοδεύει να αντλείται μέχρι ενός σημείου από τα μ. 47 κ.εξ. της μετάβασης, ήτοι την συνέχιση της εκτύλιξης της μελωδικής γραμμής των μ. 41-47α. Έπειτα από τα συνδετικής λειτουργίας μ. 125-127, η αυστηρότητα της πολυφωνικής γραφής χαλαρώνει και η υφή γίνεται περισσότερο πιανιστική· τα αλυσιδωτά τρίμετρα 128-130 / 131-133 χρησιμοποιούν τα τρία πρώτα μέτρα του θέματος για να στραφούν προς τη μι-ελάσσονα και ύστερα προς τη Ρε-μείζονα, τα μ. 134 / 135 αλυσιδωτοποιούν το μ. 133, ενώ το μ. 136 και τα αλυσιδωτά δίμετρα 137-138 / 139-140 επιτρέπουν στο υλικό να αναπτυχθεί περαιτέρω. Στη συνέχεια, τα μ. 141-144 επηρεάζονται από τα τελευταία δίμετρα, μετατρέπουν ωστόσο τα μέχρι τούδε επικρατούντα τρίηχα σε δίηχα, με τα δύο αυτά ρυθμικά στοιχεία να αντιπαρατίθενται, έπειτα, στο χωρίο των μ. 145-159α αλλά και σε εκείνο των μ. 159-175α. Στο πρώτο από αυτά, το θέμα του fugato παρουσιάζεται κατ' αρχάς στην αρχική σι-ελάσσονα, στα μ. 145-150α. Ως παράλλαγμα των μ. 150-151 προκύπτουν τα αλυσιδωτά μ. 152-153 / 154-155, τα οποία διαδέχεται η αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση (μ. 156· πρβλ. επίσης μ. 48-49 και 50) και ρευστοποίησή τους (μ. 157-158), ενώ η αρμονική τους πορεία οδηγεί στη Ντο-μείζονα (βλ. μ. 159α). Στο επόμενο χωρίο, ο συνθέτης εκμεταλλεύεται το μελωδικό περίγραμμα της κεφαλής του θέματος του fugato για να δημιουργήσει ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, που παρουσιάζεται στα παρόμοια μ. 159-160 / 161-162 / 163-164 και ρευστοποιείται στα μ. 165-167α. Το εν λόγω οκτάμετρο

επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά από τη Ρε-μείζονα, στα μ. 167-175a, ενώ στα μ. 175-181 ακολουθεί ένα πολύ πιο ήπιου και λυρικού χαρακτήρα πέρασμα επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, το οποίο λαμβάνει αδιαμφισβήτητα διαμεσολαβητικό ρόλο προς την τρίτη ενότητα, ενώ από θεματικής πλευράς εμπεριέχει τόσο αναφορές στο προηγούμενο χωρίο (βλ. μ. 175), όσο και, χάριν προοικονομίας, στο κύριο θέμα (βλ. μ. 176-177, όπου υπενθυμίζεται και ρευστοποιείται η κεφαλή του).

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται στο σύνολό του, στα μ. 182-200, ενώ ακολουθεί το μεταβατικής λειτουργίας τρίτο τμήμα του στα μ. 201-221. Το μόνο που διαφοροποιείται είναι τα μ. 215-217 (πρβλ. μ. 34-36), τα οποία στην προκειμένη περίπτωση στρέφονται προς τη δεσπόζουσα της μι- αντί της φα-δίεση-ελάσσονος. Το γεγονός αυτό έχει αντίκτυπο και στο – κατά τα λοιπά αυτούσια επανερχόμενο (στα μ. 222-237) – πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής, το οποίο, κατ' αναλογία προς το πρότυπό του, ξεκινά από τη μι- και στρέφεται εν τέλει προς τη Σι-μείζονα, στην οποία επιστρέφει, παραδόξως, το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής. Έτσι, η τονική πορεία που στην έκθεση έλαβε τη μορφή iii/i → VII/i, τώρα ακολουθεί την πορεία vi/iv → VI/i, δηλαδή και στις δύο περιπτώσεις με αναφορά στην ομώνυμη ελάσσονα. Διαφορετικά ιδωμένο, η VII και η VI της μι-ύφεση-ελάσσονος προετοιμάζονται από την εκάστοτε ελάσσονα υποδεσπόζουσά τους, γεγονός που δικαιολογεί και το ότι η έναρξη της πλάγιας περιοχής βρίσκεται σε μια πολύ πιο μακρινή τονική περιοχή από την εκάστοτε κατάληξή της. Πρόκειται για μία εξόχως αποδομητική επιλογή τονικότητας για την επανέκθεση (αλλά, θα πρέπει να σημειωθεί αναδρομικώς, και για την έκθεση) του πλάγιου θεματικού υλικού. Το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής επιστρέφει αναλλοίωτο κατά το μεγαλύτερο μέρος του, στα μ. 238-265 (πρβλ. μ. 57-84). Στη συνέχεια, όμως, το πέρασμα των μ. 85-91 ανακατασκευάζεται: τα μ. 266-267, που αντιστοιχούν στα μ. 85-86a, διαδέχεται η αλυσιδωποίησή τους στα μ. 268-269, ενώ τα επίσης αλυσιδωτά μ. 270-272a προέρχονται από το μ. 87 και βασίζονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας. Υπεισέρχονται, ωστόσο, και στοιχεία από την επεξεργασία: τα μ. 272-276a, που περνούν από την VI/i (στο πλαίσιο μίας απατηλής πτώσης έπειτα από την προηγούμενη επέκταση της δεσπόζουσας) κι έπειτα ακολουθούν μία πορεία προς το πτωτικό έξι-τέσσερα, προέρχονται άμεσα από τα μ. 159-167a, ενώ τα μ. 276-277 παραπέμπουν στα μ. 141-144.

Από αρμονική έποψη, στόχο αποτελεί η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με τον ισοκράτη επί του θεμέλιου φθόγγου της να συνοδεύει, αρχικά, την επιστροφή του κύριου θεματικού υλικού στο πλαίσιο της ακόλουθης coda (μ. 278-331). Η εν λόγω επιστροφή λαμβάνει χώρα πρωτίστως στο πρώτο τμήμα των μ. 278-298a, το οποίο επικεντρώνεται επιλεκτικά σε συγκεκριμένες πτυχές και των τριών τμημάτων της κύριας περιοχής. Η εστίαση αυτή δεν αποφεύγει την (εν προκειμένω ακουστική και όχι οπτική) παραμόρφωση: τα όμοια μ. 278-279 παραλλάσσουν ρυθμικά την κεφαλή, η οποία ρευστοποιείται στο μ. 280, τα αλυσιδωτά μ. 281-282 ασχολούνται με το μοτίβο του μ. 2, παραπέμποντας έτσι και στα μ. 30-31, τα εξίσου παρεμφερή μ. 283-284 αντλούν το υλικό τους από το μ. 3, ενώ τα μ. 285-288 παραπέμπουν στα μ. 24-27, ήτοι στη δεύτερη φράση του τρίτου τμήματος. Από το υλικό των δύο τελευταίων μέτρων προκύπτουν κατόπιν και τα αλυσιδωτά μ. 289-290, ενώ τα μ. 291-292 αποτελούν τη μοναδική άμεση αναφορά στο μεσαίο τμήμα, παραπέμποντας στα μ. 18-19· όπως, μάλιστα, κι εκείνα, οδηγούν στην εκ νέου επαναφορά του βασικού θεματικού υλικού στα μ. 293-298a, που συνιστούν μία “ξεχειλωμένη” επιστροφή της εναρκτήριας φράσης (πρβλ. μ. 1-4): τα μ. 293-294 αντιστοιχούν στα μ. 1-2, όμως το δεύτερο εξ αυτών επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στο μ. 295, τα μ. 296-297 μεγεθύνουν ρυθμικά το μ. 3, ενώ το μ. 298a παρέχει την πτωτική κατάληξη. Το τελευταίο συμβάν έχει ιδιαίτερη δομική σημασία, καθ' ότι αποτελεί την οριστική πτωτική επικύρωση της τονικότητας

αναφοράς όλου του μέρους, η οποία δεν είχε πραγματοποιηθεί εντός της επανέκθεσης, λόγω της αντιστοιχίας της με την έκθεση αλλά και της τοποθέτησης της πλάγιας περιοχής σε μια μακρινή τονική περιοχή. Επιπλέον, αν θεωρήσουμε πως το πρώτο τμήμα της coda αποτελεί ανακατασκευή ολόκληρης της τριμερούς δομής του κυρίου θέματος, με τα μ. 278-290 να αντιστοιχούν στο πρώτο, τα μ. 291-292 στο δεύτερο, και τα μ. 293-298a στο τρίτο τμήμα, είναι η πρώτη φορά που η συνολική κατασκευή ολοκληρώνεται πτωτικά, κάτι που δεν είχε συμβεί σε αμφότερες τις εξωτερικές ενότητες, όπου το τρίτο τμήμα του θέματος είχε μετατραπεί σε μεταβατικό. Το δεύτερο τμήμα της coda (μ. 298-331) αποτελείται από δύο σκέλη, με το πρώτο (μ. 298-321a) να βασίζεται στο υλικό και στην υφή του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής: το οκτάμετρο 298-306a, που περνά από τη Μι-ύφεση-μείζονα στη δεσπόζουσα της και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση, επαναλαμβάνεται τροποποιημένο και διευρυμένο στα μ. 306-315a, ενώ το χρωματικό πτωτικό πέρασμα των μ. 315-321a μετατρέπει τη μετρική διαίρεση από διμερή σε τριμερή και καταλήγει στην τονική με μία τέλεια πτώση. Συνολικά, τα μ. 298-306a και 306-321a συγκροτούν μία περίοδο στην Μι-ύφεση-μείζονα, με ενδιάμεση τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (αντί μισής πτώσης στην κύρια τονικότητα). Στο υφολογικά συγγενικό δεύτερο σκέλος (μ. 321-331), εξάλλου, που διατηρεί το τρίσημο μέτρο, τα παρόμοια τετράμετρα 321-324 / 325-328 βασίζονται σε μία παραμορφωμένη εκδοχή της κεφαλής του κυρίου θέματος, η οποία κατόπιν επιστρέφει με την πρωτότυπη μορφή της και ρευστοποιείται στα μ. 329-331, σημαίνοντας την οριστική επικράτηση της τονικότητας αναφοράς.

Το κύριο θέμα του πρώτου μέρους της *Σονάτας αρ. 1* του Szymanowski εκτείνεται στα μ. 1-28a και δομείται τριμερώς. Το πρώτο τμήμα, που εκθέτει στην κεντρική τονικότητα της ντο-ελάσσονος το βασικό θεματικό υλικό, εκτείνεται στα μ. 1-8 και αποτελείται από δύο ομοειδή τετράμετρα, το δεύτερο εκ των οποίων συνιστά – κατά το μάλλον ή ήττον – τονική μεταφορά του πρώτου στην υπερκείμενη πέμπτη. Το δεύτερο τμήμα (μ. 9-19) αξιοποιεί, σε μια διαδικασία αποσπασματοποίησης, το μοτίβο των μ. 7-8, προκειμένου να σχηματίσει δύο αλυσιδωτά ζεύγη σχεδόν όμοιων διμέτρων (μ. 9-10 / 11-12 και 13-14 / 15-16), τα οποία προσεγγίζουν εν τέλει τη δεσπόζουσα. Η έλευση της τελευταίας τοποθετείται στο μ. 17a, σαν μισή πτώση, η οποία προεκτείνεται μέχρι το μ. 19, ρευστοποιώντας ταυτοχρόνως το προαναφερόμενο μοτίβο σε ρυθμική σμίκρυνση. Το τρίτο τμήμα (μ. 20-28a), τέλος, ακολουθεί πιστά (από δομικής πλευράς) το πρώτο μέχρι και το μ. 25 (πρβλ. μ. 6), ενώ τροποποιεί το τελευταίο δίμετρο έτσι ώστε να φέρει μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 26-28a). Το μεταβατικό τμήμα (μ. 28-56) χρησιμοποιεί σε μεγάλο βαθμό το κύριο μοτιβικό υλικό· αυτό γίνεται εμφανές στα τέσσερα παρόμοια τετράμετρα με τα οποία ξεκινά και τα οποία οργανώνονται σε δύο ζεύγη βάσει της εγγύτερης ομοιότητας των μ. 28-31 με τα μ. 32-35 και των μ. 36-39 με τα μ. 40-43: ενδεικτικά, το μπάσσο των μ. 28-29 εμπνέεται άμεσα από την κεφαλή του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 30-31 παραλλάσσουν ρυθμικώς το μοτίβο των μ. 2b-4. Η κεφαλή του κυρίου θέματος κάνει ακολούθως την εμφάνισή της υπό την αρχική της μορφή στα ομοειδή μ. 44-45 / 46-47 και ύστερα ρευστοποιείται στα εξίσου παρεμφερή μ. 48-49, που κατευθύνονται προς τη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος. Η λειτουργία αυτή επεκτείνεται εν συνεχεία στο δεξιότεχνικό πέρασμα των μ. 50-56, που προετοιμάζει την είσοδο του πλαγίου θέματος στη Μι-ύφεση-μείζονα.

Η βασική πλάγια ιδέα εκτίθεται στα μ. 57-58, με τα μ. 59-60 να παρέχουν ένα παράλλαγμα της, παραμένοντας στην τονική, και τα μ. 61-62 και 63-64 να την παραλλάσσουν περαιτέρω επί της δεσπόζουσας μέχρι την προσωρινή κατάληξη στην τονική



στο μ. 65a. Τα μ. 65-70 που έπονται λαμβάνουν ως βάση το ίδιο υλικό, αλλά το διατηρούν μόνο ως απόηχο, εξελισσόμενα με μεγαλύτερη ελευθερία, ενώ φροντίζουν να απομακρυνθούν πρόσκαιρα από την τονική, προτού στραφούν εκ νέου προς αυτή. Τα μ. 71-72 και 73-74 επαναφέρουν τη βασική ιδέα, ενώ μία τρίτη επαναφορά (στο μ. 75) και η έναρξη μίας πτωτικής διαδικασίας που τη συνοδεύει διακόπτονται από ένα πέρασμα ελαφρώς διαφορετικού χαρακτήρα και ύφανσης στα μ. 76-80, το οποίο βασίζεται σε μία νέα συνοδευτική γραμμή και σε ένα απλούστατο μοτιβικό στοιχείο. Η βασική ιδέα επιστρέφει εκ νέου στα μ. 81-83, που σταματούν στη δεσπόζουσα, αλλά και στα πιο ήπια μ. 84-88a, τα οποία επιτυγχάνουν να καταλήξουν στην απαραίτητη τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα. Συνεπώς, μπορεί να υποστηριχθεί πως η πλάγια περιοχή διέπεται από τριμερή οργάνωση, με τα επιμέρους τμήματά της να εκτείνονται στα μ. 57-65a, 65-70 και 71-88a. Τα μ. 88-91a, από την άλλη πλευρά, δεν φαίνεται να αποτελούν ένα διακριτό τμήμα αλλά περισσότερα μία “ουρά”, καθ’ ότι αρκούνται στον αντιστικτικό συνδυασμό της βασικής πλάγιας ιδέας με τον εαυτό της εν είδει κανόνος, στο πλαίσιο μιας προέκτασης της Μι-ύφεση-μείζονος. Τέλος, τη μόνη, υποτυπώδη σύνδεση με την επεξεργασία παρέχει το λιτό δίμετρο 91-92.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με ένα αργό εισαγωγικό τμήμα (μ. 93-96) που παραλλάσσει την πλάγια ιδέα συνδυάζοντάς την με το παρεστιγμένο ρυθμικό στοιχείο του κυρίου θέματος. Έπειτα από την προετοιμασία μιας συνοδευτικής ιδέας στο μ. 97, ο συνθέτης κατασκευάζει δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (στα μ. 98-101 / 102-105), τα οποία ξεκινούν από τη ρε- και τη μι-ύφεση-ελάσσονα, αντίστοιχα, και αντιπαραθέτουν στην κεφαλή του κυρίου θέματος (βλ. μ. 98-99) ένα στοιχείο παράγωγο του κύριου θεματικού υλικού (βλ. μ. 100-101), το οποίο ωστόσο παραπέμπει παράλληλα και στον προηγηθέντα μετασχηματισμό της επικεφαλής πλάγιας ιδέας. Στα αλυσιδωτά μ. 106-108a / 108b-110a γίνεται αμυδρά αντιληπτό το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο στοιχείο του κυρίου θέματος, ενώ η προέλευσή του γίνεται ελαφρώς σαφέστερη στα μ. 110b-112 αλλά και στα αλυσιδωτά μ. 113-114 / 115-116 / 117-118a. Σε μία ακόμη πιο άμεση αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό, τα μ. 118-121 επαναφέρουν και ρευστοποιούν – στην κατάληξή του – το εναρκτήριο τετράμετρο, ενώ, σε αντίθεση με αυτά, τα παρεμφερή δίμετρα 122-123 και 124-125 αφιερώνονται σε μία αναφορά στη βασική ιδέα του πлагίου θέματος, προτού αυτή ρευστοποιηθεί στα “ημιόλια” μ. 126-127. Τα μετέπειτα αλυσιδωτά τετράμετρα 128-131 / 132-135 βασίζονται στο πέρασμα των μ. 76-80 της πλάγιας περιοχής, αναστρέφοντας το θεμελιώδες μοτίβο του, και ρευστοποιούνται στα μ. 136-141, ενώ το εν λόγω πέρασμα επιστρέφει κατόπιν υπό την αρχική του μορφή (αλλά και στο ίδιο τονικό ύψος) στα μ. 142-145 (πρβλ. μ. 76-79), με την ολοκληρωτική του ρευστοποίηση να παράγει τις οκτάβες των μ. 146-148. Η εξάλειψη κάθε μοτιβικού στοιχείου οδηγεί, τέλος, στο tremolo των μ. 149-152, που επεκτείνει τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Στην τρίτη ενότητα, το κύριο θέμα (μ. 153-177a) επανεκτίθεται έχοντας υποβληθεί σε μικρής κλίμακας αλλαγές: ενώ τα εξωτερικά του τμήματα επανέρχονται χωρίς δομικές διαφοροποιήσεις, στα μ. 153-160 και 169-177a, το μεσαίο (μ. 161-168) περιορίζεται από 11 σε 8 μέτρα· τούτο συμβαίνει λόγω της παράλειψης της τρίτης επανάληψης του βασικού του διμέτρου (πρβλ. μ. 9-16 και 161-166) αλλά και της τροποποίησης και του περιορισμού της καταληκτικής στάσης στη δεσπόζουσα (πρβλ. μ. 17-19 και 167-168). Επιπλέον, θα πρέπει να σημειωθεί πως, από αρμονικής πλευράς, τα δύο πρώτα τμήματα επανεμφανίζονται στο πλαίσιο μίας διαρκούς επέκτασης της δεσπόζουσας (βλ. ισοκράτη), ενώ η αρμονική λύση επέρχεται μόλις κατά την επαναφορά της αρχικής ιδέας στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος. Ορισμένες τροποποιήσεις υφίσταται εξάλλου και το μεταβατικό τμήμα στην επανέκθεση (μ. 177-202a): από τις τέσσερις τετράμετρες δομικές μονάδες των μ. 28-43 εδώ διατηρούνται

μόνο οι δύο (στα μ. 177-184), ενώ τη θέση των υπολοίπων παίρνουν δύο παρόμοια δίμετρα (στα μ. 185-186 / 187-188) που συνεχίζουν να δίνουν έμφαση στο βασικό μοτίβο της κύριας περιοχής. Από εκεί και ύστερα, η αντιστοιχία με την έκθεση αποκαθίσταται, αφού τα μ. 189-201 ακολουθούν πιστά τα μ. 44-56, δεδομένης της αναμενόμενης στροφής προς την αρχική τονικότητα αντί της σχετικής μείζονος.

Θα περίμενε κανείς, επομένως, η πλάγια περιοχή να ξεκινά από τη ντο-ελάσσονα ή μείζονα, καθ' ότι η μετάβαση έχει επιτελέσει επαρκώς τη λειτουργία της προσέγγισής της. Στην πραγματικότητα, όμως, στο σημείο αυτό μας περιμένει μία έκπληξη, καθώς αφενός μεν το μ. 201 επιχειρεί να καταλήξει με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, σε αντίθεση με το ομόλογό του μ. 56, αφετέρου δε αποτυγχάνει, οδηγώντας σε απατηλή πτώση και – μέσω αυτής – στην ανάδυση της τονικότητας της Λα-ύφεση-μείζονος! Έτσι, η τελευταία αποτελεί την αφετηρία της πλάγιας περιοχής κατά την επανέκθεση, η οποία συνεπώς ξεκινά από την VI της τονικότητας αναφοράς. Δεν μένει, ωστόσο, σε αυτήν μέχρι τέλους· συγκεκριμένα, ενώ τα μ. 57-60 μεταφέρονται στα μ. 202-205 στη Λα-ύφεση-μείζονα, τα μ. 61-64 αντικαθίστανται από τα παρόμοια με αυτά μ. 206-209, τα οποία εδραιώνουν τη Ντο-μείζονα και ακολουθούνται από μία τρίμετρη επιπρόσθετη προέκταση στα μ. 210-212· ακολούθως, το μ. 65 παραλείπεται, αλλά τα μ. 66-70 επιστρέφουν, παρ' όλα αυτά, στα μ. 213-217. Ως εκ τούτου, μέχρι στιγμής διαπιστώνουμε πως το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής διευρύνεται (πρβλ. μ. 202-212 και 57-65a), ενώ απεναντίας το δεύτερο περιορίζεται ελαφρώς ως προς την έκτασή του (πρβλ. μ. 213-217 και 65-70). Περνώντας έπειτα στο τρίτο τμήμα, παρατηρούμε πως τα πέντε πρώτα μέτρα του επιστρέφουν αυτούσια (πρβλ. μ. 218-222 και 71-75)· στη συνέχεια, εντούτοις, ο συνθέτης επαναφέρει μόνο το πέρασμα των μ. 76-80, το οποίο διαφοροποιείται και διευρύνεται κατά ένα μέτρο στα μ. 223-228, ενώ η καταληκτική του αρμονία (πρόκειται για τη διπλή δεσπόζουσα) προετοιμάζει την έναρξη της coda. Ως εκ τούτου, το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής περικλύεται και μετατρέπεται εν τέλει σε συνδυαστικό πέρασμα προς την ακόλουθη επιπρόσθετη coda.

Η τελευταία επαναφέρει εκ νέου το υλικό του κυρίου θέματος, στο οποίο μάλιστα βασίζεται και αποκλειστικά: τα μ. 229-232 ανακαλούν την τετράμετρη βασική ιδέα του, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ. 233-236 και ρευστοποιείται στα μ. 237-239, ενώ η επιμονή στην “ξένη” συγχορδία της Φα-ύφεση-μείζονος στα μ. 240-243 οδηγεί στη δεσπόζουσα στο μ. 244· μία ακόμη αναδρομή στο κύριο θέμα, και συγκεκριμένα στο (μεγεθυμένο) εναρκτήριο δίμετρό του, φέρνει τελικά την κατάληξη στην τονική (στα μ. 245-247), η οποία προεκτείνεται κατόπιν και στα μ. 248-259.

Η ενότητα της έκθεσης στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας αρ. 2* του Μπαλάκιρεφ διέπεται από μια μάλλον ασυνήθιστη οργάνωση, καθώς τη θέση του κυρίου θέματος και του μεταβατικού τμήματος καταλαμβάνει ένα fugato, το οποίο εκτείνεται στα μ. 1-30. Το θέμα παρουσιάζεται από την δεύτερη φωνή στα μ. 1-8, εισάγοντας και την τονικότητα αναφοράς της σι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ η (πραγματική) απάντηση εκφέρεται από την πρώτη φωνή στα μ. 9-16. Έπειτα από το δίμετρο συνδυαστικό πέρασμα των μ. 17-18, εισέρχεται και η τρίτη φωνή με το θέμα στα μ. 19-26, ενώ ακολουθεί ένα τετράμετρο ελεύθερο επεισόδιο, στην πορεία του οποίου εμφανίζεται και μία τέταρτη (χαμηλότερη) φωνή· περαιτέρω, εντός του τετραμέτρου αυτού (μ. 27-30) λαμβάνει χώρα η προσέγγιση και η πτωτική επικύρωση της σχετικής μείζονος (βλ. την τέλεια πτώση των μ. 29b-30a), η οποία θα αποτελέσει και τη δευτερεύουσα τονικότητα του μέρους. Καθώς καμμία πρόσθετη μεταβατική διαδικασία δεν απαιτείται, η πλάγια περιοχή ξεκινά από τη Ρε-ύφεση-μείζονα, με την αρμονία να αρκείται επί της ουσίας σε μία εκτενή επέκταση της τονικής. Η βασική θεματική ιδέα εισάγεται επί

ισοκράτη στην τονική στα μ. 31-32 και παραλλάσσεται σταδιακά στα μ. 33-34 και 35-36, με χρήση όλο και μικρότερων ρυθμικών αξιών στη μελωδική γραμμή. Εν τέλει, ένα παράλλαγμα των μ. 35-36 στα μ. 37-38 οδηγεί στην επιστροφή της κεφαλής του θέματος του fugato (πρβλ. μ. 1-2), η οποία παρουσιάζεται στην δευτερεύουσα τονική περιοχή στα παρεμφερή, οιονεί αλυσιδωτά μ. 39-40 / 41-42, αλλά και στην παρηλλαγμένη επανάληψή τους στα μ. 43-46, προτού υποστεί ρευστοποίηση στα μ. 47-48. Τα εναπομείναντα μέτρα της έκθεσης συνεχίζουν, χωρίς κάποια άμεση θεματική αναφορά, την επέκταση της τονικής (βλ. μ. 49-54), η οποία πρέπει να σημειωθεί πως δεν επικυρώθηκε με κάποια πτώση φυσικά, κάτι τέτοιο θα ήταν δύσκολο, δεδομένης της συνεχούς παρουσίας του ισοκράτη σε ολόκληρη την έκταση της πλάγιας περιοχής.

Κατά την έναρξη της επεξεργασίας, το θέμα του fugato επιστρέφει στην φα-δίεση-ελάσσονα (μ. 55-62), με το δεύτερο ήμισυ του (μ. 59-62) να διαφοροποιείται προκειμένου να επιτραπεί η εν είδει stretto επανεισαγωγή του θέματος στο ίδιο τετράμετρο και στην περιοχή της υποδεσπόζουσας της εν λόγω τονικότητας. Στη συνέχεια, η κεφαλή του απομονώνεται και παραλλάσσεται, αξιοποιούμενη για τη δημιουργία τριών αλυσιδωτής λογικής παρεμφερών διμέτρων που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος (βλ. μ. 63-64 / 65-66 / 67-68). Παρ' όλα αυτά, τα μ. 69-70 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του υλικού του αποσπάσματος αυτού στρεφόμενα προς τη μακρινή λα-ύφεση-ελάσσονα. Ύστερα, το συνολικό χωρίο των μ. 55-70 αλυσιδοποιείται, με το πέρασμα των μ. 55-62 να επανέρχεται με νέα συνοδευτική γραμμή στα μ. 71-78 και τα μ. 63-70 να επιστρέφουν με λιγότερες επεμβάσεις στα μ. 79-86, που στρέφονται εν τέλει (και κατ' αναλογία με το πρότυπό τους) προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα, ήτοι την αρχική τονικότητα. Έπεται η αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα καντέντσα του μ. 87: τούτη αρχικά παρουσιάζει και ακολούθως ρευστοποιεί μία μελωδική ιδέα που βασίζεται στην αναστροφή της εναρκτήριας χειρονομίας του κυρίου θέματος, ενώ στη συνέχεια μία αρμονική αλυσίδα και μία δεξιотехνική φιγούρα οδηγούν στην επέκταση της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα και η μετάβαση εξακολουθούν να αντιπροσωπεύονται από το fugato (μ. 88-116), καίτοι με μερικές διαφορές: η απάντηση δεν τοποθετείται πλέον στην δεσπόζουσα, αλλά στην υποδεσπόζουσα (πρβλ. μ. 96-102 με μ. 9-15), ενώ συντομεύεται επιπλέον κατά ένα μέτρο για χάρη του συνδετικού περάσματος των μ. 17-18, το οποίο επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 103-104 ώστε να οδηγήσει και πάλι στην τονική. Η τελευταία είσοδος του θέματος παραλλάσσεται, προσέτι, στα μ. 105-112 (βλ. ιδιαίτερα τα μ. 110-112), ενώ το τετράμετρο επεισόδιο (μ. 113-116) τροποποιείται κι αυτό προκειμένου να καταλήξει στη Σολ-ύφεση- αντί της Ρε-ύφεση-μείζονος. Αυτό σημαίνει πως το πλάγιο θέμα πρόκειται να επανεκτεθεί στην περιοχή της VI, κάτι που πράγματι συμβαίνει στα μ. 117-130· τούτα αντιστοιχούν στα μ. 31-44 της έκθεσης, ενώ τα μ. 45-54 αντικαθίστανται από το πέρασμα των μ. 131-134 που εδραιώνει την ομώνυμη μείζονα της τονικότητας αναφοράς και προετοιμάζει την coda.

Η τελευταία (μ. 135-158) ξεκινά επαναφέροντας την παρηλλαγμένη εκδοχή της κεφαλής του κυρίου θέματος που συναντήσαμε στη δεύτερη ενότητα (πρβλ. μ. 63-64), κατασκευάζοντας από αυτή τέσσερα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα (στα μ. 135-142) τα οποία, σε βαθύτερο επίπεδο, επεκτείνουν την τονική, όπως αφήνει να εννοηθεί ο ισοκράτης επί της θεμελίου της. Έπειτα, ολόκληρο το οκτάμετρο επαναλαμβάνεται με ορισμένες μιμητικές προσθήκες και διαφοροποιήσεις στα μ. 143-150. Το τελευταίο δίμετρό του (πρόκειται για τα μ. 149-150) τροποποιείται σε μεγαλύτερο βάθος, ενώ η αντιπαράθεση της τονικής με μία χρωματική συγχορδία, που εισάγεται εντός αυτού, συνεχίζεται και στα μ. 151-154, πριν από την αναμενόμενη τελική επικράτηση της τονικής στα μ. 155-158.

Το τελικό μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Μπαλάκιρεφ είναι γραμμένο στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Στην έκθεση, το κύριο θέμα διαρθρώνεται σε τριμερή δομή, η οποία εντούτοις μένει ημιτελής λόγω της μετατροπής του τρίτου τμήματος σε μεταβατικό. Εντός του πρώτου τμήματος, τα παρεμφερή μ. 1-4 / 5-8 παρουσιάζουν τη βασική θεματική ιδέα, κινούμενα από την τονική προς την περιοχή της σχετικής της, ενώ έπειτα τα παρόμοια μ. 9-12 / 13-16 και 17-20 / 21-24 κατασκευάζουν δύο παράγωγα του εν λόγω μορφώματος, δίνοντας περαιτέρω έμφαση στην σχετική καθώς και στην υποδεσπόζουσα, αντίστοιχα. Τελικά, το εναρκτήριο τετράμετρο εξελίσσεται στην οκτάμετρη δομική μονάδα των μ. 25-32, η οποία δεν φαίνεται διατεθειμένη να καταλήξει σε κάποια πτώση, με το δεύτερο τμήμα να ακολουθεί αδιαμεσολάβητα στα μ. 33-52. Τα μ. 33-36 εκθέτουν μία νέα ιδέα στην κύρια τονικότητα, με τα μ. 37-40 να παρέχουν έπειτα ένα παράλλαγμα της. Το οκτάμετρο αυτό επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά με ορισμένες διαφοροποιήσεις στα μ. 41-48, προσεγγίζοντας αρχικά τη φα-ελάσσονα προτού καταλήξει εν τέλει στην (ενεργή) δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με τη λειτουργία αυτή να προεκτείνεται κατόπιν και στο πέρασμα των μ. 49-52.<sup>222</sup> Το τρίτο (ήτοι το δυνάμει μεταβατικό) τμήμα ξεκινά επαναφέροντας τα μ. 1-16 με ενισχυμένη ύφανση στα μ. 53-68, ενώ το ίδιο μπορεί να ειπωθεί, κατά το μάλλον ή ήττον, και για τη σχέση των μ. 69-72 / 73-76 με τα μ. 17-20 / 21-24. Στη συνέχεια όμως το τελευταίο ζεύγος τετραμέτρων αλυσιδοποιείται στα μ. 77-84, τα οποία επιδιώκουν και φέρνουν εις πέρας μία κατάληξη στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, η οποία κάνει την εμφάνισή της και ύστερα επεκτείνεται στα ομοειδή μ. 85-89a / 89-93a, τα οποία κάνουν μία αναδρομή στην εναρκτήρια κύρια θεματική ιδέα, αλλά και στα μ. 93-95a / 95-97a και 97-100.

Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, η πλάγια περιοχή μεταφέρεται σε μία απομακρυσμένη τονικότητα σε απόσταση τρίτης από την αρχική, καθώς η Ρε-μείζων σχετίζεται με τη σι-ύφεση-ελάσσονα ως η ομώνυμη της αντιθετικής της ομώνυμης μείζονος (III/I)! Από δομικής πλευράς, συναντούμε και πάλι μία τριμερή διάρθρωση, η οποία εντούτοις είναι εν προκειμένω ολοκληρωμένη. Το πρώτο τμήμα αρθρώνεται σε δύο παρεμφερή οκτάμετρα (στα μ. 101-108 και 109-116), με τη θεματική ιδέα που παρουσιάζεται εδώ να παραπέμπει άμεσα στο μοτιβικό υλικό της κύριας περιοχής.<sup>223</sup> Η πρώτη οκτάμετρη δομική μονάδα καταλήγει στην τονική εν είδει ατελούς πτώσης, ενώ η δεύτερη μεταβαίνει στην iii (φα-δίεση-ελάσσονα) και την εδραιώνει με μία τέλεια πτώση, με το συνολικό αποτέλεσμα να χαρακτηρίζεται επομένως αβίαστα ως μία συμμετρική, μετατροπική περίοδος. Στο δεύτερο τμήμα, τα μ. 117-124 προτείνουν ένα παράλλαγμα της βασικής οκτάμετρης δομικής μονάδας, το οποίο ξεκινά από την επιτονική και καταλήγει στην υποδεσπόζουσα, προτού αλυσιδοποιηθεί παρηλλαγμένο στα μ. 125-132, οδηγώντας εν προκειμένω από την σχετική στη διπλή δεσπόζουσα, ούτως ώστε το τρίτο τμήμα να ξεκινήσει με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας. Η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου επιστρέφει με επουσιώδεις αλλαγές στα μ. 133-140· η δεύτερη, ωστόσο, διαφοροποιείται κατ' αρχάς από τονικής πλευράς,

<sup>222</sup> Ο Edward Garden (*Balakirev. A critical study of his life and music*, Faber and Faber, London 1967, σ. 241) χαρακτηρίζει, παραδόξως, τα μ. 33-52 ως ένα «σύντομο δευτερεύον [secondary] θέμα». Προφανώς ο μελετητής δεν τα θεωρεί ως ένα πλάγιο θέμα, καθώς χρησιμοποιεί διαφορετική ορολογία ("second subject") αναφερόμενος στο πλάγιο θέμα που ακολουθεί στη συνέχεια.

<sup>223</sup> Ο Garden (ό.π., σ. 241) υπερβάλλει ελαφρώς σε αυτό το σημείο, ισχυριζόμενος ότι δεν υφίσταται ξεχωριστό πλάγιο θέμα, αλλά μία δεύτερη εκδοχή του κυρίου θέματος. Ο Lee, παρομοίως (ό.π., σ. 32), θεωρεί πως το κύριο θέμα λειτουργεί επιπλέον ως πλάγια θεματική περιοχή, πάει όμως και ένα βήμα παραπέρα, υποστηρίζοντας πως η πλάγια περιοχή συνίσταται συνολικά στα μ. 53-182 (τούτα αναλογούν, στην δική μας ανάλυση, στη μετάβαση, στο πλάγιο θέμα, στην κατακλείδα αλλά και σε μέρος της επεξεργασίας), τα οποία αποτελούν συλλήβδην μία ανάπτυξη και επέκταση του κυρίου θέματος! Πρόκειται, σαφέστατα, για μία εντελώς αστήρικτη και παράλογη θεώρηση.

καθώς τα μ. 141-144 μεταφέρουν το πρώτο της ήμισυ στην περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος (VI/i). Σε αντικατάσταση λοιπόν του δεύτερου ημίσεως εμφανίζονται κατόπιν τα παρεμφερή μ. 145-147a / 147-149a, τα οποία επανεδραιώνουν και εν τέλει επικυρώνουν τη Ρε-μείζονα με την καθοριστική τέλεια πτώση της έκθεσης. Ακολουθεί μία σύντομη κατακλείδα, η οποία ανακαλεί επί της ουσίας το τελευταίο μόρφωμα του μεταβατικού τμήματος (ήτοι τα μ. 85-89a / 89-93a και 93-97a, παραλείποντας τα μ. 97-100), στα μ. 149-153a / 153-157a και 157-161, τροποποιώντας κυρίως την τελευταία δομική μονάδα. Ας σημειωθεί πως, λόγω της υιοθέτησης των αρμονικών χαρακτηριστικών του προαναφερόμενου χωρίου της μετάβασης, η προεκτεινόμενη συγχορδία της Ρε-μείζονος δίνει, έως έναν βαθμό, την εντύπωση της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος ή -ελάσσονος.<sup>224</sup>

Στη δεύτερη ενότητα, δίνεται αρχικά έμφαση στο πλάγιο θεματικό υλικό: έπειτα από την εισαγωγική εμφάνιση μίας συνοδευτικής γραμμής στα μ. 162-164, τα μ. 165-172 παραθέτουν με ορισμένες μεταβολές το βασικό οκτάμετρο πρότυπο (πρβλ. μ. 101-108) επί τη βάσει μίας ακόμη πιο έκδηλης πλέον επέκτασης της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος. Το νέο αυτό πρότυπο επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 173-180 αλλά και 181-183a, όπου η καταληκτική χειρονομία απομονώνεται και επαναλαμβάνεται δύο φορές. Στη συνέχεια, ο συνθέτης φέρνει στο προσκήνιο το θεματικό υλικό του τρίτου μέρους της σονάτας. Στο πλαίσιο αυτής της κυκλικής αναδρομής στο "Intermezzo", και με αφορμή την προσωρινή επικράτηση της συγχορδίας της Ρε-μείζονος, τα μ. 183-202 παραθέτουν πρακτικά αυτούσια τα μ. 1-10, με τον φαινομενικό διπλασιασμό των μέτρων αυτών να αποτελεί απόρροια της διχοτόμησής τους στο πλαίσιο της παρούσας αναδρομής σε πολύ πιο γοργή χρονική αγωγή. Παρόμοια είναι και η σχέση των ακόλουθων μ. 203-222 προς τα μ. 11-20 του προηγούμενου μέρους, με τη διαφορά όμως πως σε αυτήν την περίπτωση η καταληκτική Σολ-μείζων δίνει απευθείας τη θέση της στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, διευκολύνοντας έτσι τη σύνδεση με την εναρκτήρια συνήχηση της ακόλουθης τρίτης ενότητας.<sup>225</sup>

Η επαναφορά του κύριου θεματικού υλικού στην τρίτη ενότητα είναι ελλιπής από δομικής πλευράς αλλά και προβληματική τονικά. Το πρώτο τμήμα, που έφερε τις πλέον χαρακτηριστικές μελωδικές ιδέες λάμπει εδώ δια της απουσίας του, ενώ το δεύτερο τμήμα, παρ' όλο που επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 223-242, μετατοπίζεται στην υπερκείμενη μικρή δεύτερη σε σχέση με το πρότυπό του, απομακρύνοντας έτσι κάθε πιθανότητα λύσης της μακροδομικής διαφωνίας. Το ίδιο συμβαίνει και αναφορικά με το τρίτο, δηλαδή το μεταβατικό τμήμα, όπου η επιστροφή του βασικού υλικού τοποθετείται στην περιοχή της σι-ελάσσονος, σε μία ακόμη αποφυγή της διπλής (θεματικής και τονικής) επαναφοράς. Περαιτέρω, το εν λόγω τμήμα (μ. 243-290) οδηγεί εν προκειμένω στη Ρε-ύφεση-μείζονα, μέσω της τροποποίησης των μ. 274 και 275-290 (πρβλ. μ. 84 και 85-100 αντίστοιχα)· ας σημειωθεί, επιπλέον, η παραλλαγή των μ. 283-287a με τη μεσολάβηση των μ. 157-161. Η τονικότητα αναφοράς αποφεύγεται, ως εκ τούτου, και σε αυτήν την περίπτωση, καίτοι μπορεί να υποστηριχθεί πως υφίσταται μία έμμεση πρόθεση προσέγγισής της, αν αναλογιστούμε την πολύ μεγαλύτερη εγγύτητα της Ρε-ύφεση-μείζονος προς την αρχική σι-ύφεση-ελάσσονα (ως σχετικής της) σε σχέση με τη Ρε-μείζονα, στην οποία είχε τοποθετηθεί αρχικά το πλάγιο θέμα. Τα δύο πρώτα τμήματα αυτού επιστρέφουν κατά τα άλλα αυτούσια στα μ. 291-306 και 307-322, ενώ αντιθέτως το τρίτο υποβάλλεται σε ορισμένες αλλαγές: συγκεκριμένα, έπειτα από την παράθεση της πρώτης οκτάμετρης φράσης στα μ. 323-330, η

<sup>224</sup> Παραβλέποντας την καθοριστική πτώση του μ. 149, ο Garden (ό.π., σ. 241-242) τοποθετεί την έναρξη της "coda" (sic) της έκθεσης στο μ. 141.

<sup>225</sup> Κατά τον Garden (ό.π., σ. 242), απεναντίας, δεν υφίσταται καμία "επεξεργασία" εντός αυτής της ενότητας, καθώς τούτη αποτελεί μόνον μία «επανάληψη υλικού που ακούστηκε νωρίτερα, απλώς ένα ημιτόνιο ψηλότερα».

δεύτερη δεν τίθεται αλυσιδωτά στη VI/i, όπως συνέβαινε στο ανάλογο σημείο της έκθεσης, αλλά παραμένει στο περιβάλλον της Ρε-ύφεση-μείζονος, καίτοι επανεμφανίζεται μόνο το πρώτο της ήμισυ (στα μ. 331-334), όπως άλλωστε συνέβη και στα μ. 141-144' τα μ. 145-147a / 147-149a, προσέτι, αντικαθίστανται από τα μ. 335-336 / 337-339a, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση και καταλήγουν σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα αντί να επικυρώσουν πτωτικά τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Από εκεί και ύστερα, η αρχική κατακλείδα διευρύνεται λοιπόν και μετατρέπεται σε ένα εκτενές συνδυαστικό πέρασμα προς την coda. Αρχικά, η ακολουθία των μ. 149-153a ανακαλείται στα μ. 339-343a και ύστερα παραλλάσσεται στα μ. 343-347a, με το παραγόμενο ζεύγος τετραμέτρων να αλυσιδοποιείται εν συνεχεία στα μ. 347-351a / 351-355a, ξεκινώντας πλέον από μία επέκταση της δεσπόζουσας της ντο-δίεση-ελάσσονος. Από το ίδιο υλικό προκύπτουν έπειτα οι αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 355-359a / 359-363a αλλά και τα μ. 363-364 / 365-366 και 367-370, τα οποία προβαίνουν στην απομόνωση του θεμελιώδους μοτιβικού στοιχείου των προηγούμενων δομικών μονάδων, που δεν είναι άλλο από το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη διαμόρφωση ενός διαφορετικού υφολογικού περιβάλλοντος και την προσέγγιση της τονικότητας αναφοράς, προετοιμάζει την έναρξη της coda, η οποία ξεκινά με μία διεξοδική αναδρομή στο κύριο θέμα, υιοθετώντας τη νεοεισαχθείσα υφή.

Όπως συμπεραίνει κανείς, η τονική επαναφορά του κύριου θεματικού υλικού επιτυγχάνεται εν τέλει εντός της coda: τα μ. 371-386 ταυτίζονται δομικά με τα μ. 1-16, τα μ. 387-394 αντιμετωπίζουν τα μ. 17-24 υπό την οπτική των μ. 69-76 και τα μ. 395-402 προτείνουν ένα παράλλαγμα των μ. 25-32. Έπειτα από αυτήν την πλήρη, καίτοι παρηλλαγμένη, επαναφορά του πρώτου τμήματος της κύριας περιοχής, έπεται αβίαστα μία αναφορά στο δεύτερο και δη, στη συγκεκριμένη περίπτωση, με την διατήρηση και της αυθεντικής υφής: τα μ. 403-419a παραθέτουν τα μ. 33-48, επισυνάπτοντας όμως μία κατάληξη με τέλεια πτώση στη σι-ύφεση-ελάσσονα, η οποία αποτελεί και την καθοριστική πτωτική χειρονομία ολόκληρου του μέρους! Έπειτα, τα μ. 419-431 παραθέτουν αυτούσια την κατακλείδα της έκθεσης προκειμένου να επεκτείνουν την τονική, ενώ κατόπιν η διαδικασία της θεματικής ανακύκλησης εντός της coda προεκτείνεται πέραν των ορίων της πρώτης ενότητας, με τα μ. 432 κ.εξ. να κάνουν μία αναδρομή στην έναρξη της επεξεργασίας: τα μ. 432-453, ειδικότερα, παραθέτουν τη βασική οκτάμετρη φράση της πλάγιας περιοχής κατά το πρότυπο των μ. 162-183a' σε συνέχεια δε της ρευστοποίησης που έχει ήδη ξεκινήσει στα μ. 451-453, η τονική επεκτείνεται περαιτέρω στα παρεμφερή μ. 454-457 / 458-461, 462-463 / 464-465 καθώς και στα μ. 466-469, ενώ η ίδια διαδικασία συνεχίζεται και αποπερατώνεται τελικά στα μ. 470-473 / 474-477 και 478-485.

Στο εναρκτήριο μέρος του *Σονάτας για πιάνο* του Dale, το κύριο θέμα (μ. 1-16) διαμορφώνεται ως συμμετρική, μετατροπική περίοδος. Η ηγούμενη φράση της (μ. 1-8) ακολουθεί το οργανωτικό πρότυπο της πρότασης, περιλαμβάνοντας, ως εκ τούτου, βασική ιδέα (μ. 1-2), παράλλαγμα (μ. 3-4) και συνέχιση (μ. 5-8), η οποία καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της ρε-ελάσσονος. Η δεύτερη φράση (μ. 9-16) διέπεται από παρόμοια οργάνωση, με το σκέλος της παρουσίασης (βλ. μ. 9-12) να υφίσταται μόνο επουσιώδεις υφολογικές προσθήκες' παρατηρούμε, εντούτοις, πως η συνέχισή της αφενός μεν παραλλάσσεται σε μεγαλύτερο βάθος από μελωδικής και αρμονικής πλευράς, αφετέρου δε οδηγεί σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, ήτοι στη Φα-μείζονα. Επιπλέον, η ροή δεκάτων έκτων που εισάγει, σε αντιπαράθεση προς τα τρίηχα ογδών της πρώτης φράσης, αποτελούν πηγή έμπνευσης για τη μετάβαση (μ. 17-52), η οποία ξεκινά με μία εν πολλοίς νέα ιδέα στα μ. 17-18. Η τελευταία αλυσιδοποιείται στα μ.

19-20, ενώ η συνέχιση της εκτύλιξης της μελωδικής της γραμμής και η διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 22-25a, που καταλήγουν σε τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα (πρόκειται για την δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος), παραπέμπουν εκ νέου σε προτασιακή δομή. Έπειτα από την προαναφερόμενη κατάληξη, μία εντελώς νέα ιδέα εκτίθεται στο τετράμετρο 25-28, στη Ντο-μείζονα, και επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά (με αφητηρία από τη μι-ελάσσονα) και παρηλλαγμένη στα μ. 29-32. Εν συνεχεία, η αποσπασματοποίηση των τετράμετρων δομικών μονάδων έχει ως απόρροια τα αλυσιδωτά δίμετρα 33-34 / 35-36, τα οποία παραμένουν στη Ντο-μείζονα. Πορεία απομάκρυνσης από αυτήν ακολουθούν τα αλυσιδωτής λογικής δίμετρα 37-38 / 39-40, τα οποία επαναφέρουν σε παραλλαγή τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-2) και φαίνεται να θέτουν ως τελικό στόχο τον τονικό “αντίποδα” της Φα-δίεση-μείζονος. Η οριστική στροφή σε αυτήν ανατρέπεται όμως από τα αλυσιδωτά μ. 41 και 42, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του υλικού των προηγούμενων μέτρων, όπως άλλωστε και τα μ. 43-44, με το συνολικό αυτό οκτάμετρο να παραπέμπει από δομική έποψη στις προτασιακά οργανωμένες φράσεις της κύριας περιοχής. Η νέα ιδέα των μ. 29 κ.εξ. επανακάμπει στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 45-46 / 47-48, που λαμβάνουν ως πρότυπό τους τα μ. 33-36, και ρευστοποιείται στα μ. 49-50, στο πλαίσιο της επέκτασης της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος. Την ίδια λειτουργία επιτελεί, τέλος, και το δίμετρο 51-52, το οποίο παραπέμπει έμμεσα, με τα τρήχά του, στο κύριο μοτιβικό υλικό.

Η πλάγια περιοχή, που τοποθετείται στην περιοχή της σχετικής μείζονος, αποτελείται από τρία τμήματα. Το πρώτο εξ αυτών εκτείνεται στα μ. 53-68 και διέπεται από περιοδική οργάνωση, θυμίζοντας το κύριο θέμα, εντύπωση που ενισχύεται προσέτι από την προτασιακή δομή των επιμέρους φράσεών του. Η πρώτη (μ. 53-60) διαθέτει δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα καθώς και τετράμετρη συνέχιση, η οποία ρευστοποιεί το διαθέσιμο θεματικό υλικό και καταλήγει σε μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Η δεύτερη φράση ακολουθεί δομικά την πρώτη· η συνέχισή της παραλλάσσεται, εντούτοις, τόσο από μελωδικής όσο και από αρμονικής πλευράς (βλ. μ. 65-68), και πραγματοποιεί πτωτική κατάληξη (με τέλεια πτώση) στην μακρινή Ρε-ύφεση-μείζονα! Περαιτέρω, η τροποποίηση του δεύτερου σκέλους της φράσης αυτής και η μετατροπική της πορεία πηγάζουν, πιθανότατα, από τη λογική της ομόλογης δεύτερης φράσης του κυρίου θέματος. Το δεύτερο τμήμα (μ. 69-90) ξεκινά σχηματίζοντας μία νέα τετράμετρη δομική μονάδα που φτάνει μέχρι τη Σολ-ύφεση-μείζονα και αξιοποιεί με διαφορετικό τρόπο το προηγούμενο πλάγιο θεματικό υλικό. Η κεφαλή του παρατίθεται δύο φορές, κατά τρόπον αντιστικτικό, στα μ. 69-70, ενώ τα μ. 71-72 συνδυάζουν στοιχεία από το δεύτερο σκέλος και των δύο φράσεων της προηγούμενης περιόδου. Έπειτα από την αλυσιδωτή επανάληψή του στα μ. 73-76, το εν λόγω τετράμετρο αποσπασματοποιείται διατηρώντας τα δύο τελευταία μέτρα του (στα μ. 77-78), τα μοτιβικά στοιχεία των οποίων συμπύσσονται, κατόπιν, αποφέροντας τα πυκνότερα μ. 79-82. Έπειτα από το πέρασμα των μ. 83-84, η κεφαλή του πρώτου τμήματος επιστρέφει παρηλλαγμένη στα μ. 85-87 (πρβλ. και τη συνέχιση της πρώτης φράσης του πρώτου τμήματος, ιδιαίτερα τα μ. 57-58), που οδηγούνται από τη χρωματική κάθοδο του μπάσσου, και ρευστοποιείται στα μ. 88-90. Σε αυτό το σημείο ξεκινά το τρίτο τμήμα, το οποίο επαναφέρει κατ’ αρχάς την παρουσίαση της ηγούμενης φράσης του πρώτου τμήματος με συνοδεία ισοκράτη στη δεσπόζουσα (μ. 91-94), παραλλάσσοντας ταυτοχρόνως το τέταρτο μέτρο (πρβλ. μ. 94 και 56). Το μοτίβο του τελευταίου αυτού μέτρου επαναλαμβάνεται ακολούθως στα μ. 95-99a, τα οποία επεκτείνουν την τονική. Τα μ. 99-102 προβαίνουν κατόπιν σε ελεύθερη χρήση της – υποβληθείσας σε σμίκρυνση – κεφαλής του πλάγιου θέματος, ενώ το μ. 103 αξιοποιεί το ίδιο στοιχείο για να καταλήξει στη Φα-μείζονα με μία ατελή πτώση. Έπειτα από την ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψή

του στο μ. 104, το μέτρο αυτό ρευστοποιείται στο μ. 105, που σημαίνει και το πέρας της πρώτης ενότητας του μέρους.

Για την έναρξη της δεύτερης ενότητας, ο συνθέτης δημιουργεί ένα νέο μόρφωμα, μεταμορφώνοντας το καταληκτικό πέρασμα της έκθεσης και δίνοντας, κατά συνέπεια, έμφαση στην κεφαλή του πλαγίου θέματος. Προκύπτει έτσι το δίμετρο 106-107, το οποίο θέτει ως στόχο τη σολ-ελάσσονα και αλυσιδοποιείται στα μ. 108-109 φτάνοντας στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Τα παρόμοια μ. 110-111 παράγονται από την ρευστοποίηση αυτής της ιδέας, με την εν λόγω διεργασία να συνεχίζεται στα μ. 112-113 αλλά και στα μ. 114-115, που στηρίζονται αρμονικά στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Αντί της τελευταίας, όμως, τα μ. 116 κ.εξ. φέρνουν στο προσκήνιο την απομακρυσμένη Λα-ύφεση-μείζονα, στην οποία παρουσιάζεται μία εντελώς νέα τετράμετρη ιδέα (μ. 116-119): τούτη αποτελείται από δύο όμοια μέτρα (μ. 116 / 117) κι ένα συμπληρωματικό δίμετρο, ενώ αποσπασματοποιείται αμέσως αλυσιδωτά στα μ. 120-121 / 122-123, τα οποία διατηρούν μόνο το πρώτο δίμετρο και περνούν από τη Ντο- και τη Ρε-μείζονα. Εν συνεχεία, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τίθεται προσωρινά το εναρκτήριο δίμετρο του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης, το οποίο επανεισάγεται στα αλυσιδωτά μ. 124-125 / 126-127, που καταλήγουν στη Μι-ύφεση- και στη Λα-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα, ενώ τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 128-129 / 130-131 συνεχίζουν την αποσπασματοποίηση που προηγήθηκε, απομονώνοντας εν προκειμένω το δεύτερο δίμετρο της τετράμετρης ιδέας των μ. 116-119. Το υλικό τους ρευστοποιείται, ακολούθως, στα μ. 132-134, ενώ η κατάληξη στη Σολ-μείζονα (στο μ. 135a) συνοδεύεται από την παρηλλαγμένη επιστροφή του πρώτου διμέτρου (πρβλ. μ. 135-136 με μ. 116-117), το οποίο ρευστοποιείται με τη σειρά του στα μ. 137-140, στο πλαίσιο της προέκτασης της Σολ-μείζονος, που επανερμηνεύεται ως δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Από την προαναφερόμενη διαδικασία απομονώνεται ένα μοτίβο με παρεστιγμένο ρυθμό, που αξιοποιείται, κατόπιν, για τη δημιουργία μίας νέας ιδέας, στο πλαίσιο του διακριτού χωρίου των μ. 141-156: αυτή η ιδέα εκτίθεται στα παρεμφερή μ. 141-142 και 143-144, τα οποία οδηγούν στη Ρε-μείζονα, ενώ στα μ. 145-148 γίνεται μία αναδρομή στο πλάγιο θεματικό υλικό και συγκεκριμένα στον μετασχηματισμό της κεφαλής του εντός της συνέχισης της πρώτης φράσης του πρώτου τμήματος (πρβλ. 57-58 αλλά και μ. 85-87). Έπειτα από την (παρηλλαγμένη) αλυσιδοποίηση του συνολικού αυτού οκταμέτρου στα μ. 149-156 στην Ρε-ύφεση-μείζονα, η τάση υπενθύμισης του πλάγιου θεματικού υλικού γίνεται εντονότερη, με τα αλυσιδωτά μ. 157-158 / 159-160 να επαναφέρουν την κεφαλή του, διερχόμενα από τη Σολ-ύφεση-μείζονα και τη μι-ύφεση-ελάσσονα. Αλυσιδωτή δομή έχουν και τα χρωματικού χαρακτήρα μ. 161-162 / 163-164, που παραπέμπουν εκ νέου στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 72 κ.εξ.), ενώ στη συνέχεια τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 165 / 166 ανακαλούν το υλικό της συνέχισης της δεύτερης φράσης του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 13-14). Η αναφορά στο ίδιο θεματικό υλικό συνεχίζεται στα πιο ελεύθερα (χρωματικά) μ. 167-170 καθώς και στα παρεμφερή μ. 171-174, που ανακαλούν και αναπτύσσουν το μοτίβο του μ. 15. Η ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού και η επικράτηση ενός μοτίβου τριήχου στο μ. 175 έχουν ως απόρροια τα παρόμοια δίμετρα 176-177 / 178-179, ενώ στα (κατά το μάλλον ή ήττον) αλυσιδωτά μ. 180-181 / 182-183 το προαναφερόμενο μοτίβο αντιπαράτιθεται στην κεφαλή του πλαγίου θέματος. Ο συνδυασμός τους συνεχίζεται και στα αλυσιδωτά μ. 184-186a, προτού το μοτίβο των τριήχων επεκταθεί στα μ. 186b-188a, οδηγώντας σε κατάληξη στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Στο πλαίσιο της μετέπειτα προέκτασης της αρμονικής αυτής λειτουργίας στα μ. 188-197, γίνεται μια μακροσκελής αναφορά στη νέα ιδέα που είχε εισαγάγει η μετάβαση (πρβλ. μ. 25 κ.εξ.): το εναρκτήριο δίμετρο μετατρέπεται εδώ σε τρίμετρο και επανέρχεται αλυσιδωτά στα μ. 188-190 / 191-193, ενώ η αποκοπή του τρίτου μέτρου έχει ως αποτέλεσμα την επιστροφή στην αρχική του



μορφή που ηχεί στα – παρόμοιας λογικής με το προηγούμενο ζεύγος – μ. 194-195 / 196-197. Το μ. 198 μας μεταφέρει στη Μι-ύφεση-μείζονα, η τονική της οποίας επεκτείνεται έπειτα στα μ. 199-201. Ο συνθέτης ακολουθεί, τέλος, μία ασυνήθιστη πορεία επαναπροσέγγισης της τονικότητας αναφοράς και του κυρίου θέματος: η βασική ιδέα του τελευταίου παρατίθεται στα μ. 202-203, μεταφερμένη ωστόσο στην προαναφερόμενη τονικότητα και μάλιστα με μία μελωδική ακολουθία που ακούγεται “φάλτσα”! Έπεται αμέσως μετά (στα μ. 204 κ.εξ.) η επαναφορά του θέματος στη σωστή και αναμενόμενη τονικότητα της ρε-ελάσσονος, ορίζοντας πλέον την έναρξη της επανέκθεσης, ενώ το δίμετρο που προηγήθηκε δίνει αναδρομικά την εντύπωση ενός αποτυχημένου ξεκινήματος της τρίτης μακροδομικής ενότητας.

Η ηγούμενη φράση του κυρίου θέματος επανεκτίθεται με περιορισμένες αρμονικές προσθήκες στα μ. 204-211, εν αντιθέσει με την επόμενη που υποβάλλεται σε βαθύτερες, δομικές τροποποιήσεις. Συγκεκριμένα, ενώ το σκέλος της παρουσίασης παρατίθεται επί της ουσίας αναλλοίωτο (στα μ. 212-215), η συνέχιση παραλλάσσεται από μελωδική έποψη και διευρύνεται από τέσσερα σε επτά μέτρα (μ. 216-222α), καταλήγοντας παράλληλα στην Μι-ύφεση-μείζονα (δηλαδή στην τονικότητα της ναπολιτάνικης II) με μία αποδυναμωμένη τέλεια πτώση. Στο σημείο αυτό, το εναρκτήριο μόρφωμα του μεταβατικού τμήματος παραλείπεται (πρόκειται για τα μ. 17-24), και έτσι η έναρξη της μετάβασης στην επανέκθεση πραγματοποιείται με το υλικό των μ. 25 κ.εξ. για την ακρίβεια, τα αλυσιδωτής οργάνωσης μ. 222-223 / 224-225 βασίζονται στα μ. 45-46, ενώ μία ακόμη αλυσιδοποίηση του διμέτρου αυτού στα μ. 226-227 εξελίσσεται σε ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού στα μ. 228-229. Τα παρόμοια δίμετρα 230-231 / 232-233 καθοδηγούνται από μία χρωματική αρμονική ακολουθία, αντιπαραθέτοντας δύο γνωστά ρυθμικά μοτίβα (τρίηχο ογδών και παρεστιγμένο), ενώ τα μ. 234-236 υποκαθιστούν και διευρύνουν τα μ. 51-52, φέρνοντας στο προσκήνιο την τονικότητα της ομώνυμης μείζονος. Συμπερασματικά, η μετάβαση υφίσταται σημαντικό περιορισμό της έκτασής της και αποκοπή μέρους του υλικού της, με αποτέλεσμα να εκτείνεται πλέον σε μόλις 15 μέτρα από τα αρχικά 36 (πρβλ. μ. 222-236 και 17-52 αντίστοιχα). Όσον αφορά την πλάγια περιοχή, η οποία ξεκινά όπως αναμενόταν από τη Ρε-μείζονα, διαπιστώνουμε κατ’ αρχάς πως, μολονότι το πρώτο τμήμα της επανεκτίθεται εν πολλοίς αυτούσιο στα μ. 237-252, το δεύτερο τροποποιείται σε μεγάλο βαθμό: το εναρκτήριο τετράμετρο διαφοροποιείται, ιδιαίτερα στο τελευταίο μέτρο του (πρβλ. μ. 253-256 και 69-72), ενώ αντί της άμεσης αλυσιδοποίησής του προστίθενται σε αυτό τέσσερα ακόμη μέτρα που δίνουν έμφαση στην εκδοχή της κεφαλής του πλαγίου θέματος των μ. 57-58. Ακολουθεί η αλυσιδωτή, καίτοι παρηλλαγμένη επανάληψη ολόκληρου του οκταμέτρου στα μ. 261-268, που από τη Μι-ύφεση-μείζονα στρέφονται εν τέλει προς τη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος. Το τρίτο τμήμα αλλάζει κι αυτό άρδην, με τα μ. 269-270 να επαναφέρουν την κεφαλή του πλαγίου θέματος παραπέμποντας στα μ. 99 κ.εξ., το μ. 271 να περνά προσωρινά στη Φα-μείζονα, και τα μ. 272-274 να αποκαθιστούν τη Ρε-μείζονα κάνοντας εκ νέου χρήση της παρηλλαγμένης κεφαλής των μ. 57-58. Τέλος, η χρωματική άνοδος του μ. 275 πραγματοποιεί τη σύνδεση με την coda, σε ένα τρίτο δομικό τμήμα που δεν ολοκληρώνεται με κάποια σαφή κατάληξη στην τονική, αλλά μετατρέπεται αδιόρατα σε συνδετικό πέρασμα προς την προαναφερόμενη επιπρόσθετη περιοχή.

Η τελευταία (μ. 276-316) ξεκινά μετασχηματίζοντας, μέσω ρευστοποίησης και σμίκρυνσης, την προαναφερόμενη παρηλλαγμένη εκδοχή της κεφαλής του πλαγίου θέματος, προκειμένου να δημιουργήσει μία νέα δίμετρη ιδέα (μ. 276-277). Τούτη επαναλαμβάνεται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 278-279, ενώ τα δίμετρα 280-281 και 282-283 λειτουργούν ως αντιθετικά προς τα προηγούμενα, διατηρώντας εντούτοις τη συνεχή ροή δεκάτων έκτων. Το εναρκτήριο τετράμετρο της coda επιστρέφει κατόπιν εμπλουτισμένο στα

μ. 284-287, ενώ το στοιχείο των μ. 280-281 επανέρχεται ακολούθως στο ευρύτερο πλαίσιο των αλυσιδωτών μ. 288-289 / 290-291, προτού ρευστοποιηθεί στο δεξιότεχνικό πέρασμα των μ. 292-299. Έπεται ένα ακόμη δεξιότεχνικό πέρασμα με γοργές κλίμακες, στις οποίες εμφιλοχωρεί και το βασικό μοτιβικό στοιχείο της επικεφαλής ιδέας της coda (μ. 300-305), ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης επιστρατεύει αρμονικά παρηλλαγμένη τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος του μέρους για να επιτύχει μια πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς (στα μ. 306-307a). Η τονική προεκτείνεται κατόπιν με τη χρήση μίας διευρυμένης εκδοχής του μ. 135 της επεξεργασίας στα όμοια μεταξύ τους μ. 307-308 και 309-310, ενώ ακολουθεί πύκνωση των παραθέσεων του βασικού μοτίβου των προηγούμενων διμέτρων στα μ. 311-314, καθώς και μία ύστατη αναδρομή στην εναρκτήρια (κύρια) ιδέα στα μ. 315-316.

### **Συμπεράσματα**

Στην τρίτη χρονολογική περίοδο σημειώνονται (όπως άλλωστε και στις δύο προηγούμενες) ελάχιστες περιπτώσεις πρόταξης ενός ανεξάρτητου εισαγωγικού τμήματος. Εν προκειμένω, η εφαρμογή αυτής της πρακτικής εντοπίζεται σε 4 από τα 31 εξεταζόμενα μέρη.

Αναφορικά με την δομική οργάνωση του κυρίου θέματος, συμπεραίνουμε πως στις περισσότερες περιπτώσεις ακολουθείται σε μεγάλο βαθμό κάποιο από τα γνωστά μικροδομικά πρότυπα. Σημαίνουσας δημοφιλίας χαίρουν οι προτασιακού τύπου κατασκευές (Scriabin 1/I, Scriabin 3/I, Γκλαζουνόφ 1/I, Paderewski/III, Σκριάμπιν 4/II, Μέννερ op. 5/I, Μέννερ op. 5/IV): παρατηρείται επίσης ανάλογος αριθμός τριμερών δομών (συνυπολογίζοντας τις ημιτελείς περιπτώσεις: MacDowell 2/I, Rheinberger 4/IV, Dukas/II, Sauer 2/I, Szymanowski 1/I, Μπαλάκιρεφ 2/IV), ενώ σχεδόν αντίστοιχη εκπροσώπηση έχουν και οι περιοδικού τύπου θεματικές κατασκευές (Brüll/I, Γκλαζουνόφ 2/III, Paderewski/I, Μέννερ op. 5/III, Dale/I). Μερικές φορές, το κύριο θέμα συνίσταται επίσης σε μία και μόνο φράση (Sibelius/I, MacDowell 2/IV, Σκριάμπιν 2/I, MacDowell 3/I, Dukas/IV, MacDowell 4/I, Sauer 1/I), ενώ σε μία μεμονωμένη περίπτωση σχηματίζει, από κοινού με το μεταβατικό τμήμα, ένα ενιαίο fugato (βλ. Μπαλάκιρεφ 2/I)! Πέραν αυτής της αξιοσημείωτης οργανωτικής επιλογής του Μπαλάκιρεφ, μία μετάβαση εμφανίζεται σε όλα τα εξεταζόμενα μέρη, με την εξαίρεση του Γκλαζουνόφ 2/I.

Για την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης, οι συνθέτες επιμένουν σε γενικές γραμμές στην πλέον τυπική επιλογή της δεσπόζουσας και της σχετικής μείζονος, αναφορικά με μέρη σε μείζονα και ελάσσονα τρόπο αντιστοιχώς. Ωστόσο, στην δεύτερη περίπτωση παρατηρούνται και ορισμένες εναλλακτικές επιλογές: πρόκειται για την ελάσσονα δεσπόζουσα (Γκλαζουνόφ 2/III, Μέννερ op. 5/I) και την ομώνυμή της μείζονα (MacDowell 1/I, d'Albert/I, Rheinberger 4/IV), την VI (Rheinberger 4/I, MacDowell 3/I, Dukas/IV) αλλά και μία εξαιρετική περίπτωση αξιοποίησης της ομώνυμης της αντιθετικής της ομώνυμης [III/I] (Μπαλάκιρεφ 2/IV)! Παρατηρούνται, επιπλέον, ορισμένες εκθέσεις που διαρθρώνονται σε τρεις διαφορετικές τονικές περιοχές (Dukas/I, Paderewski/I, Paderewski/III, Sauer 1/I, Sauer 2/I).

Η πλάγια περιοχή δεν φαίνεται να ακολουθεί, στις περισσότερες περιπτώσεις, κάποιο από τα γνωστά δομικά πρότυπα: ωστόσο, εντοπίζουμε έναν περιορισμένο αριθμό πλαγίων περιοχών περιοδικής (Σκριάμπιν 1/I, MacDowell 2/I, Μέννερ op. 5/I) και τριμερούς διάρθρωσης (Szymanowski 1/I, Μπαλάκιρεφ 2/IV, Dale/I), δίχως να ξεχνάμε την περίπτωση εφαρμογής του trimodular block (Sauer 1/I).

Τα μέρη στα οποία η ενότητα της έκθεσης δεν ολοκληρώνεται με μία καταληκτική πτώση αποτελούν σίγουρα μία μειονότητα κατά την παρούσα περίοδο (βλ. Brüll/I,

Rheinberger 4/IV, Μπαλάκιρεφ 2/I). Σε μία διαφορετική κατηγορία εντάσσονται μέρη στα οποία, ενώ υπάρχει η πρόθεση πραγματοποίησης μίας τέτοιας πτώσης, η αδιαμεσολάβητη έναρξη του ακόλουθου χωρίου εξαναγκάζει στην παραμόρφωση της κατάληξης αυτής (βλ. d'Albert/I, MacDowell 2/I, MacDowell 2/IV και Sauer 2/I), ενώ σε άλλες περιπτώσεις η καταληκτική αυτή πτώση αποδυναμώνεται σε πιο περιορισμένο βαθμό (MacDowell 3/I, Dukas/I, Γκλαζουνόφ/I, Σκριάμπιν 4/II, Dale/I).

Παρ' όλο που στα περισσότερα μέρη οι συνθέτες επισυνάπτουν και μία κατακλείδα έπειτα από την ολοκλήρωση της πλάγιας περιοχής, είναι σημαντικός ο αριθμός των μερών εκείνων όπου δεν εντοπίζεται ανάλογο τμήμα: MacDowell 1/I, Brüll/I, MacDowell 2/IV, Rheinberger 4/IV, Dukas/I, MacDowell 4/I, Γκλαζουνόφ 2/I, Paderewski/I, Paderewski/III, Σκριάμπιν 4/II, Sauer 2/I, Szymanowski 1/I, Μπαλάκιρεφ 2/I, Dale/I.

Από θεματικής πλευράς, η ενότητα της επεξεργασίας αναφέρεται εν πολλοίς τόσο στο υλικό της κύριας όσο και σε αυτό της πλάγιας περιοχής (βλ. τις εξαιρέσεις των Paderewski/I, Paderewski/III και Μπαλάκιρεφ 2/I, όπου απουσιάζει κάποια αναφορά στο πλάγιο θέμα, αλλά και Μπαλάκιρεφ 2/IV, όπου το ίδιο ισχύει για το κύριο θεματικό υλικό). Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, η επεξεργασία δεν ξεκινά με μία αναφορά (αποκλειστικά) στο κύριο θέμα· σε μία περίπτωση, βέβαια, όπου αυτό συμβαίνει, ο συνθέτης ενισχύει ακόμη περισσότερο την αίσθηση της έναρξης ενός νέου κύκλου κατά την πρότυπη θεματική διαδοχή, παραθέτοντας το εναρκτήριο μοτίβο στην αρχική τονικότητα (βλ. Brüll/I). Κατά τα άλλα, σε ορισμένα μέρη το κύριο μοτιβικό υλικό συνδυάζεται με άλλα στοιχεία της έκθεσης (Dukas/IV, Γκλαζουνόφ 1/I, Sauer 1/I, Szymanowski 1/I, Σκριάμπιν 3/I, Μέτνερ op. 5/I), ενώ ενίοτε την “αυλαία” της δεύτερης ενότητας ανοίγει το πλάγιο θεματικό υλικό (Sibelius 1/I, MacDowell 4/I, Γκλαζουνόφ 2/III, Μπαλάκιρεφ 2/IV), ή, εναλλακτικά, κάποια αναφορά στη μετάβαση (MacDowell 2/IV, MacDowell 3/I, Μέτνερ op. 5/III) ή στην εισαγωγή του μέρους (MacDowell 2/I), ή ακόμη κάποιο εντελώς νέο ή παράγωγο θεματικό στοιχείο (Rheinberger 4/IV, Dale/I). Αναφορικά με τη δομική διάρθρωση της επεξεργασίας, και σε αυτήν την περίοδο δεν παρατηρείται κάποια κοινή οργανωτική αρχή μεταξύ των επιμέρους μερών. Ένα διακριτό συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα προστίθεται σε ορισμένες περιπτώσεις (d'Albert/I, Sibelius/I, Brüll/I, MacDowell 2/IV, Rheinberger 4/IV, Dukas/IV, Paderewski/III), με την ύπαρξη ενός εισαγωγικού τμήματος να είναι πιο σπάνια (Rheinberger 4/I, Μέτνερ op. 5/I, Szymanowski 1/I), ενώ πουθενά δεν εντοπίζεται ταυτόχρονη συνύπαρξη των δύο προαναφερόμενων τμημάτων ένθεν και ένθεν του πυρήνα της επεξεργασίας. Σημειώνεται, τέλος, ο σχηματισμός ενός fugato σε περιορισμένο αριθμό μερών (Γκλαζουνόφ 2/III, Μέτνερ op. 5/IV, Sauer 2/I), καθώς και η εισαγωγή ενός εν μέρει ανεξάρτητου επεισοδίου (βλ. MacDowell 3/I, όπου μάλιστα πραγματοποιείται και μία πτωτική κατάληξη στην τονικότητα του επεισοδίου).

Στην ενότητα της επανέκθεσης, τα μέρη όπου το κύριο θέμα δεν αναδομείται, περικόπτεται ή τροποποιείται καθ' οιονδήποτε τρόπο συνιστούν ξεκάθαρα μία μειονότητα. Ως ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες περιπτώσεις τροποποίησης μπορούμε να αναφέρουμε, ενδεικτικά, τα Γκλαζουνόφ 2/III (όπου το κύριο θέμα γίνεται η βάση ενός fugato στο πλαίσιο μίας δευτερεύουσας ανάπτυξης) και Μπαλάκιρεφ 2/IV (όπου το κύριο θέμα περικόπτεται και επανεμφανίζεται σε μία εξαιρετικά μακρινή τονική περιοχή). Δευτερεύουσα ανάπτυξη παρατηρείται επιπλέον στα Sibelius/I και Brüll/I. Η ίδια ποικιλία δυνατοτήτων ισχύει και ως προς το μεταβατικό τμήμα, το οποίο μπορεί, επί παραδείγματι, να διευρυνθεί σε εξαιρετικό βαθμό (MacDowell 2/IV), να συγχωνευθεί με το κύριο θέμα (Paderewski/III), να αντικατασταθεί από άλλο, ανάλογης λειτουργίας τμήμα (Dukas/I), να παραλειφθεί (MacDowell 4/I) ή ακόμη να ενσωματώσει νέο θεματικό υλικό που εισήχθη στην δεύτερη ενότητα (Rheinberger 4/IV). Ως προς την πλάγια περιοχή, τούτη μπορεί ομοίως να

διευρυνθεί (Σκριάμπιν 3/Ι), να περικοπεί (Dukas/Ι) ή ακόμη να παραμείνει εν πολλοίς η ίδια (Γκλαζουνόφ 2/Ι): μία μοναδική δομική διαφοροποίηση παρατηρείται, προσέτι, στο Rheinberger 4/ΙV, όπου η πλάγια περιοχή αναδομείται ως ένα trimodular block, δίχως ωστόσο να έχει αρχικά παρουσιασθεί κατά τον ίδιο τρόπο εντός της έκθεσης!

Ως προς την τονική ταυτότητα της πλάγιας περιοχής στην επανέκθεση, παρατηρούμε αρχικά πως τα μέρη που στην έκθεση στρέφονται προς την ελάσσονα δεσπίζουσα επαναφέρουν το πλάγιο θεματικό υλικό (αναμενόμενα) στον ελάσσονα τρόπο, ενώ ανάλογη πορεία ακολουθείται και στα μέρη εκείνα όπου αξιοποιείται η ομώνυμη της ελάσσονος δεσπίζουσας ή η VI, με την πλάγια περιοχή να τοποθετείται στην ομώνυμη μείζονα σε κάθε τέτοια περίπτωση, πράγμα που ισχύει και για την πλειονότητα των μερών όπου την δευτερεύουσα τονική περιοχή αποτελεί η σχετική μείζων. Μία εξαίρεση συνιστά το MacDowell 2/Ι, όπου, ενώ αρχικά το πλάγιο θεματικό υλικό εκτίθεται στην σχετική μείζονα, επανεκτίθεται τελικά στην αρχική ελάσσονα αντί της ομώνυμης μείζονος. Μία ακόμη πιο ενδιαφέρουσα εξέλιξη παρατηρείται, εντούτοις, σε τέσσερα μέρη όπου, ενώ η έκθεση μεταβαίνει στην σχετική μείζονα, η επανέκθεση επαναφέρει την πλάγια περιοχή (εξαρχής ή από ένα σημείο κι έπειτα) στην περιοχή της VI! Τούτο παρατηρείται, συγκεκριμένα, στα Σκριάμπιν 2/Ι, Γκλαζουνόφ 2/Ι, Μπαλάκιρεφ 2/Ι και Szymanowski 1/Ι. Στα δύο τελευταία από αυτά τα μέρη, η πλάγια περιοχή οδηγείται τελικά στην αρχική τονικότητα, κάτι που δεν συμβαίνει όμως στις δύο πρώτες περιπτώσεις, όπου η ενότητα της επανέκθεσης (και ολόκληρο το μέρος, στην περίπτωση του Σκριάμπιν) ολοκληρώνεται, ως εκ τούτου, στην τονικότητα της VI. Στην εξαιρετική περίπτωση του Μπαλάκιρεφ 2/ΙV, από την άλλη πλευρά, παρατηρείται μία αποδομητική περίπτωση “χαλάρωσης” της μακροδομικής διαφωνίας, καθώς το πλάγιο θέμα επιστρέφει στην σχετική μείζονα, έχοντας αρχικά παρουσιασθεί – όπως αναφέραμε παραπάνω – στην πολύ πιο μακρινή ΙΙΙ/Ι. Στα μέρη όπου η έκθεση κινείται σε τρεις τονικές περιοχές, τέλος, δεν παρατηρείται κάποια κοινή πορεία μεταξύ τους αναφορικά με την ενότητα της επανέκθεσης, εξαιρούμενων των Paderewski/Ι και Sauer 2/Ι, όπου, ως καταληκτική τονικότητα της επανέκθεσης επιλέγεται η VI και η VI/ι αντίστοιχα, όπως σημειώσαμε νωρίτερα για μερικά ακόμη μέρη στον ελάσσονα τρόπο!

Αναφορικά με την καταληκτική πτώση της επανέκθεσης, τούτη εμφανίζεται εν γένει κατά το πρότυπο της αντίστοιχης πτώσης στην πρώτη ενότητα, κάτι που δεν συμβαίνει, εντούτοις, σε κάθε περίπτωση. Έτσι, στα Dukas/ΙΙ, Dukas/ΙV, MacDowell 4/Ι, Γκλαζουνόφ 2/ΙΙΙ, Μέτνερ op. 5/Ι, Μέτνερ op. 5/ΙΙΙ, Szymanowski 1/Ι, Μπαλάκιρεφ 2/ΙV, Dale/Ι και Σκριάμπιν 4/ΙΙ, η επανέκθεση αποφεύγει να φέρει εις πέρας το ανάλογο της πτωτικής αποπεράτωσης της έκθεσης. Το ακριβώς αντίστροφο παρατηρείται στα d'Albert/Ι και Rheinberger 4/ΙV, όπου, ελλείψει μίας καταληκτικής πτώσης στην πρώτη ενότητα, η επανέκθεση προσθέτει μία τέτοια πτωτική κατάληξη. Σχετικά με την κατακλείδα, παρατηρείται ενίοτε η παράλειψή της σε περιπτώσεις όπου αυτή είχε εμφανισθεί στην έκθεση (MacDowell 2/Ι, Dukas/ΙΙ, Γκλαζουνόφ 2/ΙΙΙ, Μέτνερ op. 5/ΙV), αλλά και αντίθετα (στην εξαιρετική περίπτωση του Rheinberger 4/ΙV) ο σχηματισμός μίας κατακλείδας παρά την απουσία ανάλογου τμήματος στην έκθεση!

Τέλος, μία coda προστίθεται στις περισσότερες των περιπτώσεων, με λίγες εξαιρέσεις (MacDowell 1/Ι, Σκριάμπιν 1/Ι, Sibelius/Ι, Σκριάμπιν 3/Ι, MacDowell 3/Ι, Dukas/ΙΙ, Μέτνερ op. 5/ΙΙΙ). Δεν διακρίνεται κάποια κοινή οργανωτική λογική ως προς αυτήν την επιπρόσθετη ενότητα, πέραν του γεγονότος ότι σε ορισμένες περιπτώσεις λειτουργεί κατά παρόμοιο τρόπο με την ενότητα της επεξεργασίας, καθ' ότι αφιερώνεται ομοίως στην ανάπτυξη του δεδομένου υλικού (βλ. ενδεικτικά Γκλαζουνόφ 2/ΙΙΙ, Paderewski/Ι).

### Μέρη σε τριμερή μορφή σονάτας – Δ' περίοδος

Η πρώτη εκ των τριών Σονατών για πιάνο, op. 11,<sup>226</sup> του Μέντνερ αποτελείται από ένα μόνο μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας και έχει ως τονικό κέντρο τη Λα-ύφεση-μείζονα. Το κύριο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 1-9, οργανώνεται ως προτασιακή δομή. Έπειτα από την παρουσίαση της βασικής ιδέας και του παραλλάγματός της (στα μ. 1-2 και 3-4 αντίστοιχα), η συνέχιση (μ. 5-9) εισάγει ένα παράγωγο στοιχείο (βλ. μ. 5a) κι έπειτα το επαναλαμβάνει παραλλάσσοντάς το, διαταράσσοντας ταυτοχρόνως και την μετρική οργάνωση, λόγω του τρίσημου μέτρου που χαρακτηρίζει το εν λόγω στοιχείο (μ. 5b-7). Το μ. 8 προβαίνει σε ρευστοποίηση, ενώ η προϊούσα τονικοποίηση της δεσπόζουσας έχει ως αποτέλεσμα την επίτευξη, στο ίδιο μέτρο, μίας (ασθενούς) τέλειας πτώσης σε αυτήν. Μία επανάληψη της κατάληξης στην τονική της Μι-ύφεση-μείζονος αναβάλλεται (βλ. μ. 9a) και επιτυγχάνεται εν τέλει στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ. 9). Η μετάβαση διαρθρώνεται σε δύο σκέλη (μ. 10-22 και 23-36),<sup>227</sup> το πρώτο εκ των οποίων υποδύεται, αρχικά, τη δεύτερη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, καθ' ότι επαναφέρει σε παραλλαγή και τονική μεταφορά τα μ. 1-3 στα μ. 10-12. Στη συνέχεια, δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 13-14 / 15-16) συνδυάζουν ένα θραύσμα των μ. 3b-4a με ένα νέο μοτίβο, ενώ αποσπασματοποιούνται στα μ. 17-18 που διατηρούν μόνο το πρώτο από τα δύο παραπάνω μέτρα, προτού το υλικό του ρευστοποιηθεί περαιτέρω στα μ. 19-22. Τα μ. 23-24, από την άλλη πλευρά, αξιοποιούν το νεοεισαχθέν μοτίβο για να προβούν σε μια ξαφνική στροφή προς την σολ-ελάσσονα, ήτοι την iii της τονικότητας της δεσπόζουσας. Ακολουθούν δύο παρόμοια δίμετρα, που βασίζονται στο πρότυπο των μ. 13-16 (υπό την έννοια πως συνδυάζουν τα ίδια βασικά συστατικά, καίτοι σε διαφορετική αλληλουχία), με το πρώτο εξ αυτών (μ. 25-26) να παραμένει στη σολ-ελάσσονα / μείζονα και το δεύτερο (μ. 27-28) να προσεγγίζει τη σι-ύφεση-ελάσσονα. Το στοιχείο που εισήχθη για πρώτη φορά στη μετάβαση υφίσταται κατόπιν ρευστοποίηση στα μ. 29-31, ενώ από τη διαδικασία αυτή απομονώνεται ένα μοτιβικό "κύτταρο" που χαρακτηρίζει, εν συνεχεία, τα παρόμοια μ. 32-36. Στο πλαίσιο αυτού του τελευταίου χωρίου, ο συνθέτης πραγματοποιεί μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (βλ. μ. 34b-35a), ενώ θα πρέπει να σημειωθεί πως στα μ. 31-36 ο φθόγγος μι-ύφεση λαμβάνει λειτουργία "κρυφού" ισοκράτη στη χρωματικά κινούμενη, οιονεί πολυφωνική χαμηλότερη φωνή. Επιπλέον, η προέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 35-36 εξυπηρετεί την ομαλότερη εκκίνηση της πλάγιας περιοχής, εισάγοντας και το εναρκτήριο συνοδευτικό της σχήμα. Ως εκ τούτου, το δίμετρο αυτό αποτελεί τόσο απόληξη της μετάβασης, όσο και ένα είδος εισαγωγικού περάσματος προς το πλάγιο θέμα.

<sup>226</sup> Οι τρεις σονάτες του παρόντος κύκλου φέρουν ως ποιητικό μοτίβο τους έξι τελευταίους στίχους του έργου *Trilogie der Leidenschaft* (1823-1824) του Goethe. Τα μέρη της εν λόγω τριλογίας τιτλοφορούνται κατά σειρά "An Werther", "Elegie" και "Aussöhnung": όπως διαπιστώνει κανείς, ο τίτλος του δεύτερου μέρους ταυτίζεται με εκείνον της δεύτερης σονάτας του κύκλου op. 11 του Μέντνερ, με την οποία θα ασχοληθούμε στη συνέχεια. Κατά τον Wendelin Bitzan ("Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen. Konzepte von Symmetrie und Balance in den Klaviersonaten op. 11 und op. 22", *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 10/4, 2016, σ. 455), οι στίχοι του Goethe μπορούν να εξηγηθούν ως ερέθισμα ή ακόμη και ως πιθανό πρότυπο για την δόμηση της *Sonaten-Triade*. Κατά τον Barrie Martyn, αντιθέτως, οι στίχοι δεν συνιστούν σε καμία περίπτωση πρόγραμμα, καθώς, όπως αναφέρει, ο συνθέτης πήρε την απόφαση να τους προσθέσει ως επίγραμμα μόνον μετά από παρότρυνση του αδερφού του, Εμίλ, πράγμα για το οποίο αργότερα μετάνιωσε (βλ. Barrie Martyn, *Nicholas Medtner. His Life and Music*, Routledge, New York 1995, σ. 73).

<sup>227</sup> Ο Bitzan ("Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen...", ό.π., σ. 455), αντιθέτως, εντάσσει και τα μ. 10-22 στο κύριο θέμα, οριοθετώντας έτσι ως μεταβατικό τμήμα αποκλειστικά τα μ. 23-36.

Το τελευταίο χαρακτηρίζεται από τριμερή οργάνωση, με το πρώτο τμήμα του να παρουσιάζεται στα μ. 37-47. Πρόκειται για μία προτασιακή δομή: η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της ακούγονται στα μ. 37-38 και 39-40, ενώ η συνέχιση (μ. 41-47) ξεκινά αποσπασματοποιώντας τα προηγούμενα δίμετρα, διαδικασία από την οποία προκύπτουν τα παρεμφερή μ. 41-43, προτού το υλικό τους ρευστοποιηθεί στα μ. 44-47, τα οποία οδηγούν σε μισή πτώση στην iii (σολ-ελάσσονα). Επιπροσθέτως, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως ένα μέρος του μοτιβικού υλικού της – κατά τα άλλα νεοεμφανιζόμενης – βασικής πλάγιας ιδέας εμπεριέχεται τόσο στο κύριο θέμα όσο και στη θεματικά σχετική με αυτό μετάβαση (πρβλ. ενδεικτικά μ. 2 και 26b με μ. 37b-38). Συνεχίζοντας, το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 48-63) αποτελείται από δύο διακριτά σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων (μ. 48-55) συνιστά μία αυτοτελή φράση με κατάληξη σε τέλεια πτώση στη σολ-ελάσσονα, εντός της οποίας κινείται: τρία παρόμοια δίμετρα (μ. 48-53) παραλλάσσουν το πρώτο μέτρο της βασικής ιδέας του προηγούμενου δομικού τμήματος, ενώ μία τέταρτη δίμετρη δομική μονάδα διαφοροποιείται κατόπιν σε μεγαλύτερο βαθμό από τις προηγούμενες και φέρνει την προαναφερόμενη κατάληξη. Το δεύτερο σκέλος αυτού του τμήματος οργανώνεται προτασιακά, με τη δίμετρη βασική ιδέα και το παράλλαγμα της (μ. 56-57 και 58-59) να εισάγουν νέο υλικό, το οποίο ακολούθως ρευστοποιείται σταδιακά στο πλαίσιο της συνέχισης (μ. 60-63), η οποία επωμίζεται τη μετάβαση από τη σολ-ελάσσονα πίσω στη Μι-ύφεση-μείζονα, φέρνοντας εν τέλει τη δεσπόζουσα της τελευταίας (στο μ. 63). Το τρίτο τμήμα (μ. 64-89a), τέλος, υφίσταται σημαντική διεύρυνση σε σχέση με το πρότυπό του, αποτελούμενο κι αυτό πλέον από δύο σκέλη. Στο πρώτο από αυτά (μ. 64-76), τα μ. 64-73 ακολουθούν στενά τα μ. 37-45 του πρώτου τμήματος, καίτοι τα μ. 64-69 προβαίνουν σε έναν εν είδει κανόνος αντιστικτικό διπλασιασμό της μελωδικής γραμμής στην υψηλότερη φωνή, ενώ τα μ. 70-72 παρεκκλίνουν από αρμονική έποψη. Η αρμονική απομάκρυνση συνεχίζεται, κατόπιν, στα μ. 73-75, που υποβάλλουν σε ρευστοποίηση το μοτίβο των μ. 71-72, επεκτείνοντας μία διάφωνη συγχορδιακή συνήχηση. Το δεύτερο σκέλος, από την άλλη πλευρά (μ. 77-89a) ξεκινά με ένα τετράμετρο (μ. 77-80) που βασίζεται πρωτίστως σε μία εκδοχή του στοιχείου του μ. 26a (όπως σημειώσαμε νωρίτερα, το μοτίβο αυτό εντοπίζεται σε πολλά διαφορετικά σημεία στο έργο), μην παραλείποντας εντούτοις και μία αναφορά στα μ. 13 κ.εξ. (πρβλ. μ. 80). Η εν λόγω τετράμετρη δομική μονάδα επαναλαμβάνεται έπειτα παρηλλαγμένη στα μ. 81-84 και προεκτείνεται πρώτα στα σχεδόν όμοια μ. 85-86, που περιλαμβάνουν δύο ασθενείς καταλήξεις στη δευτερεύουσα τονικότητα, κι ακολούθως στα μ. 87-89a, που ρευστοποιούν το διαθέσιμο υλικό και φέρνουν την οριστική πτώση της έκθεσης στη Μι-ύφεση-μείζονα. Τούτη προεκτείνεται, ύστερα, στη σύντομη κατακλείδα των μ. 89-94,<sup>228</sup> που επιστρατεύει, αρχικά, γι' αυτόν τον σκοπό το στοιχείο των μ. 13 κ.εξ. της μετάβασης (στα μ. 89-91) κι έπειτα επαναφέρει σε μιμητική υφή το μοτίβο του μ. 2 του κυρίου θέματος (στα μ. 92-94), μετατρέπόμενη την τελευταία στιγμή σε συνδυαστικό πέρασμα προς την επικείμενη έναρξη της επεξεργασίας (βλ. μ. 94).

Η δεύτερη ενότητα συνεχίζει την αξιοποίηση του στοιχείου με το οποίο ολοκληρώθηκε η έκθεση, το οποίο αλυσιοποιεί στα μ. 95-97 και το αφήνει να ρευστοποιηθεί στο μ. 98, ενώ τα παρόμοια δίμετρα 99-100 και 101-102 αντλούν το υλικό τους από τα μ. 13-14 της μετάβασης. Έπεται η μερική αλυσιοποίηση του παραπάνω χωρίου στα μ. 103-105, που αντιστοιχούν στα μ. 97-99, ενώ το μ. 106 προεκτείνει απλώς τη συνοδεία των μ. 99 κ.εξ. Τα

<sup>228</sup> Δίχως να λαμβάνει υπ' όψιν την πτωτική κατάληξη σε αυτό το σημείο, ο Bitzan ("Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen..." ό.π., σ. 455) απομονώνει ως κατακλείδα ολόκληρο το χωρίο των μ. 76-94.

μ. 107-132 χρησιμοποιούν ποικιλοτρόπως μέρη του πλαγίου θεματικού υλικού: εντός των υφολογικά ομοιογενών μ. 107-118, που κινούνται στη σι-ελάσσονα, το δίμετρο 48-49 επιστρέφει στα μ. 107-108 και παραλλάσσεται στα μ. 109-110, ενώ ακολούθως το περιεχόμενό του ρευστοποιείται δίνοντας “πνοή” στην αρμονική αλυσίδα των μ. 111-112 / 113-114, αλλά και στα ομοειδή δίμετρα 115-116 / 117-118 που επαναπροσεγγίζουν τη σι-ελάσσονα μέσω της διπλής δεσπόζουσας και της δεσπόζουσάς της. Η ιδέα των μ. 47-48 επιστρέφει εν πολλοίς στην αρχική της μορφή στα ενισχυμένης ύφανσης, αλυσιδωτά μ. 119-120 / 121-122, ενώ τα εναπομείναντα μ. 123-132 βασίζονται στο τμήμα της βασικής πλάγιας ιδέας που είχαν απομονώσει τα μ. 41-43: τα μ. 123-126 προεκτείνουν τη σι-ελάσσονα προτού περάσουν στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος (βλ. μ. 126), ενώ τα μ. 127-132 παρουσιάζουν πιο χρωματικές τάσεις, επεκτείνοντας εν τέλει τη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος (διαφορετικά ειπωμένο: τη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας). Τελικά, η δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος επεκτείνεται στο θεματικά ουδέτερο πέρασμα των μ. 133-138, το οποίο έχει, ως εκ τούτου, συνδετική λειτουργία.

Από το κύριο θέμα, όπως το γνωρίζαμε, επανεκτίθενται, στην πραγματικότητα, μόνο τα τρία πρώτα μέτρα (δηλαδή η βασική του ιδέα και μέρος του παραλλάγματός της), στα μ. 139-141. Τα μέτρα αυτά παραπέμπουν παράλληλα και στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος (πρβλ. μ. 10-12), γεγονός που ο συνθέτης εκμεταλλεύεται για να φέρει απευθείας τα μ. 13-16 στα μ. 142-145, καίτοι σε παρηλλαγμένη μορφή. Περαιτέρω, η προαναφερόμενη ομοιότητα ενισχύεται από την αρμονική τροποποίηση του παραλλάγματος, σε αντίθεση με τα μ. 1-3 και σε σύγκλιση με τα μ. 10-12, ενώ είναι προφανές πως επιδίωξη του δημιουργού είναι, πρώτον, ο περιορισμός των διαστάσεων του θέματος και, δεύτερον, η αμεσότερη σύνδεσή του με τη μετάβαση. Συνεχίζοντας, παρατηρούμε πως τα μ. 17-22 αντικαθίστανται από το ελαφρώς μικρότερης έκτασης αλλά ίδιας λειτουργίας πέρασμα των μ. 146-149, ενώ τα μ. 150-151 αντιστοιχούν στα μ. 23-24. Τα μ. 25-26 επανέρχονται κι αυτά, στα μ. 152-153, ενώ τα μ. 154-160α αντιστοιχούν στα μ. 29-35α, με τα μ. 27-28, που μεσολαβούσαν, αλλά και τα μ. 35-36, που έπονταν, να απαλείφονται. Επιπλέον, έχει συντελεστεί μία ιδιαίτερα σημαίνουσα αρμονική απόκλιση από την αναμενόμενη πορεία, καθώς αντί της αρχικής τονικότητας έχει προσεγγισθεί η Ρε-ύφεση-μείζων, δηλαδή η υποδεσπόζουσα, με τη μεταφορά των διαφόρων συνθετικών στοιχείων του μεταβατικού τμήματος κατά έναν τόνο χαμηλότερα σε σχέση με την έκθεση να έχει ήδη συντελεστεί στο πλαίσιο των μ. 142-149 και να διατηρείται στα μ. 150-160α (εξ ου και η στροφή των μ. 150-151 προς τη φα-ελάσσονα, κατ’ αναλογία με τα μ. 23-24 που είχαν κινηθεί προς τη σολ-ελάσσονα).<sup>229</sup> Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται κατόπιν αυτούσια από δομικής πλευράς στα μ. 160-212α, ξεκινώντας από την υποδεσπόζουσα, ενώ η αναμενόμενη επαναπροσέγγιση της τονικότητας αναφοράς λαμβάνει χώρα στο δεύτερο τμήμα της και ιδιαίτερα στα μ. 183-186 (πρβλ. μ. 60-63).<sup>230</sup> Έπειτα μάλιστα από την επίτευξη της οριστικής τέλειας πτώσης στη Λα-ύφεση-μείζονα, ακολουθεί και η

<sup>229</sup> Αναλογικά με την οπτική του στην πρώτη ενότητα, ο Bitzan (“Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen...”, ό.π., σ. 455) οριοθετεί την επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 139-149, με τη μετάβαση να ακολουθεί κατόπιν στα μ. 150 κ.εξ.

<sup>230</sup> Επί τη βάσει της δικής του μορφολογικής ανάλυσης, οι διαφορές της οποίας από τη δική μας έχουν ήδη εκθεθεί στις προηγούμενες υποσημειώσεις, ο Bitzan (“Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen...”, ό.π., σ. 455) στέκεται ιδιαίτερα στο γεγονός της (“συμμετρικής”) επανέκθεσης της πλάγιας περιοχής με αφητηρία την υποδεσπόζουσα και διατείνεται πως «το παρόν μέρος σε τριμερή μορφή σονάτας φαίνεται να είναι το πρώτο στην ιστορία του είδους που αναπτύσσει μία σταθερή συμμετρία πεμπτών».

παρηλλαγμένη επιστροφή της κατακλείδας.<sup>231</sup> τα μ. 89-91 μετατρέπονται σε δύο ομοειδείς δίμετρες δομικές μονάδες που καταλήγουν εκ νέου επικυρωτικά στην τονική (μ. 212-214a / 214-216a), ενώ η εξαϋλωση του υλικού τους στα μ. 216-219a, που πυκνώνουν τις πτωτικές καταλήξεις, παραπέμπει από ρυθμικής πλευράς στο συγκοπικό – και παρόν σε όλα τα τμήματα της έκθεσης – μοτίβο του μ. 92b της αρχικής κατακλείδας, προτού το εναρκτήριο στοιχείο της λάβει και πάλι το πάνω χέρι στα μ. 219-221.

Η μονομερής δεύτερη *Σονάτα για πιάνο* του ορ. 11<sup>232</sup> του Μέντνερ ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα που εκτείνεται στα μ. 1-10. Το εναρκτήριο δίμετρό της εκθέτει στην τονικότητα αναφοράς της ρε-ελάσσονος τη βασική θεματική ιδέα του κυρίου θέματος. Τα μ. 3-5a έχουν συμπληρωματικό μελωδικό ρόλο, καταλήγοντας σε μισή πτώση στη ρε-ελάσσονα. Στο μοτίβο του μ. 3 βασίζονται ακολούθως τα αντιστικτικής-μιμητικής υφής μ. 5-6, ενώ στη συνέχεια το μ. 7 προβαίνει σε ρευστοποίηση, το μ. 8 εξαϋλώνει κάθε αναγνωρίσιμο μοτιβικό στοιχείο σε μία δεξιοτεχνική κλίμακα και το μ. 9 επαναφέρει στο προσκήνιο το προαναφερόμενο μοτίβο σε μεγέθυνση. Η σαφής στάση στη δεσπόζουσα στο αμέσως επόμενο μέτρο (μ. 10) συνιστά, από την άλλη πλευρά, απόρροια της επέκτασής της στα μ. 5-9 που προηγήθηκαν. Το κύριο θέμα (μ. 11-14) είναι ιδιαίτερα σύντομο και οργανώνεται κατά το μάλλον ή ήττον προτασιακά, με μονόμετρη βασική ιδέα (πρόκειται πρακτικά για το υλικό του μ. 1 της εισαγωγής) και παράλλαγμα καθώς και δίμετρη συνέχιση, η οποία παραλλάσσει τη βασική ιδέα προτού τη ρευστοποιήσει. Από αρμονικής πλευράς, το τελευταίο μέτρο φέρνει τη δεσπόζουσα σε ένα είδος μισής πτώσης, ενώ η έλευση της τονικής στο τέλος του ίδιου μέτρου εξυπηρετεί απλώς στην επανεισαγωγή του αρχικού υλικού στο πλαίσιο του μεταβατικού τμήματος. Ως εκ τούτου, έχουμε να κάνουμε με μία οιονεί επόμενη φράση περιόδου στην έναρξη της μετάβασης, η οποία ξεκινά επαναφέροντας τα μ. 11-13 στα μ. 15-17.<sup>233</sup> Το μ. 18 επαναλαμβάνει το μ. 17, ενώ τα παρόμοια μ. 19-20 παρουσιάζουν ομοιότητες με το μ. 14, αν και τελικά στρέφονται προς τη Ντο-μείζονα. Η άφιξη της τονικής της τελευταίας λαμβάνει χώρα στο μ. 21, ωστόσο γρήγορα συνειδητοποιούμε πως θα αποτελέσει, με τη σειρά της, την ενεργή δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος της αρχικής τονικότητας, ήτοι της Φα-μείζονος. Η Ντο-μείζων επεκτείνεται στο χωρίο των μ. 21-24, το πρώτο δίμετρο του οποίου σχηματίζεται από δύο παρόμοια μέτρα που συνδυάζουν το θεμελιώδες κύριο μοτίβο με ένα παράγωγο στοιχείο, που θα αποτελέσει τη βασική δομική μονάδα της πλάγιας περιοχής· πράγματι, έπειτα από

<sup>231</sup> Κατά τρόπον που παραβλέπει την ύπαρξη της αρχικής κατακλείδας εντός της πρώτης ενότητας, ο Martyn (ό.π., σ. 73) διακρίνει εδώ μία coda, η οποία είναι «βασισμένη στην εναρκτήρια φιγούρα της σονάτας».

<sup>232</sup> Όπως αναφέρει ο Bitzan, ο δεύτερος τίτλος (“Elegie”) της ορ. 11 αρ. 2 ακολουθεί μία προϋπάρχουσα τάση της ρώσικης μουσικής παραγωγής, κατά την οποία στις ελεγίες αποδιδόταν ένας ορισμένος μνημειακός χαρακτήρας, όταν αυτές συνετίθεντο με την αφορμή του θανάτου ενός προσώπου, όπως συμβαίνει επί παραδείγματι στα *Trios élégiaques* του Τσαϊκόφσκυ (ορ. 50) και του Ραχμάνινοφ (ορ. 9), αλλά και στο *Δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων*, ορ. 35, του Αρένσκυ. Στην προκειμένη περίπτωση, ο ελεγειακός χαρακτήρας αφορά την αφιέρωση του ορ. 11 στον Αντρέι Μπρατένσι, ως ένα μετά θάνατον μνημείο στον αδερφό της συζύγου του αδερφού του. Ο Μπρατένσι οδηγήθηκε στην αυτοκτονία το 1906 (δηλαδή το ίδιο έτος που ο Μέντνερ ολοκλήρωσε το ορ. 11), ως αποτέλεσμα της καταδίωξής του από την τσαρική μουσική αστυνομία, εξαιτίας της συμμετοχής του στην επανάσταση του 1905. Βλ. Wendelin Bitzan, *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 177, και Martyn, *Nicholas Medtner...*, ό.π., σ. 73.

<sup>233</sup> Κατά την εναλλακτική άποψη που εκφράζεται από τον Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 170 και 173), τα μ. 1-10 μπορούν να θεωρηθούν ως το πρώτο θέμα εντός μιας ευρύτερης κύριας περιοχής, το δεύτερο μέλος της οποίας οριοθετείται στα μ. 11-20, με τη μετάβαση να ακολουθεί στα μ. 21-24.



τα μ. 23-24, που ρευστοποιούν το δεδομένο υλικό και σταματούν οριστικά στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, η πλάγια περιοχή ξεκινά στην εν λόγω τονικότητα, με το μ. 25 να παραθέτει σε δύο ρυθμικές εκδοχές το νέο μοτιβικό στοιχείο που εντοπίσαμε νωρίτερα (πρβλ. μ. 21). Τη μελωδική συνέχιση παρέχει το μ. 26, ενώ το δίμετρο 25-26 επαναλαμβάνεται κατόπιν τροποποιημένο, εν είδει παραλλάγματος, στα μ. 27-28, που καταλήγουν στη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Το μοτίβο του μ. 28 συνδυάζεται στη συνέχεια με ένα νέο ρυθμικό στοιχείο στο πλαίσιο των μ. 28b-30a, ενώ η ίδια ακολουθία επαναλαμβάνεται κατόπιν μετρικά μετατοπισμένη στα μ. 30-31, καταλήγοντας εν προκειμένω στη Μι-ύφεση-μείζονα. Έπειτα από τη ρευστοποίηση των μ. 31b-32a, μία νέα μελωδική ακολουθία παρουσιάζεται στα παρόμοια μ. 32b-33 και 33b-34, με την έμφαση να δίνεται στη δεύτερη αναστροφή της τονικής, ενώ στη συνέχεια επιτυγχάνεται μία ατελής πτώση στη Φα-μείζονα που αποτελεί και την καθοριστική πτώση της έκθεσης (βλ. μ. 34b). Έτσι, μπορεί να υποστηριχθεί πως η πλάγια περιοχή ακολουθεί το δομικό πρότυπο της πρότασης, καίτοι με μία πιο “χαλαρή” συνέχιση στα μ. 28b-34. Τα καταληκτικά μοτιβικά στοιχεία της εξετασθείσας περιοχής χρησιμοποιεί και η ακόλουθη κατακλείδα, σε μία δίμετρη δομική μονάδα που επικυρώνει εκ νέου τη δευτερεύουσα τονικότητα (μ. 35-36). Το δίμετρο αυτό συμπιέζεται έπειτα σε ένα μέτρο (μ. 37), με την τονική να προεκτείνεται περαιτέρω στο μ. 38.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά από την ελάσσονα δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, δηλαδή τη λα-ελάσσονα, με τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος να προεκτείνεται κατά ένα μέτρο στο δίμετρο 39-40, το οποίο καταλήγει με μία οιονεί τέλεια πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα, η οποία επιβεβαιώνεται επιπλέον με τη χρήση του βασικού πλάγιου μοτίβου (βλ. μ. 40b). Ολόκληρο το εναρκτήριο δίμετρο της πλάγιας περιοχής συμπιέζεται, ύστερα, στα μ. 41-42a, που περνούν στη Ντο-μείζονα, ενώ το ίδιο συμβαίνει και για το δεύτερο δίμετρο στα μ. 42-43a, που παραμένουν στην εν λόγω τονική περιοχή. Όμως και τα μ. 43-44a αντιστοιχούν, έπειτα από τον περιορισμό των διαστάσεών τους, στα μ. 28b-30a, ενώ το ίδιο μόρφωμα συμπιέζεται ακόμη περισσότερο στα μ. 44-45, τα οποία απομακρύνονται σταδιακά από τη Ντο-μείζονα, προτού εν τέλει ρευστοποιηθεί στα μ. 46-47, που θέτουν ως στόχο την ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Τούτη επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 48-50· το τρίμετρο αυτό κάνει μία αναφορά στην κατακλείδα, επαναφέροντας αρχικά ένα μέρος του πρώτου μέτρου της (πρβλ. μ. 48 και 35) και παραθέτοντας, έπειτα, ολόκληρο το δεύτερο δίμετρό της (πρβλ. μ. 49-50 και 37-38). Στη συνέχεια, και εντός των παρεμφερών διμέτρων 51-52 / 53-54a, πραγματοποιείται μία συνδυαστική αναδρομή στο κύριο αλλά και στο πλάγιο βασικό θεματικό υλικό. Πιο αναλυτικά, η μελωδική γραμμή των πρώτων δύο διμέτρων της πλάγιας περιοχής επανέρχεται αυτούσια, ενώ η κύρια βασική ιδέα επιστρέφει ως αντιστικτική προσθήκη· πρόκειται, βέβαια, για μία διαμεσολάβηση αντίστοιχη της εισαγωγής του μέρους, καθ’ ότι, μετά από το μ. 51, που αντιστοιχεί τόσο στο μ. 11 όσο και στο μ. 1, τα μ. 52-55a βασίζονται στην ιδέα των μ. 3-4a, με μία μικρή νύξη στο μ. 2 μέσω της παρόμοιας απομόνωσης του θεμελιώδους μοτιβικού κυττάρου (βλ. μ. 52a). Οι αναφορές στο εισαγωγικό τμήμα δεν σταματούν προσέτι εδώ, αφού ο συνθέτης κατασκευάζει μία νέα δομική μονάδα βάσει του υλικού των μ. 5-6, η οποία παρουσιάζεται στα μ. 55b-57, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, και επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 58-59, προσεγγίζοντας στην προκειμένη περίπτωση τη σολ-ελάσσονα.<sup>234</sup>

<sup>234</sup> Ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 170 και 173) θεωρεί – ακολουθώντας με απόλυτη συνέπεια την θεώρησή του αναφορικά με την πρώτη ενότητα – τα μ. 51-59 ως την

Η στροφή προς την προαναφερόμενη τονικότητα, δηλαδή την υποδεσπόζουσα, κάθε άλλο παρά τυχαία είναι, καθώς ο συνθέτης επιλέγει να ξεκινήσει την επανέκθεση ακριβώς από αυτήν την περιοχή· από την άλλη πλευρά, το κύριο θέμα διατηρεί εδώ την αρχική του έκταση, αλλά τροποποιείται σημαντικά: έπειτα από την επανεμφάνιση της βασικής ιδέας και του παραλλάγματος (μ. 60-61), το ζεύγος αυτό αλυσιδοποιείται κατά το ήμισυ, με το μ. 62 να αντιστοιχεί στο μ. 60, ενώ στη συνέχεια επιστρέφει και το μ. 13 της συνέχισης στο μ. 63. Σε αντίθεση με το κύριο θέμα, η διευρυμένη μετάβαση (μ. 64-78) ξεκινά επαναφέροντας τη βασική ιδέα στην τονικότητα αναφοράς, όπως το ανάλογο τμήμα της έκθεσης. Από δομικής πλευράς, τα μ. 64-69 αντιστοιχούν στα μ. 15-20, δίχως όμως να ακολουθούν την ίδια αρμονική πορεία· επιπλέον, το τελευταίο δίμετρο επεκτείνεται κατά ένα ακόμη μέτρο (στο μ. 70). Έτσι, στο μ. 71α φτάνουμε στη συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία επεκτείνεται εν συνεχεία σε δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 71-72 / 73-74). Αυτά βασίζονται εν πολλοίς σε ένα καθοδικό μοτίβο που είχε εμφανισθεί ως αντιστικτική προσθήκη κατά την επαναφορά της κύριας θεματικής ιδέας στη μετάβαση (πρβλ. μ. 15-16). Στο ίδιο στοιχείο βασίζονται και τα μ. 75-78, τα οποία υπενθυμίζουν, εντούτοις, και το βασικό πλάγιο μοτίβο (βλ. μ. 77), συνεχίζοντας να δίνουν έμφαση στη δεσπόζουσα.

Όλη αυτή η προετοιμασία είναι φανερό πως πρόκειται να οδηγήσει στην επανέκθεση και του πλαγίου θεματικού υλικού (εν προκειμένω στην ομώνυμη μείζονα), κάτι που συμβαίνει στα μ. 79 κ.εξ., καίτοι στο πλαίσιο μίας “coda”! Η ένδειξη που ο συνθέτης επιστρατεύει για να περιγράψει τα τεκταινόμενα στο εν λόγω τμήμα δικαιολογείται αφενός μεν από την ελευθερία με την οποία μεταχειρίζεται εδώ το πλάγιο θεματικό υλικό, αφετέρου δε από τα επιπρόσθετα στοιχεία που παρεισφρέουν ύστερα από την ολοκλήρωση της τροποποιημένης επιστροφής των δεδομένων που αναμενόταν ούτως ή άλλως να επανεκτεθούν. Πιο αναλυτικά, οι δομικές μονάδες του πλαγίου θέματος επιστρέφουν έχοντας επηρεαστεί από την τροποποίηση που υπέστησαν στο στάδιο της επεξεργασίας: το πρώτο δίμετρο παραλλάσσεται ρυθμικά και επιμηκύνεται ελαφρώς στα μ. 79-81a (πρβλ. μ. 25-26), ενώ απεναντίας το δεύτερο συμπιέζεται στα μ. 81b-83a (πρβλ. μ. 27-28). Ακολουθούν οι παρόμοιες δομικές μονάδες των μ. 28b-30a / 30-31 που επιστρέφουν κατά τι διευρυμένες στα μ. 83-85a / 85-87a, τα οποία καταλήγουν στη Ρε-μείζονα με τέλεια πτώση. Έπειτα, δύο παρόμοιες ακολουθίες, που απορρέουν από τα μ. 81b-83a, καταλήγουν πρώτα στη Φα-μείζονα με ατελή πτώση (μ. 87b-89a) κι ύστερα επικυρώνουν εκ νέου πτωτικά τη Ρε-μείζονα (μ. 89b-91a). Την ίδια αρμονική πορεία ακολουθούν κατόπιν και τα μ. 91-93a και 93b-95a, με την πρώτη δομική μονάδα να ανακαλεί την οργάνωση των μ. 82-84a και τη δεύτερη να επαναφέρει αυτούσια τα μ. 89b-91a που προηγήθηκαν. Στη συνέχεια, ολόκληρο το χωρίο των μ. 95-114 μεταχειρίζεται το συγκοπικό μοτίβο που έκανε εμφανή την παρουσία του νωρίτερα (βλ. ενδεικτικά μ. 82-83) προς επίρρωσιν της πρωτοκαθεδρίας της ομώνυμης μείζονος. Δύο δίμετρες δομικές μονάδες συνθέτουν το τετράμετρο 95-98, το οποίο επαναλαμβάνεται στα μ. 99-107a, με το δεύτερο ήμισυ του να διευρύνεται σε μεγάλο βαθμό και να φέρνει άλλη μία – την ύστατη – πτωτική επικύρωση της Ρε-μείζονος, η οποία τελικά προεκτείνεται μέσω στη επιστροφής των μ. 95-96 στα μ. 107-108 / 109-110, αλλά και με τα εξ αυτών σχηματιζόμενα μ. 111-112, πριν από τις καταληκτικές χειρονομίες των μ. 113-114. Συμπερασματικά, δεδομένης της εξαφάνισης του χαρακτηριστικού μοτίβου της κεφαλής του πλαγίου θέματος από το μ. 95 κι

---

επανέκθεση του πρώτου σκέλους της κύριας περιοχής, με την επιστροφή του δεύτερου σκέλους της ίδιας να έπεται στα μ. 60-70.

έπειτα, αλλά και της τέλειας πτώσης που έχει πραγματοποιηθεί παράλληλα στη Ρε-μείζονα, θα ήταν λογική η τοποθέτηση της έναρξης της coda σε αυτό το σημείο.<sup>235</sup>

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας σε μι-ελάσσονα* του d'Indy είναι γραμμένο στη Μι-μείζονα και ξεκινά με ένα εκτενές εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-48), το οποίο “δανείζεται” τη βασική ιδέα του αντίστοιχου τμήματος του πρώτου μέρους· τα μ. 1-3 ταυτίζονται, επί της ουσίας, με τα μ. 1-3 του εναρκτήριου *Modéré*, ενώ στο πέρασμα αυτό προστίθεται ένας δεξιότεχνικός αρπισμός (βλ. μ. 4). Ακολουθεί μία αντιθετικού χαρακτήρα και υψής φράση (μ. 5-13), η οποία κινείται στην ευρύτερη περιοχή της σι-ελάσσονος (με ορισμένες χρωματικές “παρεκβάσεις”) και ολοκληρώνεται στην τονική της, ενώ τα μ. 14-19 που έπονται μπορούν να θεωρηθούν παράγωγα της τελευταίας φράσης και αρχικά παραμένουν στη σι-ελάσσονα, προτού τελικά οδηγήσουν στην επαναφορά της εναρκτήριας ιδέας μέσω μίας χρωματικής καθόδου. Τα μ. 20-23 μεταφέρουν τα μ. 1-4 στην υπερκείμενη μεγάλη έκτη, ενώ τα μ. 24-33 ανακατασκευάζουν τη φράση των μ. 5-13, καταλήγοντας όχι στην σολ-δίεση-ελάσσονα, όπου θα οδηγούσε η αυτούσια μεταφορά τους κατ’ αντιστοιχία με τη βασική ιδέα, αλλά στη μι-ελάσσονα, ήτοι στην ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς του παρόντος μέρους. Ακολούθως, τα μ. 34-37 βασίζονται στα μ. 14-17, κινούμενα εν προκειμένω στην προαναφερόμενη τονικότητα, ενώ το χωρίο των μ. 38-48 επεξεργάζεται τη χειρονομία του μ. 4. Πιο αναλυτικά, με βάση αυτό το στοιχείο κατασκευάζεται ένα δίμετρο πρότυπο, που παρουσιάζεται στα παρεμφερή μ. 38-39 / 40-41 / 42-43 και το οποίο κατόπιν αποσπασματοποιείται, δημιουργώντας τα παρόμοια μ. 44-46, προτού ρευστοποιηθεί εξ ολοκλήρου στα μ. 47-48. Περαιτέρω, πρέπει να σημειωθεί πως το συνολικό αυτό χωρίο στηρίζεται σε έναν ισοκράτη επί του φα, το οποίο αναμένει εναγωνίως την ημιτονιακή “λύση” του στον φθόγγο της τονικής· αυτό συμβαίνει στο μ. 49, που σηματοδοτεί και την έναρξη της έκθεσης και του κυρίου θέματος.

Το τελευταίο, που εκτείνεται στα μ. 49-75, οργανώνεται κατά τρόπον που παραπέμπει σε πρόταση. Η βασική του ιδέα εκτίθεται στα μ. 49-52, οδηγώντας στην δεσπόζουσα, και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 53-56, σταματώντας στην τονική. Στο πλαίσιο της πολύ ευρύτερης συνέχισης, τα παράγωγα μ. 57-59 επιδιώκουν αρχικά, μέσω της έμφασης στη διπλή δεσπόζουσα, το πέρασμα στη δεσπόζουσα, η οποία έρχεται στο προσκήνιο στο πλαίσιο του τετραμέτρου 60-63, που καταλήγει στη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος εν είδει μισής πτώσης και προεκτείνεται κατά ένα μέτρο (μ. 64). Τα μ. 65-66 παρουσιάζουν παρόμοια οργάνωση με τα μ. 60-61, καίτοι συμπληρώνονται από ένα ακόμη παρόμοιο με αυτά μέτρο (μ. 67). Έπειτα από τα μ. 68-69, που προεκτείνουν την υποδεσπόζουσα και

---

<sup>235</sup> Ο Bitzan (“Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen...”, ό.π., σ. 456), αντιθέτως, παίρνει κατά γράμμα την ένδειξη του συνθέτη, τοποθετώντας την έναρξη της coda νωρίτερα, στο μ. 79. Κατ’ αυτόν, η coda αναπληρώνει την απουσία μίας αυτόνομης επανέκθεσης του πλαγίου θέματος, το οποίο εντούτοις επανεκτίθεται, μέχρι ενός βαθμού, ταυτόχρονα με το κύριο θέμα, ως εσωτερική φωνή. Αυτή η άποψη στηρίζεται, ωστόσο, στην συνολική μορφολογική οπτική του Bitzan για το παρόν μέρος, καθώς ο μελετητής θεωρεί, σε αντίθεση με εμάς, τα μ. 51 κ.εξ. ως έναρξη της επανέκθεσης (βλ. παραπάνω). Πράγματι, όπως είδαμε, σε αυτό το σημείο ο συνθέτης προβαίνει σε έναν αντιστικτικό συνδυασμό των βασικών θεματικών στοιχείων του κυρίου και του πλαγίου θέματος, γεγονός που αποτελεί το έναυσμα για την διαμόρφωση της προαναφερόμενης άποψης του Bitzan. Διαφορετική είναι η άποψη του Martyn (*Nicholas Medtner...*, ό.π., σ. 74), ο οποίος, αν και δεν διευκρινίζει σε ποιο σημείο διακρίνει την έναρξη της τρίτης ενότητας, αποφαίνεται με σαφήνεια εν προκειμένω: «Η επανέκθεση ασχολείται αποκλειστικά με το πρώτο θέμα [...]. Συνεπώς, το δεύτερο θέμα αφήνεται στην άκρη για να αξιοποιηθεί ως βάση της coda [...]». Όπως γίνεται φανερό από την τελευταία διαπίστωση, ο Martyn συμφωνεί, από την άλλη πλευρά, με την τοποθέτηση της έναρξης της coda στο μ. 79.

ακολουθώς στρέφονται προς την τονική, η τελευταία επιστρέφει στο μ. 70, δίνοντας την εντύπωση πως τελικά θα επικρατήσει' στο συνολικό πέρασμα των μ. 70-75, εντούτοις, ο συνθέτης προβαίνει σε μία αρμονική έκπληξη, μεταβαίνοντας στη Ντο-μείζονα (πρόκειται για την VI/i), όπου και ολοκληρώνεται το κύριο θέμα με μία τέλεια πτώση. Το συντομότερο μεταβατικό τμήμα (μ. 76-86) φέρνει μαζί του διαφορετική ύφανση κι ένα νέο μοτίβο, με τα παρόμοια μ. 76-77 να κινούνται στη φα-ελάσσονα. Έπειτα, μία αρμονική ακολουθία που χαρακτηρίζεται από χρωματική άνοδο (μ. 78-79a) οδηγεί στη σολ-ελάσσονα (βλ. τα παρόμοια μ. 79-80), με το εν λόγω τρίμετρο να επαναλαμβάνεται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 81-83, τα οποία μεταβαίνουν στη σολ-δίεση-ελάσσονα. Τέλος, στα μ. 84-86 μία χρωματική κάθοδος στη χαμηλότερη φωνή οδηγεί προσωρινά στη συγχορδία της μι-ελάσσονος, ενώ στη συνέχεια η υφιστάμενη σολ-δίεση-ελάσσων μετατρέπεται στην εναρμόνια ομώνυμη της (Λα-ύφεση-μείζων) μέσω μίας αρμονικής διαδοχής που παραπέμπει σε σχέση γερμανικής συγχορδίας αυξημένης έκτης και δεσπόζουσας, με τον ισοκράτη να κατεβαίνει βηματικά από το μι στο μι-ύφεση (βλ. μ. 86-87, πρβλ. και την παρόμοια διαδικασία κατά τη σύνδεση της εισαγωγής με το κύριο θέμα). Προτού περάσουμε στην εξέταση του επόμενου τμήματος, ας σημειώσουμε επίσης πως το τελευταίο μέτρο της μετάβασης προοιωνίζεται το συνοδευτικό σχήμα του επόμενου τμήματος.

Η πλάγια περιοχή, πέραν της τοποθέτησής της σε μία απομακρυσμένη τονική περιοχή (ήτοι της Λα-ύφεση-μείζονος), χαρακτηρίζεται και από ασυνήθιστη δομική οργάνωση. Η βασική της θεματική ιδέα, το επικεφαλής μοτίβο της οποίας παραπέμπει εμμέσως στη μετάβαση, εκτίθεται στα μ. 87-89 και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 90-92. Ένα ακόμη τρίμετρο επαναλαμβάνει και αναπτύσσει μελωδικά το τελευταίο μέτρο, ενώ στο πλαίσιο των μ. 96-106 το νέο μελωδικό υλικό συνδυάζεται με το θεμελιώδες μοτιβικό στοιχείο του μεταβατικού τμήματος, το οποίο εδώ λαμβάνει συνοδευτικό ρόλο. Κατά τα άλλα, η μελωδική εκτύλιξη συνεχίζεται, με το τετράμετρο 96-99 να βασίζεται στο μ. 89 (πρβλ. και μ. 92) και να κινείται στη σι-ελάσσονα. Μέσα από ένα παρεμφερές τετράμετρο (μ. 100-103) καταλήγουμε στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, ενώ τα μ. 104-106 που έπονται επαναλαμβάνουν και ακολουθώς υποβάλλουν σε ρευστοποίηση το υλικό του τελευταίου μέτρου. Τα μ. 107 κ.εξ. καθιερώνουν ένα νέο, πιο ήπιο συνοδευτικό σχήμα, το οποίο θα διατηρηθεί μέχρι τέλους, αλλά και ένα θεματικό στοιχείο που παράγεται μεν από ό,τι έχει προηγηθεί, διακρίνεται όμως από αυτό λόγω της ανακατανομής των επιμέρους μοτίβων. Τα παρεμφερή δίμετρα 107-108 / 109-110 επεκτείνουν, στο μεγαλύτερο μέρος τους, τη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος, καταλήγοντας εν τέλει στην τονική. Εν συνεχεία, τα παρόμοια τρίμετρα 111-113 / 114-116 εξαυλώνουν σταδιακά τη μελωδική πορεία του προηγούμενου τετραμέτρου και διακρίνονται από μεγαλύτερη αρμονική κινητικότητα, ενώ τα μ. 117-120 και 121-125 επανέρχονται στη δευτερεύουσα τονικότητα και τελικά την επικυρώνουν με μία ατελή πτώση, ενώ η σχέση τους με τα μ. 107 κ.εξ. τονίζεται από τον δανεισμό του μοτίβου του μ. 107 στα εναρκτήρια μέτρα τους. Το μ. 126 επαναλαμβάνει το μ. 125 σαν ηχώ, ενώ τα μ. 127-129 αξιοποιούν το μοτίβο της κατάληξης για να δημιουργήσουν μία τελευταία ιδέα, προτού τη ρευστοποιήσουν. Τέλος, το μ. 130 χρησιμοποιεί ένα θραύσμα αυτής της καταληκτικής ιδέας για να απομακρυνθεί από τη Λα-ύφεση-μείζονα. Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί πως η πλάγια περιοχή έχει διαρθρωθεί σε τρία μεγάλα τμήματα, ήτοι στα μ. 87-95, 96-106 και 107-130, με βασικό κριτήριο την διάκριση της ύφανσης και δευτερεύον την έμφαση σε συγκεκριμένα μοτιβικά στοιχεία.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά με μία αναδρομή στο κύριο θέμα, και ιδιαίτερα στην επικεφαλής ιδέα του (πρβλ. μ. 49-52), η οποία εδώ επιστρέφει με αφετηρία τη Ρε-μείζονα, σε μία διευρυμένη εκδοχή, με τα μ. 131-135 να βασίζονται χαλαρά στα μ. 49-50 και τα μ.

136-137 να υπαινίσσονται την προέλευσή τους από τα μ. 51-52. Ακολουθεί μία εξίσου ελεύθερη αλλά χαρακτηριζόμενη από διαφορετική εσωτερική οργάνωση αναφορά στο ίδιο θεματικό υλικό στα μ. 138-143 που εκκινεί από τη Μι-ύφεση-μείζονα (θα μπορούσαμε, συνεπώς, να μιλήσουμε για μία αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα διαδικασία αλυσιδοποίησης). Τα μ. 144-147 που έπονται συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 60-63, ενώ τα μ. 148-160 επεκτείνουν ακολούθως τη θεματική ανακύκλωση και στο υλικό της μετάβασης: τα μ. 148-151 αναδομούν τα μ. 76-79, ενώ η επανάληψή τους στα μ. 152-155 φέρει παράλληλα ένα νέο στοιχείο στη χαμηλότερη φωνή. Η ίδια ακολουθία παραλλάσσεται εκ νέου στα μ. 156-159, με το μ. 160 να τροποποιεί και να επεκτείνει το τελευταίο μέτρο, ενώ ο συνθέτης φαίνεται διατεθειμένος να ανακαλέσει στο ακέραιο τη θεματική διαδοχή της έκθεσης, επαναφέροντας στη συνέχεια και μέρος του πλάγιου υλικού: η επικεφαλής τρίμετρη δομική μονάδα (πρβλ. μ. 87-89) επιστρέφει στα μ. 161-163, ενώ τα μ. 164-165 αντιπαραθέτουν σε αυτήν την κεφαλή του κυρίου θέματος· κατόπιν το εν λόγω πεντάμετρο επαναλαμβάνεται, με τα μ. 166-168 να αντιστοιχούν, στην πραγματικότητα, στο δεύτερο τρίμετρο (μ. 90-92) της πλάγιας περιοχής και τα μ. 169-171 να διευρύνουν την αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό. Ακολουθεί και δεύτερη αναδρομή στο υλικό της μετάβασης (μ. 172-183), με τα μ. 172-174 να παραλλάσσουν τα μ. 148-150, ήτοι την πρώτη αναφορά σε αυτό το τμήμα, και το τρίμετρο αυτό να αλυσιδοποιείται στα μ. 175-177 αλλά και να αποσπασματοποιείται στα μ. 178-179. Διατηρώντας εξάλλου τα ίδια μοτιβικά στοιχεία, τα μ. 180-183 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, καίτοι τελικά αποκλίνουν από αυτή για να στραφούν προς τη ντο-ελάσσονα. Το τελευταίο τμήμα της ενότητας της επεξεργασίας (μ. 184-206), που επιγράφεται “Thema”, επαναφέρει, σύμφωνα με την ένδειξη του συνθέτη, το tempo της εισαγωγής και φέρνει μία μελωδική ιδέα που παραπέμπει εμμέσως στο θεματικό υλικό των μ. 5-19 του ιδίου τμήματος. Στα μ. 184-189 λαμβάνεται ως τονικό κέντρο η ντο-ελάσσων, η οποία επικυρώνεται με ατελή πτώση στο μ. 187 κι ύστερα προεκτείνεται στα μ. 188-189. Το επόμενο εξάμετρο (μ. 190-195) φαίνεται αρχικά να αλυσιδοποιεί την προηγούμενη φράση στη σχετική μείζονα (Μι-ύφεση-μείζονα), παρουσιάζεται εντούτοις πιο ασταθές αρμονικά και σταματά, εν τέλει, στη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Τα μ. 196-206, τέλος, έχουν συνδετική λειτουργία: ενώ τα μ. 196-201 επεκτείνουν τη σι-ύφεση-ελάσσονα με παρόμοια δίμετρα, τα αλυσιδωτά μ. 202 / 203, που παράγονται μέσω αποσπασματοποίησης, απομακρύνονται από αυτήν, ενώ τα μ. 204-206 ρευστοποιούν πλήρως το διαθέσιμο υλικό και τελικά στρέφονται προς την αρχική τονικότητα μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης.

Στην τρίτη ενότητα, το κύριο θέμα επανεκτίθεται με μικρού εύρους τροποποιήσεις κατά το μεγαλύτερο μέρος του: τα μ. 207-214 αντιστοιχούν στα μ. 49-56, ενώ τα μ. 215-217 διαφοροποιούν αρμονικώς τα μ. 57-59, προκειμένου να στραφούν προς τη Μι-μείζονα αντί της δεσπόζουσάς της. Αντ’ αυτής, τα μ. 218-222 (πρβλ. μ. 60-64) ξεκινούν από τη Ντο-μείζονα. Στη συνέχεια, η ακριβής αντιστοίχιση των επιμέρους δομικών στοιχείων του κυρίου θέματος σταματά, με τα μ. 223-226 να αντικαθιστούν τα μ. 65-69 και να προσεγγίζουν, όπως άλλωστε κι εκείνα, τη Μι-μείζονα, ενώ τα μ. 227-231 ανακατασκευάζουν τα μ. 70-75 και, σε αντίθεση με εκείνα, δεν καταλήγουν σε κάποια μακρινή τονικότητα, αλλά σταματούν στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Αυτήν ακριβώς την τροπή εκμεταλλεύεται το εξίσου τροποποιημένο μεταβατικό τμήμα (μ. 232-244) για να ξεκινήσει με αφητηρία από την ομώνυμη ελάσσονα, σε ένα πρώτο τετράμετρο (μ. 232-235) που μοιάζει περισσότερο με τα μ. 148-151 της επεξεργασίας παρά με τα μ. 76-79 της έκθεσης. Έπειτα από την οιονεί αλυσιδωτή επανάληψη της εν λόγω δομικής μονάδας, με εκκίνηση από τη διπλή δεσπόζουσα (στα μ. 236-239), ακολουθεί μία προαναγγελία του πλάγιου θεματικού υλικού: το δίμετρο 240-241 παραθέτει την κεφαλή

του στη Ντο-δίεση-μείζονα, ενώ η επανάληψή του, που διευρύνεται κατά ένα μέτρο, μεταβαίνει στον ελάσσονα τρόπο και στρέφεται τελικά προς τη Σολ-μείζονα (μ. 242-244). Σε αυτήν την τονική περιοχή, δηλαδή στη σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος, τοποθετείται η έναρξη της πλάγιας περιοχής. Έτσι, το εναρκτήριο τρίμετρο επανεκτίθεται στη Σολ-μείζονα (μ. 245-247), ωστόσο η μελωδική απόκλιση του παραλλάγματός του (μ. 248-250) έχει ως αποτέλεσμα την προσέγγιση, εκ μέρους του επόμενου τρίμετρου (μ. 251-253), της Μι-ύφεση-μείζονος αντί της αναλογικά αναμενόμενης Σι-ύφεση-μείζονος· κατά συνέπεια, διαφοροποιείται και η αρμονική αφητηρία του επόμενου τμήματος (μ. 254-263), το οποίο ξεκινά, μάλιστα, στον μείζονα τρόπο αντί του αρχικού ελάσσονος. Μολαταύτα, στο εσωτερικό του τμήματος αυτού λαμβάνει χώρα η μάλλον αναμενόμενη διαδικασία για την επαναπροσέγγιση της προηγούμενης τονικότητας, γεγονός που επιτρέπει στη συνέχεια την αυτούσια επαναφορά και ολοκλήρωση του τρίτου τμήματος (μ. 264-287) στη Σολ-μείζονα.

Με το πέρας της επανέκθεσης ξεκινά η coda (μ. 288-360), η οποία κατ' αρχάς χρησιμοποιεί την κεφαλή του κυρίου θέματος για να δημιουργήσει ένα νέο δεκάμετρο πρότυπο (μ. 288-297), το οποίο κινείται στη Λα-μείζονα, καίτοι καταλήγει σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος· ύστερα, αλυσιδοποιείται ξεκινώντας από την ομώνυμη ελάσσονα της τελευταίας και σταματώντας, κατά παρέκκλιση από το πρότυπό του, στη δεσπόζουσα της Ντο-ύφεση-μείζονος (μ. 298-306). Η κεφαλή του κυρίου θέματος επιστρέφει εκ νέου και ρευστοποιείται στα αρμονικώς διάφωνα μ. 307-309, αλλά και στα συγγενή με αυτά μ. 310-312, ενώ στο αμέσως επόμενο χωρίο (των μ. 313-321) πραγματοποιείται μία μικρή αναδρομή στο πλάγιο θεματικό υλικό. Συγκεκριμένα, και επί ενός ισοκράτη στη δεσπόζουσα, τα μ. 313-314 ανακαλούν το μοτίβο του μ. 89 (πρβλ. και μ. 96), ενώ τα μ. 315-316 επαναλαμβάνουν το μ. 314. Το μονόμετρο αυτό πρότυπο καθορίζει και τα μ. 317-321, στα οποία προστίθεται, εντούτοις, αρμονική κίνηση, η οποία οδηγεί στην προσέγγιση της συγχορδίας της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος. Αυτό το γεγονός επιτρέπει στο επόμενο τμήμα να ξεκινήσει με ισοκράτη στη δεσπόζουσα, κάνοντας παράλληλα μία εκτενή αναδρομή στο πρώτο μέρος του έργου και ειδικότερα στο θέμα των παραλλαγών· από τη συνολική δομή των μ. 34-67 του *Modéré*, εν προκειμένω επιστρέφουν τα μ. 34-59 στα μ. 322-347, ενώ, μετά από την απαλοιφή του μ. 60, και τα μ. 61-63 επιστρέφουν στα μ. 348-350 του τελικού μέρους. Αυτά, όμως, από θεματικής και μόνο πλευράς· γιατί τα μ. 322-332 τροποποιούνται τονικά σε σχέση με τα μ. 34-44 του πρώτου μέρους, καθ' ότι τίθενται εξαρχής στη Μι-μείζονα, αντί της μι-ελάσσονος, ενώ διαφοροποιούνται και στις περισσότερες αρμονικές τους λεπτομέρειες, η δε μελωδική τους γραμμή τίθεται τώρα στην υπερκείμενη έκτη. Δεδομένων των υπόλοιπων αλλαγών, τα μ. 333-350 του τελικού μέρους συμπίπτουν κατά το μάλλον ή ήττον με τα μ. 45-59 και 61-63 του εναρκτήριου μέρους, με την εξαίρεση αρκετών αναπόφευκτων ημιτονιακών αποκλίσεων, ενώ στο αποκορύφωμα αυτής της διαδικασίας ανάκλησης ο συνθέτης προβαίνει στον αντιστικτικό συνδυασμό των θεμάτων του πρώτου και του παρόντος μέρους (βλ. μ. 341 κ.εξ.). Ύστερα από αυτήν την εμβόλιμη, κυκλική αναδρομή στο εναρκτήριο μέρος, η Μι-μείζων προεκτείνεται περαιτέρω με τη βοήθεια μίας διευρυμένης εκδοχής της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος του τελικού μέρους στα μ. 351-354, ενώ η οριστική πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς επιτυγχάνεται μέσω της παράθεσης και μέρους της αντίστοιχης βασικής ιδέας της πλάγιας περιοχής στα μ. 355-357a, πριν από την τελική προέκταση της συγχορδίας της τονικής στα μ. 357-360.<sup>236</sup>

<sup>236</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Sanders-Hewett (ό.π., σ. 96) αποφεύγει να χρησιμοποιήσει τον όρο "coda" για τα μ. 288 κ.εξ., αναφερόμενος απλώς σε ένα "εκτενές πέραςμα". Φαίνεται μάλιστα να στηρίζεται εν μέρει στη θεώρηση του ίδιου του d'Indy, ο οποίος περιγράφει αυτό το σημείο ως μία "τελική

Στο εναρκτήριο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Μπορτκέβιτς, το ασυνήθιστης δομής κύριο θέμα (μ. 1-33) ξεκινά με δύο εν πολλοίς όμοια δίμετρα που εκθέτουν το βασικό του μοτιβικό περιεχόμενο, αποτελούμενο από δύο χειρονομίες, ενόσω η τονικότητα αναφοράς της Σι-μείζονος δεν είναι ακόμη σαφώς αναγνωρίσιμη, με μία υπόνοια της μι-ελάσσονος να είναι περισσότερο διακριτή. Το συνδυαστικό μέτρο 4 δίνει μεγαλύτερη έμφαση από το μ. 2 στο πρώτο μοτίβο, ενώ το δεύτερο μοτίβο αξιοποιείται στα αλυσιδωτά δίμετρα 5-6 / 7-8, αλλά και σε αφαιρετική μορφή στο μ. 9, το οποίο σταματά στη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος, με την τονικότητα αυτή να κάνει εδώ για πρώτη φορά αισθητή την παρουσία της· μπορούμε λοιπόν να πούμε πως, δεδομένης της τονικά αναγνωριστικής πορείας τους, τα μ. 1-9 συνιστούν ένα είδος εισαγωγικού τμήματος στο κυρίως σώμα του θέματος, ακολουθώντας μάλιστα μια προτασιακή οργάνωση. Η “πραγματική” εκκίνηση του θέματος λαμβάνει χώρα στα μ. 10-13, που βασίζονται σε μία επέκταση της Σι-μείζονος και εισάγουν δύο συμπληρωματικές μελωδικές ιδέες στα δύο ημίσεά τους. Κατά την επανάληψη του τετραμέτρου αυτού, τα πρώτα τρία μέτρα παραμένουν ανέγγιχτα (μ. 14-16), το τέταρτο εντούτοις (μ. 17) διαφοροποιείται αλυσιδωποιώντας το μ. 16, διαδικασία που συνεχίζεται και στο μ. 18, το οποίο προβαίνει επιπλέον σε ρευστοποίηση που εκτείνεται μέχρι το μ. 19a. Στα μ. 19b-22 συναντούμε μία νέα συγχορδιακή ακολουθία, η οποία αποσκοπεί εμφανώς σε μια πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς. Η απόπειρα αυτή αναχαιτίζεται όμως από την (παρηλλαγμένη, δομικώς και μετρικώς) επανάληψη της ίδιας τετράμετρης δομικής μονάδας στα μ. 23-25a, η οποία οδηγεί στην τονική σε δεύτερη αναστροφή· τούτη επεκτείνεται έπειτα στα παρόμοια μ. 25-27, ενώ η ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 28-29 φέρνει τη δεσπόζουσα, η οποία με την σειρά της επεκτείνεται στα μ. 30-32, που συγγενεύουν μοτιβικά με τα μ. 25-27, προτού τελικά καταλήξει στην τονική με τέλεια πτώση (στα μ. 32-33a). Συνολικά, λοιπόν, η αρμονική πορεία των μ. 19b-22 διευρύνεται και αποπερατώνεται εντός του ευρύτερου χωρίου των μ. 23-33a.

Κάποιο ανεξάρτητο μεταβατικό τμήμα δεν εμφανίζεται, καθώς ένα αρκετά παράδοξο γεγονός καθιστά την ύπαρξη ενός τέτοιου τμήματος ολοφάνερα περιττή: ο συνθέτης επιλέγει να τοποθετήσει την έναρξη της πλάγιας περιοχής στην ίδια τονικότητα με το κύριο θέμα, ήτοι στην τονικότητα αναφοράς του μέρους, προβαίνοντας, όπως θα δούμε, σε έναν συμφυρμό των λειτουργιών των δύο τμημάτων.<sup>237</sup> Συνεχίζοντας, το ίδιο το επικεφαλής πλάγιο θέμα δίνει ένα πρώτο στίγμα του συνοδευτικού του σχήματος στο μ. 33, ενώ η βασική του θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 34-36, παραμένοντας στην τονική. Το διευρυμένο παράλλαγμα της στρέφεται κατόπιν προς την επιτονική, στα μ. 37-40, ενώ στη συνέχεια δύο εν πολλοίς αλυσιδωτά δίμετρα με παράγωγο μελωδικό υλικό (μ. 41-42 / 43-44) και μία τετράμετρη ακολουθία που συνεχίζει την μελωδική εξύφανση (μ. 45-48) οδηγούν σε τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα, με την πρώτη αυτή φράση να διέπεται ως εκ τούτου από μια προτασιακή οργάνωση (ήτοι με ένα πρώτο σκέλος παρουσίας στα μ. 34-40 και ένα δεύτερο σκέλος συνέχισης στα μ. 41-48). Ακολούθως, δύο αλυσιδωτά δίμετρα δομούνται βάσει του εναρκτήριου διμέτρου της επικεφαλής πλάγιας θεματικής ιδέας (βλ. μ. 49-50 / 51-52· πρβλ. όμως περαιτέρω και τα μ. 37-38), με το ρυθμικό στοιχείο του δεύτερου μέτρου να απομονώνεται και να εμπλουτίζεται υφολογικά στα εξίσου αλυσιδωτά μ. 53 / 54 / 55 και με το μ. 56 να οδηγεί, ρευστοποιώντας το προηγούμενο υλικό, στη δεσπόζουσα της Μι-μείζονος. Με σημείο αναφοράς τη συγκοπική φιγούρα του

---

επεξεργασία”. Σε παρόμοιο χαρακτηρισμό προβαίνει και η Knieser (ό.π., σ. 132-133), η οποία αναφέρεται σε μία “δεύτερη επεξεργασία”.

<sup>237</sup> Σχετικά με την πρακτική του συνδυασμού αυτών των δύο λειτουργιών σε ένα ενιαίο χωρίο, βλ. τις παρατηρήσεις του Carlin, ό.π., σ. 203.

εξετασθέντος περάσματος, ο συνθέτης δημιουργεί στη συνέχεια ένα νέο τετράμετρο μελωδικό πρότυπο, που κινείται στη Μι-μείζονα και πάνω σε ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της (στα μ. 57-60). Έπειτα από την παρηλλαγμένη επανάληψη του τετραμέτρου αυτού στα μ. 61-64, τούτο αποσπασματοποιείται, με το δεύτερο ήμισυ του να επαναλαμβάνεται τροποποιημένο στα μ. 65-66, το δεύτερο μέτρο εκ των οποίων ακούγεται ξανά στο μ. 67, ενώ η μακρά επέκταση της δεσπόζουσας επιτυγχάνει τελικά τον στόχο της κατάληξης στην τονική στα μ. 68-69α. Συμπερασματικά, η πλάγια περιοχή μπορεί να ξεκίνησε μεν στη Σι-μείζονα, την οποία μάλιστα επικύρωσε στο μέσον της και πτωτικά, αλλά τελικά κινείται προς την υποδεσπόζουσα, υποκαθιστώντας, θα έλεγε κανείς, την – παντελώς απύσα – μετάβαση.

Το εκτενές καταληκτικό θέμα που έπεται είναι ένα εντυπωσιακό “δεξιοτεχνικό επεισόδιο”, χαρακτηριζόμενο εν συνόλω από συνεχή ροή δεκάτων έκτων. Η τονική της Μι-μείζονος προεκτείνεται και επικυρώνεται εκ νέου πτωτικά στο τετράμετρο 69-73α, η επανάληψη του οποίου (στα μ. 73-77α) οδηγεί, μέσω μίας απατηλής πτώσης, στη σολ-δίεση-ελάσσονα (δηλαδή στην iii της Μι-μείζονος). Ακολουθούν δύο παρόμοια μέτρα που κινούνται εντός αυτής (μ. 77-78), καίτοι η αρμονική αλυσίδα των μ. 79-81α απομακρύνεται αρμονικά, όπως και τα μ. 81b-82a. Ακολουθεί ένα ζεύγος παρόμοιων μέτρων (μ. 82b-84a) που επικεντρώνεται στη μι-ελάσσονα και επαναλαμβάνεται κατά το ήμισυ (στα μ. 84b-85a), ενώ βάσει του ίδιου προτύπου δομούνται έπειτα και τα μ. 85b-87a, που προσεγγίζουν αντίστοιχα τη λα-ελάσσονα. Η τελευταία μετατρέπεται σε συγχορδία αυξημένης έκτης στα μ. 87b-88a, που ρευστοποιούν την τελευταία ιδέα και καταλήγουν στην τονική σε δεύτερη αναστροφή της δευτερεύουσας τονικότητας (Μι-μείζονος). Η δεσπόζουσα που ακολουθεί αμέσως μετά επεκτείνεται στα μ. 88b-93 προτού καταλήξει οριστικά στην τονική (μ. 94a), με την τελευταία να προεκτείνεται στα μ. 94-100. Τελικά, τα μ. 101bis-102bis προετοιμάζουν την επανάληψη της έκθεσης από την αρχή, ενώ το ίδιο κάνουν και τα παρεμφερή μ. 101-102 αναφορικά με τη δεύτερη ενότητα.

Ξεκινώντας με βλέψεις θεματικής ανακύκλησης, η επεξεργασία ανακαλεί τα εναρκτήρια μοτίβα του κυρίου θέματος, αν και μετατρέπει την πρότυπη δίμετρη δομική μονάδα σε τρίμετρη (στα μ. 103-105) μέσω της διεύρυνσης (ή, καλύτερα, της διαμεσολάβησης από το δεύτερο μοτίβο) του πρώτου μοτιβικού σκέλους. Η ίδια ακολουθία αναδιατυπώνεται, έπειτα στα μ. 105b-107, ενώ από τονικής πλευράς έχει παράλληλα έλθει στο προσκήνιο η ντο-δίεση-ελάσσων (δηλαδή η επιτονική). Τα μ. 108-109 παραπέμπουν στο μ. 9, όμως σε αυτό το σημείο η αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό διεμβολίζεται από μια αναφορά στα μ. 57-60 της πλάγιας περιοχής, τα οποία μεταφέρονται στην ομώνυμη της προηγούμενης τονικότητας στα μ. 110-113. Κατά την ακόλουθη αποσπασματοποίηση του παραπάνω τετραμέτρου, τα δύο τελευταία μέτρα του μεταφέρονται στη Ντο-μείζονα (μ. 114-115), ενώ ένα παράλλαγμα τους στρέφεται κατόπιν χωρίς προειδοποίηση προς τη Ρε-ύφεση-μείζονα (μ. 116-117). Έπειτα, ο συνθέτης αξιοποιεί το δεύτερο από τα εναρκτήρια μοτίβα του κυρίου θέματος για να σχηματίσει ένα νέο δίμετρο πρότυπο στα αλυσιδωτά μ. 118-119 / 120-121, προτού το συμπιέσει στα ανάλογης οργάνωσης μ. 122 / 123 και το ρευστοποιήσει εντελώς στο πέρασμα των μ. 124-125 και 126-127. Ακολουθεί μία αναφορά στην επικεφαλής πλάγια ιδέα, στα μ. 128-132, και δη σε αντιπαράθεση με το μοτίβο που κυριάρχησε νωρίτερα (βλ. μ. 130b-132). Ως τονική αφετηρία επιλέγεται εδώ (και πάλι) η ντο-δίεση-ελάσσων, ενώ η – μετρικώς μετατοπισμένη – αλυσιδωτή επανάληψη στα μ. 132b-137a ξεκινά από τη σολ-δίεση-ελάσσονα. Το κύριο θεματικό μοτίβο επικρατεί, έπειτα, στα αλυσιδωτά μ. 137 / 138 και ρευστοποιείται στα μ. 139-144, τα οποία βρίσκουν εν τέλει τον δρόμο τους προς τη Μι-μείζονα.



Στην επανέκθεση, μπορεί το κύριο θέμα να χάνει το εισαγωγικό του πέρασμα (το οποίο υποκαθίσταται από τα τελευταία μέτρα της επεξεργασίας), όμως κατά τα άλλα υφίσταται μόνο περιορισμένες τροποποιήσεις. Αυτές αφορούν αποκλειστικά τα καταληκτικά του μέτρα, καθ' ό,τι τα μ. 145-165α αντιστοιχούν απολύτως στα μ. 10-30α' έτσι, η επέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 30-32 καταλαμβάνει εν προκειμένω μεγαλύτερη έκταση, με τα μ. 165-175α να φέρνουν έπειτα από πολύ μεγαλύτερη αναμονή την προσδοκώμενη τέλεια πτώση. Όμως σε ποια τονικότητα; Διαπιστώνουμε πως, κατά μία παλιά συνθετική πρακτική, η επανέκθεση ολόκληρης της κύριας περιοχής πραγματοποιείται σε μεταφορά στην υποδεσπόζουσα.<sup>238</sup> Επιπλέον, αυτό το γεγονός έχει και βαθύτερο αντίκτυπο, καθώς επιφέρει την επαναφορά και της πλάγιας περιοχής από αυτήν την τονικότητα, κατά τρόπον ανάλογο με ό,τι είχε συμβεί και στην έκθεση. Όσον αφορά λοιπόν την πλάγια περιοχή, τούτη επανεισάγεται εδώ με διπλασιασμένο το εισαγωγικό της μέτρο στα μ. 175-176, παραμένοντας εντούτοις πιστή στο πρότυπό της στα μ. 177-196α (πρβλ. μ. 34-53α). Ο ακόλουθος περιορισμός των διαστάσεων και η ταυτόχρονη διαφοροποίηση των μ. 53-56 στα μ. 196-198 έχει, φυσικά, ως βαθύτερη στόχευση την παλινόρθωση της τονικότητας αναφοράς, μιας και θα ήταν προβληματική (αν όχι αδιανόητη) η πραγματοποίηση της καθοριστικής πτώσης της επανέκθεσης στη Λα-μείζονα, κατ' αναλογία με την τονική σχέση που παρατηρήθηκε στην πρώτη ενότητα. Έτσι, τα μ. 57-69α επανεκτίθενται στη Σι-μείζονα στα αντίστοιχα μ. 199-211α, επικυρώνοντάς την πτωτικά, ενώ στη συνέχεια επιστρέφει σε αυτήν και το μεγαλύτερο μέρος του καταληκτικού τμήματος, στα μ. 211-239 (πρβλ. μ. 69-97). Από εκεί και ύστερα, η σύντομη coda (μ. 240-255) κάνει μία αναδρομή στο εισαγωγικό τμήμα της κύριας περιοχής, προτείνοντας ένα παράλλαγμα των πρώτων μέτρων της στα 240-243. Το υλικό αυτό ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 244-249α, που καταλήγουν εκ νέου στην τονική, με την ύστατη επιβεβαίωσή της να λαμβάνει χώρα εντός των συγχορδιακής υφής και ιδιαιτέρως μεγαλόστομων μ. 249-255.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Ραχμάνινοφ,<sup>239</sup> που είναι γραμμένο στη ρε-ελάσσονα, η ευρεία κύρια θεματική περιοχή χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη διάρθρωση. Το πρώτο σκέλος της παρουσιάζεται στα μ. 1-14, τα οποία συνίστανται σε μία τετράμετρη θεματική ιδέα (μ. 1-5α), σε ένα παράλλαγμα της (μ. 5-9α) και σε μία ακόμη, διευρυμένη και τροποποιημένη επανάληψή του (μ. 9-14). Στο δεύτερο σκέλος (μ. 15-28), μία νέα ιδέα εκτίθεται στα αρμονικώς αλληλοσυμπληρωματικά μ. 15-16 / 17-18, κι έπειτα αναπτύσσεται ελαφρώς στα μ. 19-21, που δίνουν έμφαση στη ναπολιτάνικη II. Η τελευταία επεκτείνεται και στο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 22-24, ενώ στα μ. 24b-25α λαμβάνει χώρα μία μονοφωνική πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς, με την τονική να προεκτείνεται κατόπιν με ένα παρόμοιας λογικής πέρασμα στα μ. 25-28. Στην πραγματικότητα όμως, τα μ. 25-28 αποτελούν παράλληλα μία ανεπτυγμένη εκδοχή των μ. 9-10, ενώ το ίδιο ισχύει ακολούθως και για τα μ. 29-32 σε σχέση με τα μ. 11-14. Ως εκ τούτου, τα μ. 25-32 επαναφέρουν και διευρύνουν την βασική ιδέα του πρώτου σκέλους της παρούσας θεματικής περιοχής, ενώ το ίδιο γίνεται εν πολλοίς και στη συνέχεια, αναφορικά με το δεύτερο θεματικό μόρφωμα, αφού από την ιδέα των μ. 15-16 προκύπτουν αρχικά τα παρόμοια ζεύγη διμέτρων 33-34 / 35-36, που περνούν από τη σχετική μείζονα στη δεσπόζουσα. Έπειτα, η μοτιβική εξέλιξη συνεχίζεται, παράγοντας τα

<sup>238</sup> Σχετικά με αυτήν την πρακτική, βλ. την διεξοδική πραγμάτευση των Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 262-268.

<sup>239</sup> Το έργο, όπως έχει αποκαλύψει ο ίδιος ο συνθέτης, είναι εμπνευσμένο από τον *Faust* του Goethe. Το παρόν μέρος, συγκεκριμένα, αντιπροσωπεύει τον ίδιο τον Φάουστ. Βλ. Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Scolar Press, Vermont 1990, σ. 188.

ανοδικά κινούμενα, οιονεί αλυσιδωτά μ. 37-38 / 39-40 / 41-42 αλλά και τα μ. 43-44, με το συνολικό αυτό οκτάμετρο να αφιερώνεται ουσιαστικά σε μία επέκταση της δεσπόζουσας. Την ίδια λειτουργία υπηρετούν κατόπιν και τα οιονεί αλυσιδωτά ζεύγη μέτρων 45-46 / 47-48, που παράγονται και αυτά από τα μ. 15-16, ενώ από τη ρευστοποίηση του υλικού τους σχηματίζονται και τα αλυσιδωτής λογικής μ. 49-52, που παραμένουν στη δεσπόζουσα. Ας σημειωθεί, περαιτέρω, πως η ανοδική μελωδική πορεία των μ. 37-44 αναστρέφεται στα μ. 45-52. Ακολούθως, το μεταβατικό τμήμα (μ. 53-73a) ξεκινά χωρίς κάποια τομή, ρευστοποιώντας το υλικό των τελευταίων μέτρων της κύριας περιοχής για να δώσει πνοή στα αλυσιδωτά τετράμετρα 53-57a / 57-61a, που περνούν από τη ρε- στη σολ-ελάσσονα. Το ακόλουθο μ. 61 σχηματίζει μία ενιαία δομική μονάδα με το μ. 60, καθώς αμφότερα αλυσιδοποιούνται κατά το μάλλον ή ήττον στα μ. 62-63, ενώ το μ. 63 επαναλαμβάνεται κατόπιν στο μ. 64 και προεκτείνεται εισχωρώντας στο μ. 65a, καθώς καταλήγει στη Σολ-ύφεση-μείζονα. Αυτήν επεκτείνουν στη συνέχεια τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 65b-66a / 66b-67, ενώ από την αποσπασματοποίησή τους παράγονται έπειτα οι μικρότερες δομικές μονάδες των ανάλογης οργάνωσης μ. 68 / 69, προτού λάβει χώρα στα μ. 70-73a η τελική ρευστοποίηση του υλικού, ενόσω μάλιστα η αντίθετη κίνηση των εξωτερικών φωνών οδηγεί στη συγχορδία της Σι-ύφεση-μείζονος (πρόκειται για την VI της αρχικής τονικότητας), από την οποία θα ξεκινήσει η πλάγια περιοχή.

Η τελευταία εισάγει μία νέα ιδέα, με εντελώς αντιθετική υφή (που παραπέμπει σε εκκλησιαστικό άσμα), στα μ. 73b-77a, και την επαναλαμβάνει παρηλλαγμένη στα μ. 77b-82a. Ακολουθεί μία ακόμη επανάληψη και ανάπτυξή της, στα μ. 82b-89a, με το συνολικό πρώτο σκέλος της πλάγιας περιοχής, ήτοι των μ. 73b-89a, να προσλαμβάνει, ως εκ τούτου, μάλλον προτασιακή δομική συγκρότηση. Το δεύτερο σκέλος διαθέτει διαφορετική ύφανση, βασίζεται εντούτοις στο ίδιο θεματικό υλικό και ακολουθεί εν πολλοίς παρόμοια οργάνωση. Η βασική ιδέα επιστρέφει στα μ. 89b-93a, ενώ τα μ. 93b-97 συνιστούν ένα παράλλαγμα της, που επιφέρει βαθύτερες αρμονικές αλλαγές από τα ομόλογα μ. 77b-82a. Στη συνέχεια, και στο πλαίσιο της συνέχισης των μ. 98-103a, ο συνθέτης αποσπά το μοτίβο του μ. 92 και το χρησιμοποιεί κατ' αποκλειστικότητα στα αλυσιδωτής λογικής μ. 98-102, ενώ από τονική έποψη στρέφεται σταδιακά προς τη Σολ-μείζονα, η οποία μάλιστα επικυρώνεται και με μία ατελή πτώση (στα μ. 102b-103a)! Συμπερασματικά, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως η πλάγια περιοχή έχει λάβει τη μορφή μίας γιγαντιαίας μετατροπικής περιόδου, αμφότερες οι φράσεις της οποίας έχουν οργανωθεί προτασιακά. Η μόνη έλλειψη σημειώνεται κατά την αποπεράτωση της ηγούμενης φράσης, όπου δεν παρατηρείται κάποια πτωτική διαδικασία. Σε αυτό το σημείο, εντούτοις (βλ. μ. 88), γίνεται αισθητή η πρόθεση του συνθέτη να αποφύγει την εμφάνιση της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος, παρ' όλο που το ρε στο μπάσο και η κίνηση των φωνών θα καθιστούσαν εύλογο αυτό το γεγονός. Μπορεί να πει κανείς, λοιπόν, πως το μ. 88 εμπεριέχει μία αποφευχθείσα μισή πτώση στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, η οποία βέβαια αποτελεί και μία πρώτη ένδειξη για την σαφή στροφή προς την (ομώνυμη) Σολ-μείζονα που πραγματοποιείται στη συνέχεια. Αναφορικά με τα ευρύτερα τονικά ζητήματα που εγείρονται εδώ, είναι προφανές πως η έκθεση του παρόντος μέρους κινείται σε τρεις βασικές τονικές περιοχές, έχοντας ως αφετηρία τη ρε-ελάσσονα, προχωρώντας στη συνέχεια στην VI και καταλήγοντας εν τέλει στην IV (την υποδεσπόζουσα της ομώνυμης μείζονος)! Βέβαια, θα πρέπει να σημειωθεί πως η Σολ-μείζων λαμβάνει, καθ' όλη τη μετέπειτα προέκτασή της εντός της κατακλείδας των μ. 103-116, την λειτουργία της ενεργούς δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος, όπως φανερώνει η απουσία του προσαγωγέα της καθώς και η παρουσία του φθόγγου λα-ύφεση. Κατά τα λοιπά, η ανωτέρω προέκταση επιτυγχάνεται αρχικά μεν μέσω δύο αλυσιδωτών διμέτρων, που παραπέμπουν στο θεμελιώδες μοτίβο της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 103-105a / 105-

107a με μ. 73b-74), εν συνεχεία δε μέσω της ακόλουθης αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησής τους στα μ. 107-111a, αλλά και δύο ακόμη παρεμφερών δομικών μονάδων (στα μ. 111-112a / 112-113a). Τα μ. 113-116, από την άλλη πλευρά, έχουν ξεκάθαρα συνδυαστικό ρόλο, καθώς καθιστούν αναργέστερη τη λειτουργία της Σολ-μείζονος μετ' ενάτης ως ενεργής δεσπόζουσας.

Η δεύτερη ενότητα φανερώνει αρχικά την πρόθεσή της να ανακαλέσει κυκλικά τα θεματικά περιεχόμενα της έκθεσης, καθ' ότι ξεκινά με μία αναφορά στο πρώτο θεματικό μόρφωμα της κύριας περιοχής, που στην προκειμένη περίπτωση τοποθετείται εντός του πλαισίου της ντο-ελάσσονος. Συγκεκριμένα, η τετράμετρη βασική ιδέα συμπιέζεται στα μ. 117-120a, ενώ στη συνέχεια επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη και ακόμη πιο συμπυκνωμένη στα μ. 120-122a, με τα μ. 122-123a να επαναλαμβάνουν αλυσιδωτά το μ. 121 και να καταλήγουν στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Τούτη επεκτείνεται, έπειτα, με τη χρήση ενός πρωτοεμφανιζόμενου μορφώματος, που συνίσταται σε μία γοργή ανοδική γραμμή και σε μία πιο ράθυμη καθοδική σε αντιστικτική αντιπαράθεση (μ. 123-126). Στη συνέχεια, τα μ. 127-132a αλυσιδοποιούν ελεύθερα τα μ. 117-123a οδηγώντας στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ τα μ. 132-138a κάνουν το ίδιο με πρότυπο τα μ. 123-126, επιμηκύνοντας εντούτοις το εν λόγω πέρασμα και καταλήγοντας στη συγχορδία της Σι-μείζονος μεθ' εβδόμης. Έχοντας διεξέλθει το εισαγωγικό τμήμα και εισέλθει πλέον στον πυρήνα της επεξεργασίας, βλέπουμε πως ακολουθούν τρία παρεμφερή ζεύγη διμέτρων (μ. 138-139 / 140-141 / 142-143) που επεκτείνουν τη Σι-μείζονα, ενώ το έντονα αντιστικτικό πέρασμα των μ. 144-150a οδηγεί στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, την οποία και επεκτείνει κατ' αναλογίαν προς τα μ. 132-138a. Ακολουθεί μία μερική αλυσιδοποίηση του χωρίου των μ. 138-150a: τα μ. 150-155 αναλογούν στα μ. 138-143, στη συνέχεια όμως επανέρχονται αλυσιδωτά μόνο τα τρία πρώτα μέτρα του δεύτερου περάσματος, με τα μ. 156-159a να παραλλάσσουν, συν τοις άλλοις, τα μ. 144-147a. Το τρίμετρο αυτό αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 159-162a, ενώ τα αλυσιδωτά μ. 162-164a / 164-166a το μετατρέπουν σε δίμετρο και μία τρίτη αλυσιδωτή δομική μονάδα επιμηκύνεται (στα μ. 166-172a), ακολουθώντας μέχρι τέλους την καθοδική κίνηση της υψηλότερης φωνής.

Στη συνέχεια έρχεται το δεύτερο μεγάλο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας, στα μ. 172-238a. Σε αυτό, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο πρώτο θεματικό μόρφωμα της κύριας περιοχής, με τα μ. 172-176a να παρουσιάζουν ένα νέο πρότυπο χρησιμοποιώντας το θεμελιώδες μοτίβο του. Το τετράμετρο αυτό επεκτείνει τη συγχορδία της Ντο-μείζονος και αλυσιδοποιείται κατόπιν ανοδικά στα μ. 176-180a / 180-184a, προτού ακολουθήσουν άλλες τρεις παρεμφερείς τετράμετρες δομικές μονάδες (στα μ. 184-196a) που εμμένουν στη ρε-ελάσσονα. Σε όλη την έκταση του χωρίου αυτού, η μελωδική γραμμή της ψηλότερης φωνής κινείται εν πολλοίς ελεύθερα, χωρίς να δεσμεύεται απολύτως από την κατάτμηση σε τετράμετρα που αρθρώνει το μπάσο. Στα μ. 196-212a, η ύφανση διαφοροποιείται, ενώ αρχικά κινούμαστε κατά παρεμφερή τρίμετρα, που διαφοροποιούν έκαστο την αρμονική του υποστήριξη (μ. 196-199a / 199-202a / 202-205a / 205-208a), ενώ ακολούθως συμπυκνώνονται σε δίμετρα (μ. 208-210a / 210-212a). Στη συνέχεια, τα αλυσιδωτά μ. 212-216a / 216-220a επαναφέρουν, σε ενισχυμένη υφή, τη λογική των μ. 172 κ.εξ., περνώντας από τη μι-ύφεση- και τη μι-ελάσσονα, ενώ τα μ. 220-224a, που διατηρούν το ίδιο σχήμα στην υψηλότερη φωνή, αξιοποιούν αντί του γνωστού κύριου μοτίβου τη φιγούρα των χαμηλότερων φωνών των μ. 138 κ.εξ. Στο χωρίο των μ. 224-238a, από την άλλη πλευρά, τίθεται στο επίκεντρο ένα κατά το μάλλον ή ήττον νέο μοτιβικό στοιχείο, με την αρμονία να συνίσταται πλέον σε μια μακρά επέκταση της Ρε-ύφεση-μείζονος. Επιπλέον, το προαναφερόμενο μοτιβικό στοιχείο διασπά εδώ τη μετρική κανονικότητα, καθ' ότι απαιτεί εν πρώτοις επτά τέταρτα για την εκτύλιξή του, σε αντίθεση με τα διαθέσιμα έξι ανά μέτρο:

έτσι, στα μ. 224-227a το συναντούμε τρεις φορές, ενώ μία τέταρτη εμφάνισή του επιμηκύνεται καταλαμβάνοντας τα μ. 227b-229a. Το τελευταίο μέτρο επαναλαμβάνεται κατόπιν εν είδει αλυσιδοποίησης στα μ. 229-230a, ενώ το μοτίβο συμπυκνώνεται προοδευτικά, πρώτα στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 230-231a / 231-232a κι έπειτα στα μ. 232-236a. Τελικά, τα μ. 236-238a το εξαυλώνουν και καταλήγουν στη Ρε-ύφεση-μείζονα με μία τέλεια πτώση. Τέλος, στο συνδετικό πέρασμα των μ. 238b-246a, ο συνθέτης παραθέτει αρχικά τη βασική πλάγια ιδέα με την πρωτότυπη ύφανσή της (μ. 238b-242a) στην προαναφερόμενη τονικότητα, ενώ η ακόλουθη παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 242b-246a πραγματοποιεί χρωματικά τη μετάβαση στην αρχική τονικότητα προκειμένου να ξεκινήσει η επανέκθεση.

Η τρίτη ενότητα δεν χωρίζεται από την προηγούμενη με κάποια εμφανή τομή, ενώ στην έναρξή της, μάλιστα, το πλάγιο θεματικό υλικό συνδυάζεται με το κύριο: στο πλαίσιο της επαναφοράς της επικεφαλής ιδέας (ήτοι των μ. 1-5a), τη θέση του μοτίβου των μ. 1-2 παίρνει ένα απόσπασμα της αντίστοιχης πλάγιας ιδέας, στα μ. 246b-248, ενώ το δεύτερο μοτιβικό στοιχείο (του μ. 3) επιστρέφει στο μ. 249a. Η ακολουθία αυτή επαναλαμβάνεται τροποποιημένη στα μ. 249b-253a, ενώ ακολουθεί μία ακόμη, ρευστοποιούμενη αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό (στα μ. 253-256a). Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος του κύριου θέματος, από τούτο επιστρέφουν χωρίς αλλαγές τα μ. 15-19 στα μ. 256-260, ενώ τα μ. 20-21 διευρύνονται στα μ. 261-263a, καθώς συνδυάζονται με μία ακόμη υπόμνηση της κεφαλής του πλάγιου θέματος: το περιεχόμενο των μ. 22-25a, αντιθέτως, συμπίεζεται στα μ. 263-265a. Από την αρχική δευτερεύουσα παρουσίαση και ανάπτυξη του κύριου θεματικού υλικού (πρόκειται για τα μ. 25-52), εξάλλου, στην επανέκθεση διατηρείται μόνο μία – εμφανώς διαμεσολαβημένη από τα αμέσως προηγούμενα μ. 261-263a – αναφορά στο πρώτο σκέλος, στα μ. 265-267a, η οποία εδώ πλέον ανήκει μαζί με τα μ. 267-273a σε μία δευτερεύουσα ανάπτυξη του κύριου θεματικού υλικού: συγκεκριμένα, η δομική μονάδα των μ. 267-269a, που συνιστά αλυσιδοποίηση των αμέσως προηγούμενων μ. 263-265a (παραπέμποντας εμμέσως και στα μ. 53 κ.εξ.), καταλήγει στη ντο-ελάσσονα, τα σχεδόν όμοια μ. 269-270a / 270-271a, που προκύπτουν από το ίδιο υλικό, φθάνουν έναν ακόμη τόνο χαμηλότερα, στην VI της ρε-ελάσσονος, ενώ τα μ. 271-273a οδηγούν τελικά στην τονική σε δεύτερη αναστροφή, συνιστώντας μια συμπυκνωμένη εκδοχή των μ. 70-73a. Ως εκ τούτου, το κλείσιμο της εν λόγω δευτερεύουσας ανάπτυξης παραπέμπει συνάμα στην κατάληξη της μετάβασης της έκθεσης.

Από αυτό το σημείο ξεκινά η – εξίσου εις βάθος παρηλλαγμένη κατά την επανέκθεσή της – πλάγια περιοχή, η οποία εδώ λαμβάνει εντελώς διαφορετική μορφή, έχοντας απολέσει, επιπλέον, ολότελα την όποια περιοδική οργάνωση παρουσίαζε στην έκθεση. Η βασική ιδέα των μ. 273b-277a ακολουθείται από ένα νέο παράλλαγμα στα μ. 277b-281, το οποίο φθάνει μέχρι τη δεσπόζουσα. Έπεται άλλο ένα ζεύγος βασικής ιδέας και διαφορετικού (εν προκειμένω αλυσιδωτού) παραλλάγματος, στα μ. 282-286a / 286b-291a, ενώ στη συνέχεια προστίθεται και μία δεύτερη αλυσιδωτή επανάληψη στα μ. 291-294a, προτού το τετράμετρο αυτό αποσπασματοποιηθεί στα μ. 294-297a (πρβλ. και μ. 98 κ.εξ.) καταλήγοντας τελικά σε μία μισή πτώση στη ρε-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα εμβόλιμο χωρίο που επεκτείνει τη δεσπόζουσα, στα μ. 297-319a. Εντός αυτού, τα μ. 297-299a απορρέουν από την κατακλείδα (πρβλ. τα μ. 103-105a, με την υπενθύμιση, βέβαια, πως το υλικό αυτό προερχόταν ούτως ή άλλως άμεσα από την πλάγια περιοχή), ενώ η επανάληψή τους στα μ. 299-301a προηγείται της ρευστοποίησης του δεδομένου υλικού στα μ. 301-307a και η τελική άφιξη στη ρε-ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή γίνεται κατόπιν αφορμή για την ανάκληση του περάσματος των μ. 25-28 στα μ. 307-308. Η συγχορδία αυτή επεκτείνεται έπειτα και στο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 309-312, ενώ η οριστική κατάληξη στην

(μείζονα) τονική επιτυγχάνεται διαμέσου και των μ. 313-318, προτού η Ρε-μείζων επεκταθεί στα μ. 319-323α. Από το μ. 323, λοιπόν, και με την ατελή πτώση στην τονική να έχει εδώ επιτευχθεί με αρκετά διαφορετικά μέσα απ' ό,τι στην έκθεση, ξεκινά πια και η επαναφορά της κατακλείδας. Ειρήσθω εν παρόδω πως δεν θα έπρεπε να διαφύγει την προσοχή μας στο συγκεκριμένο σημείο και η επιμελώς κρυμμένη προαναγγελία του θεμελιώδους θεματικού στοιχείου του αργού μέρους του υπό εξέταση έργου στην εσωτερική φωνή των μ. 322-323 (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 8b-9 του "Lento"). Η ίδια η κατακλείδα παραμένει κατά τα άλλα πιστή αρχικά στο πρότυπό της, με τα μ. 323-327α να αντιστοιχούν στα μ. 103-107α, όπως ακολούθως και η διαδικασία ρευστοποίησης των μ. 327 κ.εξ. που αντικαθίσταται από δύο ακόμη οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 327-329α / 329-331α): επιπλέον, τα μ. 331-335α ανάγονται στα μ. 109 κ.εξ., ενώ τα μ. 335-339α δίνουν έμφαση στη ναπολιτάνικη δεύτερη, αξιοποιώντας την εν τέλει σε μία αρμονική ακολουθία που φέρνει την πρώτη – σε ολόκληρο το παρόν μέρος – σαφή τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, και εν προκειμένω στον μείζονα τρόπο.

Έπεται η coda (μ. 339b-357), η οποία συνίσταται εξ ολοκλήρου σε μία επέκταση της Ρε-μείζονος. Σε αυτό το πλαίσιο, ο συνθέτης ανακαλεί την βασική ιδέα του πλαγίου θέματος στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 339b-343α / 343b-347α, ρευστοποιώντας την ύστερα στα μ. 347b-349a. Έπειτα από δύο όμοιες δομικές μονάδες που επικυρώνουν εκ νέου την τονική κάνοντας χρήση του μοτίβου των μ. 123-125 στα μ. 349-351α / 351-353α, αυτές συμπυκνώνονται σε ένα μέτρο (μ. 353-354α / 354-355α), με τη ρευστοποίηση του υλικού τους να καθιστά συνάμα έκδηλη την προέλευση του μοτίβου που δεσπόζει στις υψηλότερες φωνές από το πρώτο κύριο θεματικό μόρφωμα: έτσι, το θεμελιώδες αυτό μοτίβο ολοκληρώνει ακολούθως κυκλικά το παρόν μέρος, στα μ. 355b-357.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος<sup>240</sup> της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Ραχμάνινοφ είναι γραμμένο στη ρε-ελάσσονα. Το ευρύ κύριο θέμα (μ. 1-80) ακολουθεί μία τριμερή οργάνωση, καίτοι τούτη γίνεται εμφανής μόνο χάρη στον θεματικό παράγοντα. Έπειτα από την εισαγωγική χειρονομία των μ. 1-2, το βασικό θεματικό υλικό, που συνίσταται επί της ουσίας σε ένα και μόνο μοτιβικό στοιχείο, εκτίθεται στα όμοια δίμετρα 3-4 / 5-6, παράλλαγμα των οποίων συνιστούν κατόπιν τα εξίσου όμοια μ. 7-8 / 9-10. Ακολουθεί το πέρασμα των μ. 11-14, όπου μία χρωματική κάθοδος συνοδεύεται από έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα, με την τελευταία να επεκτείνεται κατόπιν στις νέες δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 15-16 / 17-18 αλλά και στα μ. 19-20. Τελικά, τα μ. 21-26 συνεχίζουν την παραπάνω αρμονική επέκταση, συμπεριλαμβάνοντας μία αρμονική αλυσίδα (στα μ. 23-26), ενώ μέχρι αυτό το σημείο μπορούμε να οριοθετήσουμε μία ενιαία φράση. Όπως ίσως θα περίμενε κανείς, τα μ. 27-34 που έπονται επαναφέρουν τα μ. 3-10, δίνοντας την εντύπωση πως θα αποτελέσουν την έναρξη μίας δεύτερης φράσης στο πλαίσιο μιας ευρύτερης περιοδικής δομής. Από εκεί και ύστερα, εντούτοις, η αποκλίνουσα εξέλιξη των μ. 35-42 δεν αφήνει περιθώρια για την επίτευξη κάποιας οριστικής πτώσης στην τονικότητας αναφοράς. Αρχικά, τα μ. 35-38 στρέφονται προς την υποδεσπόζουσα, ενώ κατόπιν τα μ. 39-42 μεταφέρουν σε αυτή το τετράμετρο 11-14. Ενώ μέχρι στιγμής η μοτιβική ομοιογένεια ήταν εντυπωσιακά υψηλή, τα μ. 43-58 εισάγουν ένα νέο στοιχείο, με αποτέλεσμα να αναδεικνύονται (όπως προαναφέραμε) σε ένα οιονεί μεσαίο αντιθετικό τμήμα. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 43-50 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, αποτελούμενα από τα παρόμοια δίμετρα 43-44 / 45-46 / 47-

<sup>240</sup> Σε συνέχεια του συσχετισμού με τον *Faust* του Goethe, το υπό εξέταση μέρος αντιπροσωπεύει την «φυγή προς το Brocken και τον Μεφιστοφελή». Βλ. Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, ό.π., σ. 188.

48 και την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 49 / 50, ενώ το παρόν οκτάμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 51-58, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη διπλή δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Ακολουθεί η επιστροφή του αρχικού υλικού εντός του τρίτου τμήματος των μ. 59-80. Κατ' αρχάς, ο συνθέτης δεν επαναφέρει το επικεφαλής θεματικό δίμετρο (ήτοι τα μ. 3-4), αλλά κατασκευάζει μία νέα, τετράμετρη δομική μονάδα στα μ. 59-62, με την VI στην οποία αυτή οδηγείται να επεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 63-64. Τα μ. 65-68 βασίζονται, αντιθέτως, στη ναπολιτάνικη II, στην προσέγγιση της οποίας συνέβαλε, προφανώς, η Σι-ύφεση-μείζων. Η Μι-ύφεση-μείζων επεκτείνεται ακολούθως και στα μ. 69-72 με τη χρήση μίας νέας ιδέας, ενώ στο τέλος τα μ. 73-80 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, ανακαλώντας προς τον σκοπό αυτόν ένα μοτιβικό θραύσμα του δεύτερου τμήματος, προτού τελικά προβούν στη ρευστοποίησή του.

Ενώ στην πραγματικότητα δεν υφίσταται κάποιο μεταβατικό τμήμα, τα μ. 81-84 που έπονται λειτουργούν ως μία μικρή διαμεσολάβηση-εισαγωγή στην πλάγια περιοχή, συνεχίζοντας εν πολλοίς την επέκταση της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος και παρουσιάζοντας παράλληλα ένα νέο μοτίβο. Τούτο έρχεται πλέον σαφώς στο προσκήνιο στα μ. 85-90, συνιστώντας τη βάση ενός αντιστικτικού πλέγματος που τοποθετείται εξαρχής στη σι-ύφεση-ελάσσονα / μείζονα, η οποία ωστόσο δίνει προοδευτικά περισσότερο την αίσθηση της δεσπόζουσας της μι-ύφεση-ελάσσονος. Η επέκταση της ίδιας συγχορίας συνεχίζεται κατόπιν τόσο στα οιονεί αντιθετικά μ. 91-94, όσο και στα μ. 95-98, τα οποία βασίζονται αρχικά στα μ. 85-90, παρεκκλίνουν όμως γρήγορα από αυτά για να φέρουν εις πέρας μία τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα. Με μία μετεξέλιξη του θεμελιώδους μοτίβου, ο συνθέτης κατασκευάζει έπειτα τα μ. 99-112: η δομική μονάδα των μ. 99-104a ξεκινά από τη λα-ύφεση-ελάσσονα, καταλήγοντας ωστόσο στη Σι-μείζονα, όπου τα μ. 104-105 επαναλαμβάνουν τα μ. 101-102, ενώ τελικά τα μ. 106-112 τροποποιούν ελαφρώς τα μ. 99-104, μετατοπίζοντάς τη στη Μι-μείζονα και προβαίνοντας επιπλέον σε μία μικρή προέκτασή της στα μ. 111-112. Στη συνέχεια, τα μ. 113-116 επαναφέρουν παρηλλαγμένα τα μ. 91-94, με την ακόλουθη εμφάνιση της Μι-ύφεση-μείζονος στο μ. 117 να επιβεβαιώνει την προηγηθείσα υπόθεσή μας όσον αφορά την πραγματική αρμονική λειτουργία της επικρατούσας Σι-ύφεση-μείζονος. Το βασικό μοτίβο μετασχηματίζεται εκ νέου στα μ. 117-126. Έπειτα από την προαναφερόμενη έλευση της Μι-ύφεση-μείζονος στο μ. 117, τα παρεμφερή ζεύγη μέτρων 118-119 / 120-121 κατασκευάζουν μία νέα ακολουθία, ενώ η επέκταση της ίδιας αρμονίας συνεχίζεται τόσο στα μ. 122-123, που παράγονται μέσω μοτιβικής ρευστοποίησης, όσο και στα μ. 124-125 και 126. Στη συνέχεια, παρά τη διατήρηση του ισοκράτη επί της τονικής, τα μ. 127-136 αλυσιδοποιούν το προηγηθέν χωρίο επί της υποδεσπόζουσας. Ακολουθεί το σαφώς διακριτό, δεύτερο θεματικό σκέλος της πλάγιας περιοχής (στα μ. 137-177a), η λυρική φύση του οποίου του προσδίδει έναν κατεχοχόν αντιθετικό χαρακτήρα σε σχέση με την ενεργητική διάθεση των μορφωμάτων που έχουν παρουσιασθεί μέχρι τούδε. Η τονικότητα αναφοράς σε αυτήν την περίπτωση είναι δίχως αμφιβολία η Μι-ύφεση-μείζων, ενώ η βασική ιδέα, που παρουσιάζεται στα μ. 137-140a και επαναλαμβάνεται στα μ. 140-143a, βασίζεται σε μία επέκταση της δεσπόζουσάς της. Έπεται η περαιτέρω θεματική ανάπτυξη των βασικών στοιχείων στα μ. 143-147a, με κατάληξη στη διπλή δεσπόζουσα, ενώ η πορεία ξεκινά εν συνεχεία από την αρχή, καθώς τα μ. 147-150a / 150-153a μεταφέρουν, κατ' αρχάς, την προηγούμενη βασική ιδέα στη διπλή δεσπόζουσα. Ακολουθεί μία σειρά από οιονεί αλυσιδωτές δίμετρες δομικές μονάδες, οι οποίες προκύπτουν από τα μ. 143-144 και βασίζονται συνολικά σε εναλλαγές της υποδεσπόζουσας και της τονικής (βλ. μ. 153-154 / 155-156 / 157-158), ενώ η ανοδική τους πορεία συνεχίζεται και στα μ. 159 / 160, τα οποία παράγονται μέσω αποσπασματοποίησης. Ανοδική τάση έχουν όμως και τα (εν πολλοίς) αλυσιδωτά δίμετρα

161-162 / 163-164 / 165-166 / 167-168, τα οποία οδηγούν εν τέλει στη δεσπόζουσα, η επέκταση της οποίας στο πέρασμα των μ. 169-172 έχει ως τελικό σταθμό την οριστική επικύρωση της Μι-ύφεση-μείζονος με μία τέλεια πτώση στην θέση του μ. 173. Ακολουθεί, τέλος, η προέκταση της τονικής στο σύντομο καταληκτικό τμήμα των μ. 173-177a, όπου γίνεται προσέτι μία νύξη στα μοτιβικά στοιχεία των μ. 117-126.

Η επεξεργασία ξεκινά από εκεί όπου σταμάτησε η έκθεση, συνεχίζοντας την επέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος με παροδική αναφορά στην σχετική της και τη χρήση ενός παρεσιγμένου μοτίβου στα μ. 177-179. Το εν λόγω μοτίβο διόλου τυχαίο δεν είναι βέβαια, καθώς προέρχεται από το εναρκτήριο θεματικό υλικό του πρώτου μέρους της σονάτας, ενώ στη συνέχεια, μάλιστα, αξιοποιείται ως συνοδευτικό υπόβαθρο για μία αναδρομή στο μοτίβο των μ. 15-16 του *Allegro moderato* (στα μ. 180-183 και 184-188). Η ίδια αναφορά πραγματοποιείται κατόπιν με πολύ μεγαλύτερη αμεσότητα στα μ. 189-198a, τα οποία ανάγονται απευθείας στα μ. 15-21 του πρώτου μέρους, με μία διαφοροποίηση στην κατάληξή τους. Στη συνέχεια, και υπό την επιρροή των μ. 180-188, το ίδιο απόσπασμα εκλαμβάνεται ως αφορμή για τον σχηματισμό μίας νέας θεματικής οντότητας. Έπειτα από τα εισαγωγικά μ. 198-200, όπου κάνουν την εμφάνισή τους μία νέα υφή και ένα νέο συνοδευτικό σχήμα, τα μ. 201-204 / 205-207 εκθέτουν τη βασική ιδέα και ένα παράλλαγμα της αντίστοιχα, ενώ η μελωδική εξύφανση συνεχίζεται ύστερα στα μ. 208-212 και 213-217. Μία προσωρινή αντίθεση προσφέρουν έπειτα τα μ. 218-220, τα οποία πραγματοποιούν μία αναφορά στο εναρκτήριο μοτίβο της πλάγιας περιοχής επεκτείνοντας την δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος. Κατόπιν τούτου, τα μ. 221-240 αλυσιδοποιούν το μόρφωμα των μ. 198-217, ενώ και τα μ. 218-220 επιστρέφουν στα μ. 241-243, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση τροφοδοτούν μια διεξοδική ανάπτυξη του υλικού του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής. Αρχικά, τα μ. 244 / 245 αποσπασματοποιούν αλυσιδωτά το τρίμετρο που προηγήθηκε, ενώ τα μ. 246 / 247 το διασπούν σε ακόμη μικρότερες δομικές μονάδες. Έπειτα η αλυσιδοποίηση των μ. 244-247 στα μ. 248-251, ενώ τα εξίσου αλυσιδωτά δίμετρα 252-253 / 254-255 εξελίσσουν περαιτέρω το θεμελιώδες αυτό μοτίβο. Εν συνεχεία, τα μ. 256-259 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, ενώ τα μ. 260-263 παράγονται μέσω ρευστοποίησης και βασίζονται σε μία επέκταση της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, προκειμένου η δεσπόζουσα να επεκταθεί με την σειρά της στα μ. 264-267, όπου παρουσιάζεται ένα νέο, καίτοι παράγωγο μοτιβικό στοιχείο, το οποίο συνδυάζεται αντιστικτικά με μία παράθεση της πρώτης φράσης του *Dies irae* στο μπάσο!

Το προαναφερόμενο πρωτοεμφανιζόμενο μοτίβο εμφιλοχωρεί, ακολούθως, στην επανέκθεση του κυρίου θέματος, παγιώνοντας τη λειτουργία του ως καταληκτική χειρονομία σε κάθε δίμετρη δομική μονάδα. Πέραν αυτής της προσθήκης, το κύριο θέμα τροποποιείται, επιπλέον, τόσο ως προς τον δομικό όσο και ως προς τον αρμονικό παράγοντα. Εντός του πρώτου τμήματος, μπορεί τα μ. 268-285 να αντιστοιχούν στα μ. 3-20 (αφού το εναρκτήριο δίμετρο παραλείπεται), όμως τα μ. 21-22 επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα (βλ. μ. 286-287 / 288-289), με αποτέλεσμα τα μ. 290-293 (ομόλογα των μ. 23-26) που έπονται να οδηγούν εν προκειμένω στην υποδεσπόζουσα. Ακολούθως, τα μ. 294-314a συγκροτούν μία μικτή κατασκευή που αποτελείται από αποσπάσματα του δεύτερου ημίσεως του πρώτου τμήματος αλλά και του τρίτου τμήματος του κυρίου θέματος, με τον συνθέτη να αποφεύγει, αντιθέτως, οιαδήποτε αναφορά στο μεσαίο τμήμα. Πιο αναλυτικά, τα μ. 294-301 μεταφέρουν τα μ. 27-34 στην υποδεσπόζουσα, τα μ. 302-309 αντιστοιχούν στα μ. 65-72 και τα μ. 310-313 επαναφέρουν, τέλος, τα καταληκτικά μ. 77-80. Στην τελευταία όμως περίπτωση, το τετράμετρο επεκτείνει τη Μι-ύφεση-μείζονα στο μεγαλύτερο μέρος του (ως ναπολιτάνικη), οδηγώντας – εν αντιθέσει με ό,τι συνέβη στην έκθεση – σε μία τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα στην θέση του μ. 314. Η πλάγια

περιοχή αρχίζει κατόπιν να επανεκτίθεται από τη ρε-ελάσσονα, με το πρώτο εξάμετρο (μ. 314-319) να αντιστοιχεί στα μ. 85-90, ενώ το ίδιο ισχύει κατά το μάλλον ή ήττον και για τα μ. 320-323 αναφορικά με τα μ. 95-98, έπειτα από την παράλειψη του ενδιάμεσου τετραμέτρου. Από εκεί και ύστερα, τα μ. 324-361 ταυτίζονται από δομική έποψη με τα μ. 99-136, ενώ το ίδιο ισχύει και για ολόκληρο το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, που τοποθετείται αναλογικά στην μείζονα υποδεσπόζουσα (η πορεία της έκθεσης από την *i* προς την *VI* και τελικά στην *II<sub>N</sub>* μετατρέπεται λοιπόν στη διαδοχή *i – I – IV* στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας) και επανεκτίθεται με επουσιώδεις αλλαγές στα μ. 362-401, ομού μετά του καταληκτικού τετραμέτρου. Το τελευταίο, ωστόσο, δεν καταλήγει οριστικά στη Σολ-μείζονα, αλλά οδηγείται ξαφνικά στη ντο-ελάσσονα, από την οποία ξεκινά η ακόλουθη *coda*.

Η επιπρόσθετη αυτή ενότητα λαμβάνει αρχικά ως πρότυπό της την επεξεργασία, προβαίνοντας με παρόμοιο τρόπο σε μία νέα αναφορά στο εναρκτήριο μέρος του παρόντος έργου. Έτσι, αρχικά τα μ. 402-409 αποτελούν μία σύνοψη των μ. 177-188, ενώ τα μ. 410-419α ακολουθούν τα μ. 189-198α, αν και τίθενται στη σολ-ελάσσονα. Έπειτα, στα μ. 419-437, μία μεταφορά των μ. 198-217 στη ρε-ελάσσονα, ενώ σε αυτήν την περίπτωση το εν λόγω μόρφωμα προεκτείνεται με την προσθήκη και των καταληκτικών μ. 438-444. Στην συνέχεια γίνεται μία αναφορά στο βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, σε αντιπαράθεση όμως και με το επικεφαλής μοτιβικό στοιχείο της πλάγιας περιοχής. Αυτός ο συνδυασμός λαμβάνει αρχικά χώρα στα παρεμφερή τρίμετρα 445-447 / 448-450 / 451-453 / 454-456, ενώ το δεύτερο στοιχείο έρχεται στο προσκήνιο στα μ. 457-459 / 460-462 αλλά και στα δίμετρα 463-464 / 465-466, που απομονώνουν τα δύο πρώτα μέτρα των προηγούμενων δομικών μονάδων. Το ίδιο μοτίβο επικρατεί πλήρως στη συνέχεια, με τα μ. 467-472 να το αφήνουν να περιπλανηθεί αρμονικώς, προτού εν τέλει το υποβάλουν σε ρευστοποίηση. Έπειτα, τα παρεμφερή δίμετρα 473-474 / 475-476 το αξιοποιούν ως βάση για ένα νέο πρότυπο, μία διευρυμένη εκδοχή του οποίου, στα μ. 477-480, εξυπηρετεί την επέκταση της δεσπόζουσας, με την τονική να εμφανίζεται τελικά στο μ. 481 – στο πλαίσιο μίας ατελούς πτώσης – και να προεκτείνεται επί μακρόν από εκεί και ύστερα. Προς τον σκοπό αυτόν επιστρατεύεται μία σειρά από καταληκτικές ιδέες, ξεκινώντας με τα μ. 481 / 482 και 483-484, όπου πραγματοποιείται προσέτι μία έμμεση αναδρομή στις εναρκτήριες χειρονομίες του εναρκτήριου μέρους (πρβλ. μ. 1-8). Ακολουθούν οι δεξιοτεχνικές φιγούρες των μ. 485-488, ενώ μία νέα ιδέα εμφανίζεται κατόπιν στα μ. 489 / 490 και 491-492. Προκειμένου να επιτευχθεί άλλη μία, εν προκειμένω τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα, ο συνθέτης ανακαλεί έπειτα σε παραλλαγή τη βασική ιδέα του πλαγίου θέματος του πρώτου μέρους στα μ. 493-499α (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 89-92 του *Allegro moderato*), ενώ η τελική επέκταση της τονικής λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο αναφορών τόσο στο κύριο μοτίβο (βλ. μ. 499-502) όσο και στο εναρκτήριο δίμετρο (βλ. μ. 503-505), το οποίο πλαισιώνει, συνεπώς, το υπό εξέταση μέρος, καθ' ότι εμφανίζεται αποκλειστικά στην αρχή και στο τέλος του.

Η *Πέμπτη σονάτα για πιάνο*<sup>241</sup> του Σκριάμπιν ξεκινά με ένα εκτενές εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-46). Εντός αυτού του τμήματος, τα μ. 1-12 διαμορφώνουν ένα ακραιφνώς εισαγωγικής

<sup>241</sup> Ας σημειωθεί πως στην πρώτη σελίδα του παρόντος έργου ο συνθέτης παραθέτει το ακόλουθο επίγραμμα (εδώ μεταφρασμένο στα ελληνικά): «Σας καλώ στη ζωή, κρυφές επιθυμίες! / Εσείς, βυθισμένες στα σκοτεινά βάθη / του δημιουργού πνεύματος, εσείς, δειλοί / σπόροι ζωής, σε σας φέρνω τόλμη». Το απόσπασμα αυτό προέρχεται από το *Ποίημα της έκστασης*, ήτοι το εκτενές ποιητικό έργο που αντιστοιχούσε ως δημιουργική βάση στο ομότιτλο ορχηστρικό έργο (1906) του Σκριάμπιν. Βλ. Ballard – Bengtson, ό.π., σ. 43. Το γεγονός αυτό φανερώνει μια “πνευματική” συγγένεια μεταξύ των δύο έργων, τα οποία άλλωστε αποπερατώθηκαν και εντός της ίδιας δημιουργικής περιόδου.



λειτουργίας πέρασμα, όπου μία χειρονομία βασισμένη σε έναν διάφωνο αρμονικό σχηματισμό πυκνώνει σταδιακά τις διαδοχικές εμφανίσεις της μέχρι την τελική της ρευστοποίηση, ακολουθώντας παράλληλα μία ανοδική κίνηση από την χαμηλότερη προς την υψηλότερη περιοχή του πιάνου. Ακολουθεί η εμφάνιση ενός πρώτου θεματικού μορφώματος σε ασαφές αρμονικό πλαίσιο στα μ. 13-14. Έπειτα από την επανάληψή του στα μ. 15-16, ακολουθεί η περαιτέρω εξύφανσή του στα μ. 17-18 και 19-20, με τα μ. 21-22 να ανακαλούν το δεύτερο σκέλος του. Έπειτα, τα μ. 23-25 επαναλαμβάνουν τα μ. 19-22, με τη διαφορά πως το προαναφερόμενο απόσπασμα του εναρκτήριου μορφώματος επαναλαμβάνεται με διαφοροποιούμενη αρμονική στήριξη στα μ. 26-28. Συνδυάζοντας παράγωγα μοτιβικά στοιχεία με το ήδη γνωστό υλικό, ο συνθέτης κατασκευάζει έπειτα μία πεντάμετρη δομική μονάδα (στα μ. 29-33), μία εναλλακτική εκδοχή της οποίας φέρουν εν συνεχεία τα μ. 34-37. Τελικά, το τελευταίο τετράμετρο υποβάλλεται σε αποσπασματοποίηση στα μ. 38-46, όπου η παράλληλη μεταμόρφωση του μοτιβικού υλικού προαναγγέλλει την έναρξη της έκθεσης, όπως άλλωστε και οι αλυσιδωτής λογικής αρμονικές εναλλαγές που οδηγούν εν τέλει σε μία αλλοιωμένη συγχορδία της τονικής στη Σι-μείζονα.

Το κύριο θέμα ξεκινά επεκτείνοντας την τελευταία συγχορδία, η οποία εντούτοις δεν είναι εμφανές αν λειτουργεί εν τέλει ως τονική της Σι-μείζονος ή – δεδομένου και του οπλισμού που αναγράφεται από το μ. 47 κ.εξ. – ως υποδεσπόζουσα αναμειγμένη με την δεσπόζουσα στη Φα-δίεση-μείζονα. Αφήνοντας προς στιγμήν στην άκρη αυτήν την αρμονική και τονική αμφισημία, διαπιστώνουμε κατ' αρχάς πως τα μ. 47-52 εκθέτουν μία συμπαγή, εξάμετρη θεματική ιδέα, η οποία ακολούθως αλυσιδοποιείται στα μ. 53-58 και στη Μι-μείζονα (ενισχύοντας την εντύπωση της κυριαρχίας της Σι-μείζονος ως τονικότητας αναφοράς). Πρόκειται για τη βασική ιδέα και το παράλλαγμα μίας προτασιακής δομής. Ακολουθούν, εντός της συνέχισης και σε τονικά φυγόκεντρα κίνηση, οι παράγωγες δομικές μονάδες των μ. 59-60, 61-62 και 63-64, αλλά και η ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού στα μ. 65-67. Κατά την έναρξη μίας δεύτερης φράσης, ο συνθέτης επαναφέρει την εναρκτήρια εξάμετρη ιδέα (στα μ. 68-73), ομού μετά της αλυσιδωτής της επανάληψης στα μ. 74-79, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση το μπάσο μετατοπίζεται τονικά, με τον χαμηλότερο φθόγγο να είναι εν προκειμένω το φα-δίεση. Ακολούθως, το σκέλος της συνέχισης διαφοροποιείται από το πρότυπό του: τα αλυσιδωτά ζεύγη διμέτρων 80-83 / 84-87 λαμβάνουν ως πρότυπο τα μ. 59-60, ενώ κατόπιν παράγεται άλλη μία δίμετρη δομική μονάδα, στα ομοειδή μ. 88-89 / 90-91, πριν από την καταληκτική διαδικασία ρευστοποίησης των μ. 92 / 93 και 94-95. Συμπερασματικά, τα μ. 68-95 δύνανται να θεωρηθούν ως μία ανακατασκευή των μ. 47-67, κατά το πρότυπο της επόμενης φράσης μίας ευρύτερης περιόδου, αν και κάτι τέτοιο δεν υποστηρίζεται από την – εντελώς απούσα – πτωτική λειτουργία σε αμφότερες τις περιπτώσεις.<sup>242</sup>

Στο πλαίσιο ενός επόμενου διακριτού τμήματος, το οποίο μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί μεταβατικό (μ. 96-119), ο συνθέτης εισάγει αρχικά δύο νέα, αντιθετικά μοτιβικά

---

<sup>242</sup> Αυτήν την θεώρηση, κατά την οποία τα μ. 1-46 συνιστούν ένα ευρύ εισαγωγικό τμήμα, ακολουθούμενο από το κύριο θέμα στα μ. 47-95, συμμερίζονται τόσο ο Baker (ό.π., σ. 177) όσο και οι Ballard – Bengtson (ό.π., σ. 44). Παρ' όλα αυτά, δεν πρόκειται για τη μόνη δυνατή ερμηνευτική επιλογή. Σε άρθρο μας αφιερωμένο σε αυτό ειδικά το έργο του Σκριάμπιν, αναδείξαμε τρεις διαφορετικές εκδοχές. Πέραν αυτής που ήδη εκφράστηκε, μπορεί κανείς να υποστηρίξει πως τα μ. 1-12 συνιστούν από μόνα τους ένα εισαγωγικό τμήμα, με τα μ. 13-46 να εντάσσονται συνεπώς στο κύριο θέμα· εναλλακτικά, η κύρια θεματική περιοχή μπορεί επίσης να θεωρηθεί πως απαρτίζεται από το σύνολο των μ. 1-95. Βλ. πιο αναλυτικά: Σόλων Ραπτάκης, "Η Πέμπτη σονάτα για πιάνο του Αλεξάντρ Σκριάμπιν: ένας διάλογος με τις μορφές σονάτας", *Πολυφωνία* 27, 2015, σ. 124.

στοιχεία στα μ. 96-97 και 98-99, με το συνολικό αυτό τετράμετρο να επαναλαμβάνεται κατόπιν αλυσιδωτά στα μ. 100-103. Στη συνέχεια, έπειτα από μία τρίτη εμφάνιση του πρώτου του σκέλους στα μ. 104-105, τα μ. 106-113 αφιερώνονται στην αναπτυξιακή απομόνωση του δεύτερου θεμελιώδους διμέτρου: την στατική αρμονία των μ. 106-107 / 108-109 διαδέχεται η αλυσιδωτή κίνηση των μ. 110-111 / 112-113. Έπεται μία αναφορά στο κύριο μοτιβικό υλικό, στα μ. 114-115, τα οποία αναστρέφουν την μελωδική κίνηση του βασικού μοτιβικού κυττάρου (πρβλ. μ. 47), επεκτείνοντας τη Μι-ύφεση-μείζονα. Η τελευταία ερμηνεύεται αναδρομικά ως υποδεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, καθώς τα ακόλουθα μ. 116-119 περνούν από τη διπλή δεσπόζουσα στη δεσπόζουσα αυτής της τονικής περιοχής, ρευστοποιώντας παράλληλα το αμέσως προηγούμενο υλικό.

Ως εκ τούτου, το ακόλουθο πλάγιο θέμα τοποθετείται στη Σι-ύφεση-μείζονα, την δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνει η νέα θεματική ιδέα των μ. 120-123, που επαναλαμβάνεται κατόπιν, ελαφρώς παρηλλαγμένη, στα μ. 124-127. Ακολουθεί η αλυσιδοποίηση του πρώτου σκέλους του παραπάνω τετράμετρου μορφώματος στην υπερκείμενη τετάρτη στα μ. 128-129, ενώ το δεύτερο σκέλος του αναπτύσσεται έπειτα στα μ. 130-133. Εν συνεχεία, το εναρκτήριο τετράμετρο επιστρέφει υπό την ελαφρώς παρηλλαγμένη του εκδοχή των μ. 124-127 στα μ. 134-137, με μία επιπλέον διαφοροποίηση στη χαμηλότερη φωνή που μεταβιβάζει πλέον το βάρος από τη δεσπόζουσα στην τονική, ενώ η ακόλουθη αλυσιδοποίηση μένει ημιτελής, στα μ. 138-139, λόγω της άμεσης έναρξης ενός, νέου, ενεργητικού τμήματος, που μπορεί να χαρακτηριστεί ως καταληκτικό. Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί ότι η δομική υπόσταση του πλαγίου θέματος είναι τριμερής, στα μ. 120-127, 128-133 και 134-139. Στο μόλις προαναφερόμενο καταληκτικό τμήμα, εξάλλου, μία πρώτη, ζωηρή ιδέα (μ. 140-141) διακόπτεται απροσδόκητα (βλ. μ. 142), δίνοντας τη θέση της σε μία τετράμετρη δομική μονάδα που αξιοποιεί το κύριο (αλλά και μεταβατικό) μοτιβικό υλικό για να επεκτείνει τη Σι-ύφεση-μείζονα (βλ. μ. 143-146). Ακολουθεί μία διευρυμένη εκδοχή της στα μ. 147-152, ενώ τελικά τα μ. 153-156 αποσπών και επαναλαμβάνουν το τελευταίο τετράμετρο.

Η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα που ανατρέχει κυκλικά στην εισαγωγή του παρόντος έργου. Αρχικά, τα μ. 157-165 παρουσιάζουν μία ελαφρώς συντομευμένη εκδοχή του εναρκτήριου περάσματος, το οποίο μεταφέρεται κατά έναν τόνο ψηλότερα, ενώ ανάλογη τονική μετατόπιση υφίστανται και τα μ. 13-28, τα οποία επιστρέφουν δομικώς αυτούσια στα μ. 166-181, καίτοι το τελευταίο μέτρο προεκτείνεται ύστερα στα μ. 182-184. Έπειτα, τα μ. 185-186 (απ' όπου ξεκινά ο πυρήνας της επεξεργασίας) συνδυάζουν μοτιβικά στοιχεία της μετάβασης και της κύριας περιοχής. Από αυτά, παράγονται κατόπιν τα μ. 187-190, τα οποία ανατρέχουν στα μ. 47-50, καίτοι στη συνέχεια αντιπαράτιθενται άμεσα με το εναρκτήριο δίμετρο της μετάβασης (βλ. μ. 191-192). Το συνολικό αυτό εξάμετρο επαναλαμβάνεται έπειτα με περικεκομμένο το πρώτο σκέλος του στα μ. 193-196, ενώ το προαναφερόμενο μοτιβικό στοιχείο της μετάβασης αλυσιδοποιείται στα μ. 197-198. Έπεται μία έμμεση αναφορά στο πλάγιο θέμα, με τα αλυσιδωτής λογικής μ. 199-200 / 201-202 να συγκροτούν ένα παράγωγο δίμετρο, το μοτιβικό υλικό του οποίου αναπτύσσεται κατόπιν στα μ. 203-206 (με το γεγονός αυτό να προσδίδει προτασιακά χαρακτηριστικά στο παρόν οκτάμετρο). Εν συνεχεία, τα μ. 207-218 επαναφέρουν τα μ. 187-198, ενώ και τα μ. 219-227a νοούνται ως παράλλαγμα των μ. 199-206, με μία μικρή τροποποίηση στην ύφανση να αποκαλύπτει εν προκειμένω την συγγένεια μεταξύ του μοτίβου των μ. 98-99 της μετάβασης και του θεμελιώδους συνοδευτικού σχήματος του πλαγίου θέματος. Ακολουθεί μία αναφορά στο κύριο μοτιβικό υλικό, το οποίο όμως τώρα παρουσιάζεται διαμεσολαβημένο από την κατακλείδα: ενώ τα μ. 227-228 προέρχονται από τα μ. 63-64, τα μ. 229-234 που έπονται βασίζονται στο πρότυπο των μ.

147-152. Έπειτα, το συνολικό αυτό οκτάμετρο αλυσιδοποιείται στα μ. 235-242, με την παρούσα αναδρομή στην κατακλείδα να ολοκληρώνεται με την επανεμφάνιση και επακόλουθη αποσπασματοποίηση του καθοδικού μοτίβου των μ. 149-150 (το οποίο προέρχεται με την σειρά του από τα μ. 88-89 του κυρίου θέματος) στα μ. 243-246.

Στη συνέχεια, ο συνθέτης πραγματοποιεί άλλη μία – καίτοι πιο ελεύθερη – αναδρομή στο εισαγωγικό τμήμα. Κατ' αρχάς, από το εναρκτήριο πέρασμα διατηρείται μόνον η (παρηλλαγμένη) κατάληξη (στα μ. 247-250), ενώ, έπειτα από την ανάκληση του θεμελιώδους δίμετρου μορφώματος των μ. 13-14 στα μ. 251-252 / 253-254 σε ταχύτατη χρονική αγωγή, τα μ. 255-262 προβαίνουν σε ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, παραπέμποντας προσέτι και στο δίμετρο 23-24. Ακολουθεί ένα παράγωγο, οιονεί αυτοσχεδιαστικό πέρασμα στα μ. 263-270, το οποίο οδηγεί στη Σι-μείζονα, προκειμένου τα μ. 271 κ.εξ. να προβούν σε μία διεξοδική αναδρομή στο πλάγιο θεματικό υλικό σε αυτήν ακριβώς την τονική περιοχή: τα μ. 271-274 προτείνουν ένα παράλλαγμα του βασικού τετραμέτρου, το οποίο επαναλαμβάνουν κατόπιν τα μ. 275-278 (πρβλ. μ. 124-127), ενώ τα μ. 279-280 επαναφέρουν ύστερα μόνον το πρώτο του ήμισυ, κατά το πρότυπο των μ. 128-129 / 138-139, οδηγώντας, προσέτι, όπως και το εν λόγω δίμετρο κατά την επαναφορά του, στην εναρκτήρια φιγούρα του καταληκτικού τμήματος, η οποία εισάγεται στα μ. 281-282. Ακολουθώς, η αντιπαράθεση των δύο τελευταίων μορφωμάτων επαναλαμβάνεται στα μ. 283-286 και 287-290, προτού το δεύτερο από αυτά ανεξαρτητοποιηθεί και έλθει στο προσκήνιο σε ένα εξάμετρο ανάπτυγμά του (μ. 291-296), το οποίο κατόπιν επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά μαζί με το γενεσιουργό του δίμετρο στα μ. 297-304. Έπειτα, τα παρεμφερή τετράμετρα 305-308 / 309-312 συνδυάζουν το θεμελιώδες μοτιβικό κύτταρο των μ. 114-115 με το δευτερεύον στοιχείο των μ. 98-99 της μετάβασης για να συγκροτήσουν ένα νέο μόρφωμα, το οποίο οδηγεί αλλά και ενσωματώνεται στην ύστατη αναφορά της επεξεργασίας στο πλάγιο θέμα, εμπλουτίζοντας το νέο παράλλαγμα της βασικής του ιδέας που εκθέτουν τα μ. 313-316. Τα τελευταία επαναλαμβάνονται ελαφρώς παρηλλαγμένα στα μ. 317-320 και κατόπιν αλυσιδοποιούνται στα μ. 321-324 / 325-328, ολοκληρώνοντας με εντυπωσιακή δυναμική και υφολογική κλιμάκωση την παρούσα ενότητα.<sup>243</sup>

Στην επανέκθεση, από το κύριο θέμα επιστρέφει μόνον η δεύτερη φράση (στα μ. 329-356), η οποία μάλιστα μετατοπίζεται στην υποκείμενη πέμπτη, ξεκινώντας συνεπώς από τη Σι-μείζονα, εφόσον δεχθεί κανείς αναδρομικά πως η έκθεση είχε ξεκινήσει από τη Φα-δίεση-μείζονα. Αυτή η μετατόπιση συνιστά προσέτι μία αναφορά του συνθέτη στην παλαιότερη πρακτική της έναρξης της τρίτης μακροδομικής ενότητας από την περιοχή της υποδεσπόζουσας. Εν συνεχεία, το μεταβατικό τμήμα και το πλάγιο θέμα επιστρέφουν δομικώς αυτούσια, στα μ. 357-380 και 381-400 αντίστοιχα, διατηρώντας την τονική τους σχέση προς το κύριο θέμα, πράγμα που έχει ως αποτέλεσμα την επανέκθεση του πλάγιου θεματικού υλικού στη Μι-ύφεση-μείζονα. Ακολουθώς, έπειτα από την επανεμφάνιση της

---

<sup>243</sup> Σύμφωνα με μία εναλλακτική μορφολογική θεώρηση του συνολικού έργου (βλ. Ραπτάκης, "Η Πέμπτη σονάτα για πιάνο του Αλεξάντρ Σκριάμπιν...", ό.π., σ. 125), κατά την οποίαν αυτό εναρμονίζεται με την μορφή της σονάτας χωρίς επεξεργασία, το σύνολο των μ. 185-328 δύναται να ιδωθεί ως μία δευτερεύουσα ανάπτυξη στο πλαίσιο της επανέκθεσης του κυρίου θέματος. Τούτο προϋποθέτει, φυσικά, την τοποθέτηση του σημείου έναρξης της επανέκθεσης στο μ. 157 ή στο μ. 166, με την επιλογή αυτή να καθορίζεται αναπόδραστα από την δομική οργάνωση που θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η πλέον επιτυχημένη για την ενότητα της έκθεσης (βλ. την προηγούμενη υποσημείωση). Εναλλακτικά, ακολουθώντας μία θεώρηση στη βάση της διμερούς μορφής της σονάτας, τα προαναφερόμενα μέτρα, στα οποία πλέον προστίθενται και τα μ. 157-184, θα μπορούσαν προσέτι να θεωρηθούν ως το πρώτο, αναπτυξιακής λειτουργίας σκέλος της δεύτερης ενότητας της εν λόγω μορφής (βλ. Ραπτάκης, ό.π., σ. 126).

εναρκτήριας χειρονομίας της κατακλείδας (στα μ. 401-402) και πριν από την επαναφορά και των υπολοίπων δομικών συστατικών της στα μ. 441-450, παρουσιάζεται μία εκτενής εμβόλιμη περιοχή με χαρακτηριστικά coda (με άλλα λόγια, μία περίπτωση Coda-Rhetoric Interpolation). Κατ' αρχάς, το προαναφερόμενο δίμετρο επαναλαμβάνεται αμέσως στα μ. 403-404, με το σχηματιζόμενο τετράμετρο να αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 405-408, προτού το συνολικό οκτάμετρο επαναληφθεί παρηλλαγμένο στα μ. 409-416, ενσωματώνοντας εν προκειμένω το μοτίβο των μ. 98-99 της μετάβασης κατά το πρότυπο των μ. 305-308 της επεξεργασίας. Ακολουθεί ένα παράγωγο οκτάμετρο μόρφωμα, το οποίο αναφέρεται έμμεσα στα μ. 143 κ.εξ. της κατακλείδας (βλ. μ. 417-424) και το οποίο αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 425-432, ενώ στη συνέχεια λαμβάνει χώρα η ύστατη αναδρομή στο μοτιβικό υλικό του κυρίως σώματος της εισαγωγής: υπό τη διαρκή στήριξη ενός ισοκράτη πάνω στο μι-ύφεση, τα μ. 433-434 / 435-436 παραθέτουν εις διπλούν το δίμετρο μόρφωμα των μ. 13-14, το οποίο οδηγείται έπειτα σε αποσπασματοποίηση (στα μ. 437 / 438) και ρευστοποίηση (στα μ. 439-440). Τα μ. 441-450 συγκροτούν κατόπιν μία συμπυκνωμένη επιστροφή των μ. 143-156 της αυθεντικής μορφής της κατακλείδας (μέσω της παράλειψης των μ. 151-152 και 155-156), ενώ για την κυκλική ολοκλήρωση του υπό εξέταση έργου επιστρατεύεται για τελευταία φορά το εναρκτήριο πέρασμα – ή, για την ακρίβεια, ένα μέρος αυτού – στα μ. 451-456. Κατ' αυτόν τον τρόπο, βέβαια, δημιουργείται και μία αντιστοιχία με την σύνδεση μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης ενότητας, καθώς το υλικό της κατακλείδας δίνει σε αμφότερες τις περιπτώσεις τη θέση του στο εναρκτήριο μοτιβικό υλικό της εισαγωγής.

Η μονομερής, γιγαντιαίων διαστάσεων *Σονάτα για πιάνο* του Λιαπουνόφ είναι γραμμένη στη φα-ελάσσονα. Το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-50a και διέπεται από τριμερή οργάνωση. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-12), το πρώτο τετράμετρο εκθέτει τη βασική ιδέα (μ. 1-2) κι ένα συμπληρωματικό μόρφωμα (μ. 3-4), με το πρώτο εκ των δύο αυτών στοιχείων να αναπτύσσεται έπειτα προκειμένου να δώσει πνοή στα παρόμοια δίμετρα 5-6 / 7-8, τα οποία δίνουν έμφαση στην VI. Ακολουθεί ένα δίμετρο που, σε συνδυασμό με την επανάληψή του, θέτει ως στόχο την υποδεσπόζουσα (μ. 9-10 και 11-12). Από αυτήν ξεκινά το δεύτερο τμήμα (μ. 13-38), με ένα τετράμετρο (μ. 13-16) που ανακαλεί δύο φορές τη βασική ιδέα και καθοδηγείται από μία βηματική κάθοδο στο μπάσσο, ενώ το επόμενο τετράμετρο (μ. 17-20) αξιοποιεί κατά παρόμοιο τρόπο τη μελωδική ακολουθία των μ. 5-6 για να προσεγγίσει αρχικά τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς (μ. 17-18) κι έπειτα εκείνη της σχετικής μείζονος. Ξεκινώντας κατόπιν από αυτήν, καίτοι στον ελάσσονα τρόπο, το παραπάνω οκτάμετρο αλυσιδοποιείται στα μ. 21-28, οδηγώντας εν προκειμένω στη Σολ-ύφεση-μείζονα. Στην περιοχή της ναπολιτάνικης, λοιπόν, ο συνθέτης επαναφέρει στα μ. 29-30 και 31-32 εκ νέου τη μελωδία των μ. 5-6, με το εν λόγω δίμετρο να αποσπασματοποιείται στα μ. 33 / 34 και με την καταληκτική εμφάνιση της Σολ-ύφεση-μείζονος (στο μ. 35a) να παραχωρεί αμέσως την θέση της στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, λειτουργία που επεκτείνεται στα μ. 35-38. Όσον αφορά το τρίτο δομικό τμήμα (μ. 39-50a), τούτο ταυτίζεται από δομικής πλευράς με το πρώτο στα μ. 39-46, με τη διαφορά όμως πως το δεύτερο δίμετρό του οδηγεί, αντί της VI, στην σχετική μείζονα, όπου τοποθετούνται ακολούθως τα μ. 43-46 (πρβλ. μ. 5-8). Στη συνέχεια, το ζεύγος διμέτρων 9-12 αντικαθίσταται από τα μ. 47-48 / 49-50, τα οποία βασίζονται άμεσα στο εναρκτήριο δίμετρο και φέρνουν εις πέρας μία τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα.

Το ιδιαίτερα λυρικού χαρακτήρα μεταβατικό τμήμα<sup>244</sup> (μ. 50-72a) ξεκινά με την εδραίωση του συνοδευτικού του σχήματος στα εισαγωγικά μ. 50-51, ενώ το βασικό θεματικό του μόρφωμα παρουσιάζεται στο τετράμετρο 52-55, που καταλήγει στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος εν είδει μισής πτώση, προτού ένα παράλλαγμα του εν λόγω περάσματος (μ. 56-59) προσεγγίσει κατά παρόμοιο τρόπο τη σχετική μείζονα. Στη συνέχεια, ένα ακόμη τετράμετρο, το οποίο κινείται εγγύτερα στα μ. 52-25, ξεκινά από την υποδεσπόζουσα και βρίσκει και πάλι τον δρόμο του προς τη Λα-ύφεση-μείζονα (μ. 60-63), ενώ τα παρόμοια δίμετρα που έπονται (μ. 64-65 / 66-67) προέρχονται από την απομόνωση των μ. 56-57 που προηγήθηκαν, όπως άλλωστε και η αλυσιδωτή τους επανάληψη προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 68-69. Τελικά, τα μ. 70-72a δίνουν έμφαση στην συγχορδία της δεσπόζουσας και ολοκληρώνουν το παρόν τμήμα με αυτή. Ως γενική κατασκευαστική αρχή, ο σταδιακός περιορισμός των διαστάσεων των δομικών μονάδων δίνει εδώ την αίσθηση της συνέχισης μίας πρότασης. Το δεύτερο σκέλος της μετάβασης (μ. 72-107) ξεκινά έπειτα επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα σε μία τετράμετρη δομική μονάδα δεξιοτεχνικής υφής (μ. 72-75). Ακολουθεί μία ανάκληση του υλικού του κύριου θέματος, με τα μ. 76-80a να συνδυάζουν την κεφαλή του (βλ. μ. 76-77) με ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα που στρέφεται προς τη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος (μ. 78-80a) και καταλήγει στη συγχορδία αυτή με τρόπο που θυμίζει τη σύνδεση του πρώτου σκέλους της μετάβασης με το δεύτερο. Το παραπάνω συνολικό οκτάμετρο (των μ. 72-80a) αλυσιδοποιείται, κατόπιν, στα μ. 80-88a, με τον συνθέτη εν συνεχεία να επεκτείνει την αναφορά στο κύριο θέμα, βασιζόμενος στα μ. 17-19a για να σχηματίσει τα μ. 88-90a και 90-92a, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, στην οποία είχε οδηγήσει διαμέσου της λα-ύφεση-ελάσσονος η προηγούμενη αλυσιδωτή ακολουθία. Στο πλαίσιο της επέκτασης της Φα-δίεση-μείζονος, τα ζεύγη παρόμοιων μέτρων 92-93 / 94-95 ρευστοποιούν το υλικό του προηγηθέντος περάσματος και ακολουθούνται από ένα δίμετρο που προκύπτει οιονεί αλυσιδωτά από το μ. 95, προτού η δεσπόζουσα επεκταθεί περαιτέρω στο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 98-99. Τελικά, η μελωδική ιδέα των μ. 5-6 επιστρέφει παρηλλαγμένη στα πιο ήπια μ. 100-107, πρώτα στην αρχική της έκταση (στα ομοειδή μ. 100-101 / 102-103) κι έπειτα σε διευρυμένη μορφή (μ. 104-107), με την αρμονική κίνηση να προσεγγίζει σταδιακά τη Ρε-μείζονα, σταματώντας εν τέλει στη δεσπόζουσά της.

Έτσι, η πλάγια περιοχή τοποθετείται στην απομακρυσμένη περιοχή της VI/I και ξεκινά με έναν ισοκράτη επί της τονικής (βλ. μ. 108-114), με τη θεμελιώδη θεματική ιδέα της να εκτίθεται στα μ. 108-111 κι ένα παράλλαγμα της να έπεται στα μ. 112-115. Μία παράγωγη ιδέα εισάγεται ακολούθως από τα παρεμφερή δίμετρα 116-117 / 118-119, που δίνουν έμφαση στη σχετική, με το δεύτερο εξ αυτών να αλυσιδοποιείται στα μ. 120-121 και τη συνέχεια της μελωδικής εκτύλιξης να επωμίζονται τα μ. 122-125, τα οποία ξαναφέρνουν στο προσκήνιο την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης, θέτοντας ως στόχο την δεσπόζουσά της. Ακολουθούν δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (μ. 126-129 / 130-133), όπου η κεφαλή της υπό εξέταση περιοχής (πρβλ. μ. 126-127 και 108-109) συνδυάζεται με το πρώτο ήμισυ της ιδέας των μ. 116-117 (βλ. μ. 128 και 129) επί τη βάσει μίας χρωματικής καθόδου στη χαμηλότερη φωνή. Στη συνέχεια, το μεγαλύτερο μέρος του χωρίου των μ. 116-125, εξαιρουμένων επί της ουσίας μόνο των δύο τελευταίων μέτρων, επιστρέφει με διαφορετική ύφανση, τονικά μετατοπισμένο κατά μία τετάρτη προς τα πάνω αλλά και με παρηλλαγμένη

---

<sup>244</sup> Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Ιωάννη Φούλια, ανάλογες, ιδιαίτερα λυρικές ενάρξεις του μεταβατικού τμήματος υφίστανται γενικότερα στο ρομαντικό ρεπερτόριο (επί παραδείγματι, στο πρώτο μέρος του *Κοντσέρτου για πιάνο σε λα-ελάσσονα*, opus 85, του Hummel) και είναι μάλιστα χαρακτηριστική η παντελής απουσία τους από την επανέκθεση.

αρμονία στα μ. 134-141, με την έμφαση τώρα να δίνεται πρωτίστως στη Σολ-μείζονα (ήτοι στην υποδεσπόζουσα) και τελικά στη σχετική της, μι-ελάσσονα. Ακολούθως, τα αλυσιδωτά τετράμετρα 142-145 / 146-149 βασίζονται στην ίδια οργανωτική αρχή με τα μ. 126-133, καίτοι στη συγκεκριμένη περίπτωση ο συνθέτης χρησιμοποιεί αποκλειστικά την κεφαλή, παραλείποντας την χρήση του μοτίβου του μ. 116, ενώ η αρμονία παραμένει στη δεσπόζουσα. Ένα τρίτο, παρόμοιο με τα προηγούμενα τετράμετρο (μ. 150-153) ρευστοποιεί, στην κατάληξή του, το δεδομένο μοτίβο, με το δεύτερο δίμετρό του να αποτελεί ακολούθως πρότυπο για τα μ. 154-155, ενώ η τελική στάση στη συγχορδία της δεσπόζουσας διαμεσολαβείται από τα μ. 124-125 στα μ. 156-157a, τα οποία, σημειωτέον, είχαν αποτύχει να επανέλθουν νωρίτερα, έπειτα από το μ. 141. Η έκθεση αποπερατώνεται ακολούθως με την επέκταση της δεσπόζουσας στο πέρασμα των μ. 157-161.<sup>245</sup>

Στην ενότητα της επεξεργασίας, δίνεται κατ' αρχάς έμφαση στην κεφαλή του κυρίου θέματος· δύο παρόμοια δίμετρα επανερμηνεύουν την προηγούμενη συγχορδία ως γερμανική αυξημένης έκτης και αντί να επικυρώσουν με έμφαση την Ρε-μείζονα, οδηγούν αναπάντεχα στη ντο-δίεση-ελάσσονα σε δεύτερη αναστροφή, ενώ, έπειτα από την άφιξη στη συγχορδία της δεσπόζουσάς της (στο μ. 166a), το μοτίβο της κεφαλής αξιοποιείται για να την επεκτείνει ομοίως στα μ. 166-169. Ακολούθως, γίνεται μία αναδρομή στη μετάβαση: η επικεφαλής τετράμετρη ιδέα της ακούγεται στη ντο-δίεση-ελάσσονα, στα μ. 170-173, ενώ το τελευταίο μέτρο της επικαλύπτεται από την αλυσιδωτή, καίτοι παρηλλαγμένη επανάληψη της ίδιας δομικής μονάδας στην υπερκείμενη πέμπτη (μ. 173-176). Έπειτα από την αλυσιδοποίηση των μ. 170-176 στα μ. 177-183, τα παρόμοια δίμετρα 184-186a / 186-188a χρησιμοποιούν την κεφαλή της μετάβασης για να επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος, διαδικασία που συνεχίζουν και τα μ. 188-191, ανακαλώντας το εναρκτήριο τετράμετρο του δεύτερου σκέλους της μετάβασης (πρβλ. μ. 72-75). Ο παραλληλισμός με το εν λόγω τμήμα συνεχίζεται και στα μ. 192-196a, τα οποία κάνουν χρήση της κεφαλής του κυρίου θέματος κατά παρόμοιο τρόπο με το πρώτο δίμετρο των μ. 76-80a, και γίνεται ακόμη σαφέστερος με την αλυσιδοποίηση του παραπάνω συνολικού οκταμέτρου στα μ. 196-204a, κατ' αναλογία με τα μ. 80-88a. Στη συνέχεια, ο συνθέτης ανακαλεί τα μ. 5-8 του κυρίου θέματος, μεταφέροντάς τα στη Σι-ύφεση-μείζονα (μ. 204-207), ενώ η αλυσιδοποίησή τους στη Μι-ύφεση-μείζονα μένει ημιτελής, στα μ. 208-209, λόγω της επιστροφής και της αλληλουχίας των μ. 33-36 στα μ. 210-213, όπου η Σι-ύφεση-μείζων μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα. Αξίζει να παρατηρηθεί πως το εξάμετρο 208-213 παραπέμπει άμεσα, λόγω του συνδυασμού των ανωτέρω στοιχείων, στα μ. 31-36. Το τελευταίο τετράμετρο παραλλάσσεται αρμονικώς στα μ. 214-217, ενώ ένα ακόμη παρεμφερές τετράμετρο (μ. 218-221) στρέφεται προς τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Σε αυτήν, επιστρέφει το χωρίο των μ. 29-36 στα μ. 222-236, υφιστάμενο διεύρυνση των συστατικών του δομικών μονάδων (πρβλ. μ. 226-228 με μ. 33-34 και μ. 229-236 με μ. 35-36) και με την αρμονία να μην εγκαταλείπει πλέον ποτέ τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Ακολουθεί μία ακόμη

---

<sup>245</sup> Όπως αναφέρει ο Andrey Y. Karpyuk: «Ο Λιαπουνόφ ακολούθησε την πρόταση του Μπαλάκιρεφ και συνέθεσε το πλάγιο θέμα σε δύο μέρη, το πρώτο εκ των οποίων χαρακτηρίζεται από τον ρέοντα και τραγουδιστό χαρακτήρα του, ενώ το δεύτερο θυμίζει το κύριο θέμα εξαιτίας του παρεστιγμένου ρυθμού του» (*Sergei Mikhailovich Lyapunov's Piano Sonata Op. 27 (1908): Style, Structure, and Nineteenth-Century Precedents*, διδακτορική διατριβή, University of Connecticut, 2015, σ. 37). Καθώς είναι αδύνατον να υποστηριχθεί η συγκρότηση της πλάγιας περιοχής από δύο διακριτά σκέλη, εικάζουμε πως ο Karpyuk αναφέρεται πιθανότατα στην αντίθεση μεταξύ των μ. 108-115 και 116-125, μιας και πράγματι το βασικό μοτίβο του δεύτερου χωρίου παραπέμπει έμμεσα στο κύριο θέμα του μέρους. Ας σημειωθεί, περαιτέρω, πως η ανάλυση του Karpyuk αναφορικά με την δομική οργάνωση της πρώτης ενότητας συμπίπτει, κατά τα λοιπά, απολύτως με τη δική μας (βλ. ό.π., σ. 33-37).

αναφορά στη μετάβαση, στα μ. 237-245a, τα οποία προβαίνουν σε διπλή παράθεση της τετράμετρης βασικής της ιδέας, περνώντας από τη φα-δίεση-ελάσσονα στη Μι-μείζονα, όπου καταλήγουν με ατελή πτώση.

Στο σημείο αυτό ξεκινά ένα μεγάλης έκτασης αργό επεισόδιο, το οποίο αποτελεί και το οιονεί δεύτερο μέρος του πολυμερούς κύκλου που ενσωματώνεται στην τριμερή μορφή της σονάτας στο παρόν έργο. Το επεισόδιο αυτό εκτείνεται στα μ. 245-359, προσλαμβάνει τριμερή μορφή και είναι γραμμένο στη Μι-μείζονα, δηλαδή σε μία τονικότητα όσο το δυνατόν πιο μακρινή από την αρχική φα-ελάσσονα. Το πρώτο τμήμα οργανώνεται ως ασύμμετρη περίοδος. Σε μία πρώτη οκτάμετρη φράση (μ. 245-252), ο συνθέτης εκθέτει το θεμελιώδες θεματικό υλικό, παραμένοντας αρχικά στη νέα τονικότητα προτού οδηγήσει σε μία κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία φυσικά επανερμηνεύεται αναδρομικά ως μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Στο πλαίσιο της ευρύτερης δεύτερης φράσης, τα μ. 253-256 επαναφέρουν την τετράμετρη βασική ιδέα των μ. 245-248, ενώ αντιθέτως τα αλυσιδωτά δίμετρα 257-259a / 259-261a διαφοροποιούνται από τα μ. 249-252. Συνεχίζοντας, τα σχεδόν όμοια μ. 261-263a / 263-265a βασίζονται στη δίμετρη κεφαλή, ενώ τα μ. 265-268 συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη και ολοκληρώνουν τη δεύτερη φράση (αλλά και το πρώτο τμήμα) με μία τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα.

Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα του παρόντος επεισοδίου. Από τη μελωδική τροπή του τελευταίου διμέτρου προκύπτουν τα εν πολλοίς αλυσιδωτά μ. 269-272 / 273-276a, τα οποία στρέφονται αρχικά προς τη μι- και τελικά καταλήγουν στη λα-ελάσσονα. Στο πλαίσιο της τελευταίας, ακολουθούν δύο τετράμετρα που παραλλάσσουν τα επικεφαλής μ. 245-248 (βλ. μ. 276-279 και 280-284a), το δεύτερο εκ των οποίων επιτυγχάνει να καταλήξει στη Λα-μείζονα. Τούτη προεκτείνεται, κατόπιν, στα μ. 284-287, τα οποία εμπεριέχουν, σε μεγέθυνση, μία ηχώ του μελωδικού μοτίβου των μ. 283-284a. Μία δεύτερη φάση της εξέλιξης του μεσαίου τμήματος εκτείνεται στα μ. 288-308, όπου και εισάγεται νέο θεματικό υλικό και υφή. Μία νέα βασική ιδέα, η υφή της οποίας παραπέμπει σε χορικό, είναι τετράμετρη και παρουσιάζεται στα μ. 288-291, που κινούνται στη ρε-ελάσσονα, προτού παραλλαχθεί στα μ. 292-295, τα οποία στρέφονται προς την σχετική της. Η απομόνωση και αλυσιδοποίηση του εναρκτήριου διμέτρου στα μ. 296-297 / 298-299 έχει ως απόρροια την προσέγγιση της Σολ-δίεση-μείζονος, με την τετράμετρη ακολουθία να αποκαθίσταται κατόπιν, εντός των μ. 298-301, μέσω της επικόλλησης και του δεύτερου διμέτρου. Όμως τούτο το δεύτερο ήμισυ αλυσιδοποιείται με τη σειρά του στα μ. 302-303, δείχνοντας ξανά τον δρόμο προς της Φα-μείζονα, καίτοι τελικά μία δεύτερη αλυσιδωτή και διευρυμένη επανάληψή του (στα μ. 304-308) ολοκληρώνει το παρόν χωρίο με μία ατελή πτώση στη Λα-μείζονα. Ύστερα, εντός του τρίτου διακριτού χωρίου του δεύτερου τμήματος, ό,τι συναντήσαμε μέχρι τούδε επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο, πρώτα μόνο από πλευράς ύφανσης κι έπειτα και με αρμονικές τροποποιήσεις. Τα δύο πρώτα τετράμετρα αντιστοιχούν στα πεντάμετρα 309-313 και 314-318, ενώ τα μ. 296-299 επιστρέφουν στα μ. 319-322. Τα μ. 323-325 αντιστοιχούν στα μ. 300-301, διευρύνοντας και παραλλάσσοντάς τα αρμονικώς, ενώ αυτή η αλλαγή κατεύθυνσης επηρεάζει και το υλικό των μ. 302-303 και 304-307, που τροποποιείται στα μ. 326-327 και 328-331a αντίστοιχα· μάλιστα, ενώ ως τελικός στόχος φαίνεται να επιλέγεται η Σι-μείζων, η τονική της τελευταίας μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα της Μι-μείζονος και επεκτείνεται στο τετράμετρο 331-335a, που διατηρεί την ύφανση των προηγούμενων μέτρων, αλλά και στο “αιθέριο” πέρασμα του – εν είδει καντέντσας – μ. 335.<sup>246</sup>

<sup>246</sup> Μολονότι υποστηρίζει εξίσου πως το αργό επεισόδιο βασίζεται σε μία τριμερή δομική οργάνωση, ο Καργυγκ (ό.π., σ. 39-40) οριοθετεί τα τρία τμήματα στα μ. 245-287, 288-335 και 336-359. Ως εκ

Αυτές οι διεργασίες προετοιμάζουν, φυσικά, την επιστροφή του επικεφαλής θεματικού υλικού, δηλαδή εκείνου του πρώτου τμήματος του αργού επεισοδίου, εν προκειμένω στο πλαίσιο του τρίτου του τμήματος (μ. 336-359). Η φράση των μ. 245-252, ειδικότερα, επιστρέφει στα μ. 336-343, με τον συνθέτη να εισάγει ένα νέο γέμισμα τομής έπειτα από την τέλεια πτώση στην Σι-μείζονα, ούτως ώστε να πραγματοποιηθεί στροφή προς της υποδεσπόζουσα. Έπειτα, κατά παρέκκλιση από το πρώτο τμήμα, τα παρεμφερή δίμετρα 344-345 / 346-347 / 348-349 απομονώνουν την δίμετρη κεφαλή. Προκύπτει έτσι μία ομοιότητα με τα μ. 261-264, εντύπωση που ενισχύεται και από την μετέπειτα αξιοποίηση του μοτίβου των μ. 265-267 στα αλυσιδωτά μ. 350-351 / 352-353, ενώ αντιλαμβάνεται κανείς πως το μεγαλύτερο μέρος της αρχικής φράσης έχει πλέον παραλειφθεί. Το προαναφερόμενο δίμετρο πρότυπο αποσπασματοποιείται προσέτι στα μ. 354-355 και ακούγεται εκ νέου σε πλήρη μορφή στα μ. 356-357, τα οποία επιδιώκουν την κατάληξη στην δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, που όμως αναιρείται από την απρόσμενη εμφάνιση της αντίστοιχης συγχορδίας της σολ-δίεση-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται στα μ. 358-359. Είναι σαφές πως ο συνθέτης τροποποιεί σε βάθος και αποφεύγει να ολοκληρώσει πτωτικά την δεύτερη φράση, ούτως ώστε να πραγματοποιήσει μία άμεση σύνδεση με ό,τι ακολουθεί.

Μετά, λοιπόν, από την (δομική, όχι όμως και αρμονική) ολοκλήρωση του αργού επεισοδίου, που επέχει θέση αργού μέρους στην ευρύτερη κυκλική σύλληψη του έργου, ακολουθεί ένα γοργό εμβόλιμο επεισόδιο, η υφή αλλά και τα γενικότερα γνωρίσματα του οποίου παραπέμπουν εμφανώς σε ένα scherzo. Τα μ. 360-367 αποτελούν ένα εισαγωγικό τμήμα, στο οποίο το ακόλουθο θεματικό υλικό προετοιμάζεται τόσο αρμονικώς (με την περαιτέρω προέκταση της δεσπόζουσας της σολ-δίεση-ελάσσονος) όσο και μοτιβικώς. Μία δίμετρη δομική μονάδα παρουσιάζεται στα παρόμοια μ. 360-361 / 362-363 και ρευστοποιείται στα μ. 364-367, ενώ στο κυρίως σώμα του παρόντος τμήματος γίνεται γρήγορα εμφανής η προέλευση των θεματικών του χαρακτηριστικών: πρόκειται για μία μεταμόρφωση του πρώτου σκέλους της μετάβασης, το επικεφαλής τετράμετρο της οποίας διακρίνεται αδιαμφισβήτητα στα μ. 368-371 αλλά και με πιο έμμεσο τρόπο στα μ. 372-375, που καταλήγουν στην VII. Το πρώτο τετράμετρο επιστρέφει κατόπιν στα μ. 376-379, ξεκινώντας από την υποδεσπόζουσα και καταλήγοντας στην σχετική (Σι-μείζονα), η οποία επεκτείνεται ακολούθως στα παρόμοια δίμετρα 380-381 / 382-383. Το πρώτο μέλος των τελευταίων αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 384-385, ενώ η απόπειρα επιστροφής και του δεύτερου, στα μ. 386-387a, μένει ημιτελής λόγω της κατάληξης στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του επεισοδίου, η οποία προεκτείνεται στα μ. 387-393. Η τομή αυτή επιτρέπει την επανεκκίνηση της ακολουθίας: το εναρκτήριο τετράμετρο επιστρέφει στην σολ-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 394-397), καταλήγει εντούτοις απευθείας στη Φα-δίεση-μείζονα (VII), η δε αλυσιδωτή επανάληψή του στη σι-ελάσσονα (στα μ. 398-401) παρεκκλίνει οδηγούμενη στη Ντο-δίεση-μείζονα (αντί της αναμενόμενης Λα-μείζονος), στο πλαίσιο μίας ακολουθίας iv – V στη Φα-δίεση-μείζονα. Επιστρέφει έπειτα και η ιδέα των μ. 380-383 στα μ. 402-405 και στη Λα-μείζονα, ενώ η αλυσιδοποίησή της επιτυγχάνεται (όπως άλλωστε και νωρίτερα) μόνο μερικώς, στα μ. 406-407, προτού τα μ. 408-411 οδηγήσουν εκ νέου στη σολ-δίεση-ελάσσονα, αναλογώντας στα μ. 387 κ.εξ. Συμπερασματικά, το δεύτερο τμήμα (μ. 394-411) βασίστηκε στην παραλλαγή της δομικής και αρμονικής υπόστασης του πρώτου, με την ίδια οργανωτική λογική να ακολουθείται, έπειτα, και από το τρίτο (μ. 412-431). Σε αυτό επιστρέφουν αμφότερα, καίτοι παρηλλαγμένα, τα εναρκτήρια τετράμετρα

---

τούτου, δεν περιορίζει – σε αντίθεση με εμάς – το πρώτο τμήμα στα μ. 245-268, αλλά εντάσσει σε αυτό και τα μ. 269-287.



(πρβλ. μ. 412-419 με μ. 368-375), αν και στη συγκεκριμένη περίπτωση οδηγούνται στη Ντο-δίσση-μείζονα. Στην ίδια επίσης επιστρέφει το τετράμετρο 380-383 στα μ. 420-423 και αλυσιδοποιείται πλήρως (μ. 424-427) στη Μι-μείζονα, ενώ το πέρασμα των μ. 387-393 βρίσκει το ανάλογο του στα μ. 428-431. Τα τελευταία εισάγουν τη δεσπόζουσα της ντο-δίσση-ελάσσονος, από την οποία συγχորδία ξεκινά το τελευταίο τμήμα αυτού του εν είδει scherzo επεισοδίου (μ. 432-451), που απομακρύνεται σε μεγάλο βαθμό από τη διάρθρωση των υπολοίπων, με αποτέλεσμα να δίνει περισσότερο την εντύπωση μίας coda που προοδευτικά μετατρέπεται σε συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση της μορφής σονάτας. Ο συνθέτης κατασκευάζει εν προκειμένω μία νέα τετράμετρη ακολουθία (μ. 432-435) τροποποιώντας το επικεφαλής τετράμετρο του scherzo, με τη νέα δομική μονάδα να αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 436-439 και τελικά να αποσπασματοποιείται, παράγοντας τα όμοια δίμετρα 440-441 / 442-443, που βασίζονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας του έργου. Η αρμονική αυτή λειτουργία δεσπόζει, εν τέλει, και στα δεξιοτεχνικά περάσματα των μ. 444-447α και 447-451, προετοιμάζοντας, έτσι, την έναρξη της ενότητας της επανέκθεσης.<sup>247</sup>

Το κύριο θέμα δεν ξεκινά εδώ απευθείας στην τονική αλλά από την δεσπόζουσα, με το πρώτο τετράμετρο μόρφωμά του να γίνεται η βάση μίας αρμονικής περιπλάνησης, εν είδει δευτερεύουσας ανάπτυξης: τα μ. 452-455 στηρίζονται στη δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 456-459 μεταφέρονται στη σολ-ελάσσονα, η δε αποσπασματοποίησή τους σε παρόμοια δίμετρα (μ. 460-461 / 462-463) περνά ακολούθως από την V/III και την vii (με βαρυμένη πέμπτη στο μπάσο), η οποία οδηγείται σε μία απροσδόκητη λύση στην VI. Η τελευταία αυτή εξέλιξη επιτρέπει την αδιαμεσολάβητη επιστροφή των μ. 5-12, δηλαδή των υπολειπόμενων μέτρων του πρώτου τμήματος του αρχικού θέματος, στα μ. 464-471. Όσον αφορά το δεύτερο τμήμα, τα μ. 472-479 μεταφέρουν τα μ. 13-20 στην τονική αντί της υποδεσπόζουσας, τροποποιώντας παράλληλα τη δομική τους υπόσταση, καθ' ότι αποφεύγουν να προβούν σε αποσπασματοποίηση του βασικού τετραμέτρου. Ύστερα, τα μ. 480-487 διατηρούν μεν την τονική αφετηρία των μ. 21-28, αλλά τα τροποποιούν κατά παρόμοιο τρόπο με το προηγούμενο οκτάμετρο, ενώ από αρμονική έποψη στρέφονται προς τη Ντο-ύφεση- αντί της Σολ-ύφεση-μείζονος. Το γεγονός αυτό επηρεάζει αρμονικώς και τα μ. 29-32, που επιστρέφουν στα μ. 488-491. Τελικά, τα καταληκτικά μ. 47-49 του τρίτου τμήματος υποβάλλονται σε διεύρυνση και ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 492-497, οδηγώντας εν προκειμένω στη Ρε-ύφεση-μείζονα, με την τελευταία να επιλέγεται ακολούθως για την επανεκθεσιακή επαναφορά του πλαγίου θέματος, υποκαθιστώντας εν προκειμένω την τονικότητα αναφοράς. Γίνεται φανερό πως η μετάβαση παραλείπεται στο σύνολό της· ως υπομνησθεί όμως πως ειδικά στο πρώτο σκέλος της δόθηκε νωρίτερα ιδιαίτερη έμφαση λόγω της χρήσης του υλικού του στο εμβόλιμο γοργό επεισόδιο.

Περνώντας στην πλάγια περιοχή, διαπιστώνουμε πως τα μ. 498-513 διατηρούν την αντιστοιχία τους με τα μ. 108-123, ωστόσο εν συνεχεία η απαλοιφή των μ. 124-141 έχει ως αποτέλεσμα την άμεση επανεμφάνιση των μ. 142-161 στα μ. 514-533. Η τονική μεταφορά του εν λόγω χωρίου, ούτως ώστε αυτό να βασίζεται σε μία επέκταση της Ντο-μείζονος, αντί της αναλογικά αναμενόμενης Λα-ύφεση-μείζονος, επιτρέπει σε αυτήν την περίπτωση την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας, με το πέρασμα των μ. 529-533 να οδηγεί, σε αντίθεση με το ομόλογο του πεντάμετρο της έκθεσης, σε μία τέλεια πτώση στην ομώνυμη

<sup>247</sup> Πέραν της τετραμερούς σύλληψης στην οποία αναφερόμαστε παράλληλα με την παραδοσιακή τριμερή μορφή σονάτας, ήτοι υπό την έννοια ενός έργου με τέσσερα “μέρη” σε διαδοχή γρήγορου – αργού – scherzo – γρήγορου μέρους, στην σχετική βιβλιογραφία υφίσταται επιπλέον μία εναλλακτική, *τριμερής* θεώρηση, κατά την οποία ό,τι έπεται του “αργού μέρους” εντάσσεται στο τρίτο, γοργό μέρος του κύκλου. Βλ. πιο αναλυτικά Καργυκ, ό.π., σ. 31-33.

μείζονα (μ. 534a). Συνεπώς, εδώ διαπιστώνεται ότι η παράλειψη της καθοριστικής πτώσης της πλάγιας περιοχής στην έκθεση αποκαθίσταται εν τέλει εντός του πλαισίου της επανέκθεσης. Μάλιστα, αυτό το δομικό συμβάν συνεπιφέρει την ακόλουθη επέκταση της Φα-μείζονος εντός μίας καινοφανούς κατακλείδας, η κατασκευή της οποίας προκύπτει από την ανάκληση στοιχείων του μέχρι τούδε απολεσθέντος (στην τρίτη ενότητα) μεταβατικού τμήματος: τα μ. 534-541 προέρχονται από τα μ. 88-95, ενώ εντός αυτών η επεκτεινόμενη Φα-μείζων δίνει περισσότερο την αίσθηση της ενεργής δεσπόζουσας της σι-ύφεση-ελάσσονος, γεγονός απολύτως κατανοητό λόγω της αντίστοιχης λειτουργίας της Φα-δίεση-μείζονος στο αντίστοιχο χωρίο του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης.<sup>248</sup>

Η αντιπαράθεση της δεδομένης αρμονίας με μία χρωματική συγχορδία στο πέρασμα των μ. 542-547 εισάγει την coda, η οποία εκτείνεται στα μ. 548-595 και ξεκινά ανακαλώντας το υλικό του αργού επεισοδίου: η εναρκτήρια τετράμετρη ιδέα του μετατρέπεται σε τρίμετρη δια της αποκοπής της κατάληξής της και επιστρέφει στα παρόμοια μ. 548-550 / 551-553, ενώ η περαιτέρω αποσπασματοποίησή της έχει ως αποτέλεσμα τη διατήρηση μόνο της δίμετρης κεφαλής της στα παρεμφερή μ. 554-555 / 556-557 / 558-559, που χαρακτηρίζονται από την παράλληλη παρουσία ισοκράτη επί της τονικής· επιπλέον, τα μ. 560-563 ακολουθούν την πορεία των μ. 350-353, ενώ τα μ. 564-566 ανακαλούν τα μ. 354-356, όπως άλλωστε και τα μ. 567-569 παραπέμπουν στα μ. 358-359, που σταματούν στην δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, καίτοι ο ισοκράτης επί της τονικής παραμένει παρών σε όλο αυτό το χωρίο. Σε μία επέκταση της Φα-μείζονος επίσης βασίζεται, κατά βάθος, και το επόμενο χωρίο, όπου χρησιμοποιείται μέρος του υλικού της μεσαίας ενότητας του αργού επεισοδίου: τα σχεδόν όμοια τετράμετρα 570-573 / 574-577 ανακατασκευάζουν τα μ. 288-291, με τη δομική αυτή μονάδα να αποσπασματοποιείται κατόπιν στα όμοια μ. 578-579 / 580-581, η ύφανση των οποίων διαμεσολαβείται παράλληλα από τα μ. 309 κ.εξ., ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μ. 582-586a, που διευρύνουν τα προηγούμενα δίμετρα. Τελικά, οι λιτές συγχορδίες των μ. 586-589 φέρνουν την οριστική κατάληξη στη Φα-μείζονα, την οποία προεκτείνουν έπειτα τα μ. 590-595.

Το κύριο θέμα (μ. 1-17a) της τρίτης εκ των μονομερών σονατών του op. 11 του Μέννερ αποτελεί μία εντελώς *sui generis* κατασκευή. Τα εναρκτήρια μ. 1-7a συνιστούν μία αυτοτελή δομική οντότητα, που καταλήγει σε μία οιονεί ατελή πτώση στη βασική τονικότητα της Ντο-μείζονος. Το μοτίβο των μ. 4-5 επανέρχεται, έπειτα, στα μ. 7-9a, αλλά και στα μ. 9-11a, ενώ το παράγωγο στοιχείο του μ. 10b εμφανίζεται άλλες δύο φορές στα μ. 11-12a, με τρόπο που υπαινίσσεται μία προσωρινή μετατροπή από το δίσημο μέτρο των 2/4 στο τρίσημο των 3/8. Στο πλαίσιο των τελευταίων μέτρων συντελείται, ακόμη, η πρώτη ουσιαστική απομάκρυνση από την τονική, με την κίνηση προς τη δεσπόζουσα να ολοκληρώνεται κατά την διάρκεια των μ. 12b-13, τα οποία υιοθετούν το μοτιβικό θραύσμα των μ. 8b-9a και επιδιώκουν να καταλήξουν σε τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα. Η τονική αποτυγχάνει εντούτοις να εμφανισθεί στο επόμενο μέτρο, με αποτέλεσμα τα μ. 14-17a να αναλαμβάνουν εκ νέου και εν τέλει να επιτυγχάνουν την προσδοκώμενη κατάληξη. Τούτα επαναφέρουν ξανά στο προσκήνιο το μοτίβο των μ. 4-5 (βλ. μ. 14 και 15), ενώ τις πτωτικές προθέσεις τους φανερώνει και η επιστροφή της μελωδικής ακολουθίας των μ. 12b-13 στα μ. 15b-16. Συνολικά, τα μ. 7-17a παραπέμπουν σε πρόταση, με βασική ιδέα και παράλλαγμα στα μ. 7-9a και 9-11a και συνέχιση στα μ. 11-17a. Η καταληκτική ιδέα που

---

<sup>248</sup> Παρ' όλο που ο Καργυκ (ό.π., σ. 43) επισημαίνει, παρομοίως, την επιστροφή του υλικού της μετάβασης στο τέλος της επανέκθεσης, αποφεύγει εντούτοις να αναφερθεί στην προσθήκη μίας κατακλείδας σε αυτό το σημείο.

φαίνεται, εν συνεχεία (στα μ. 17-19a), να επικυρώνει απλώς την επιτυχημένη μετατροπία στη δεσπόζουσα, συνιστά, στην πραγματικότητα, την έναρξη του μεταβατικού τμήματος (μ. 17-31). Το γεγονός αυτό γίνεται φανερό από την επανάληψη της προαναφερόμενης ιδέας, η οποία εν προκειμένω (μ. 19-20) έχει σαφή στόχο την τονική απομάκρυνση, διαδικασία που συνεχίζεται και στα μ. 21-24a με παράλληλη ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού. Η προσωρινή σταθεροποίηση της μι-ελάσσονος στα μ. 24 κ.εξ. συνοδεύεται από τη δημιουργία ενός νέου δίμετρου προτύπου, το οποίο προκύπτει από τον συνδυασμό της χρωματικής υφής της οιονεί καταληκτικής ιδέας με το γνωστό θεματικό στοιχείο των μ. 4-5 στα παρόμοια δίμετρα 24-26a και 26-28a. Το εν λόγω δίμετρο αποσπασματοποιείται, ακολούθως, στα μ. 28-31, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας που παραπέμπει σε συνέχιση πρότασης, ενώ την μεταφορά (ή, καλύτερα, την επαναφορά) στη Σολ-μείζονα για την έναρξη της πλάγιας περιοχής αναλαμβάνει το μοτιβικό κύτταρο των μ. 8b-9a (βλ. μ. 31b-32a).

Η βασική πλάγια ιδέα εκτίθεται στα μ. 32-35, όπου ένα ζεύγος παρόμοιων μέτρων ακολουθείται από δίμετρη εξύφανση, χωρίς να υφίσταται κάποια απομάκρυνση από τη Σολ-μείζονα. Πρόκειται, μάλιστα, για μία βασική ιδέα υπό τη στενότερη (τεχνική) έννοια, μιας και τα μ. 32-48a σχηματίζουν μία προτασιακή δομή: έτσι, έπειτα από το παράλλαγμα των μ. 36-39, τα αλυσιδωτά δίμετρα 40-41 / 42-43 προκύπτουν από τη ρευστοποίηση του υλικού που μόλις παρουσιάσθηκε, ενώ η στροφή προς τη Ρε-μείζονα (μέσω της σχετικής της) και η πτωτική κατάληξη σε αυτήν λαμβάνουν χώρα στα μ. 44-48a, που ακολουθούν εν πολλοίς το οργανωτικό πρότυπο της βασικής ιδέας. Διαπιστώνουμε, έτσι, πως έχουμε να κάνουμε με μία καθ' όλα συμμετρική κατασκευή, όπου 4+4 μέτρα στο σκέλος της παρουσίασης ακολουθούνται από 2+2+4 μέτρα σε εκείνο της συνέχισης. Στο μεταξύ, όμως, έχουμε αφήσει στην άκρη μία ιδιαίτερα αξιοσημείωτη αρμονική τροπή: η τέλεια πτώση έχει πραγματοποιηθεί στην τονικότητα της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος! Προκειμένου λοιπόν αυτή η "εσφαλμένη" τονική μεταβολή να ανατραπεί, ο συνθέτης επιστρατεύει εκ νέου την ιδέα των μ. 17-19a, με τα μ. 48-51 να μιμούνται την πορεία των μ. 17-20 και τα μ. 52-56a να προεκτείνουν ελαφρώς την αλληλουχία των μ. 21-24a. Τελικά, με τη βοήθεια των μ. 56-58a, που προέρχονται από το εναρκτήριο μοτίβο του έργου, ο συνθέτης κατορθώνει να φέρει την επιθυμητή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ μία επιπρόσθετη επικύρωση της Σολ-μείζονος αναλαμβάνει να υλοποιήσει η ακόλουθη κατακλείδα (μ. 58-67): τα παρόμοια δίμετρα 58-60a και 60-62a διατηρούν την εναρκτήρια ιδέα με την οποία ολοκληρώθηκε το πλάγιο θέμα, παραλλάσσοντάς την, εντούτοις, και μετατοπίζοντάς την από μετρική έποψη, ενώ τα μ. 62 κ.εξ. προβαίνουν σε προοδευτική ρευστοποίηση και πυκνώνουν ρυθμικώς τις καταλήξεις στην τονική.

Σε ένα πρώτο, εισαγωγικό τμήμα, η ενότητα της επεξεργασίας ανακαλεί εκ νέου τα πρώτα στοιχεία του κυρίου θέματος στα εν πολλοίς αλυσιδωτά δίμετρα 68-72a / 72-76a. Εντός αυτών επιστρέφει, αρμονικά παρηλλαγμένη, η ακολουθία των μ. 1-3 (συμπεριλαμβανομένης της άρσης των τριών ογδών πριν το πρώτο μέτρο), ενώ ακολούθως η αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό συνεχίζεται: το στοιχείο των μ. 4-5 επεκτείνεται κατά τι και επανεμφανίζεται στα παρεμφερή τρίμετρα 76-79a / 79-82a, ενώ τα μ. 82-84 ξεκινούν μεν ως επανάληψη αλλά τελικά εξελίσσονται σε ρευστοποίηση του εν λόγω μοτίβου. Από την τελευταία δομική μονάδα απομονώνονται, έπειτα, το δεύτερο και το τρίτο μέτρο, και επαναλαμβάνονται με διαφοροποιημένη αρμονία στα αλυσιδωτά μ. 85-86 / 87-88. Στο τελευταίο δίμετρο, εξάλλου, το μπάσσο επιταχύνει την ανοδική του κίνηση, η οποία συνεχίζεται στα μ. 89-90 που ρευστοποιούν περαιτέρω το διαθέσιμο υλικό. Ωστόσο, στο μ. 90 διεισδύει κι ένα νέο, ξένο στοιχείο: πρόκειται για ένα μοτίβο που προέρχεται από την *Πρώτη σονάτα για πιάνο* του Μέντερ, op. 5, και συγκεκριμένα από το

πρώτο μέρος του εν λόγω έργου: το μοτίβο αυτό μπορεί να το δει κανείς, ενδεικτικά, στα μ. 14b-15, που υπάγονται στο κύριο θέμα, με τον αρχικό επαναλαμβανόμενο φθόγγο να χαρακτηρίζει εν προκειμένω το μ. 90 και το συνολικό μόρφωμα να παραλλάσσεται, ακολούθως, προκειμένου να σχηματισθεί μία νέα, τετράμετρη ιδέα στα μ. 91-95a.<sup>249</sup> Τούτη τοποθετείται στη λα-ελάσσονα, στην οποία έχουν εν τω μεταξύ οδηγήσει τα μ. 88-91a. Η νέα ιδέα επαναλαμβάνεται κατόπιν εν είδει αλυσιδοποίησης και με τροποποιημένη κατάληξη στα μ. 95-99a, με την εκδοχή αυτή να επηρεάζει την επαναφορά της αρχικής ακολουθίας που έπεται στα μ. 99-103a, καταλήγοντας στη συγκεκριμένη περίπτωση στη δεσπόμενη της ντο-ελάσσονος. Ακολουθεί η αλυσιδοποίησή της σε αυτήν την τονική περιοχή στα μ. 103-107a. Η δυσσιώνη παραμόρφωση της τονικής στα μ. 107-109a συνοδεύεται από την επανάληψη του δεύτερου ημίσεως της παραπάνω ακολουθίας, ενώ σε ένα παρόμοιο, τονικά φυγόκεντρο και διάφωνο συγκείμενο επιστρέφει κατόπιν ολόκληρη η τετράμετρη μελωδική γραμμή στα μ. 109-113a και ύστερα, κατά το μεγαλύτερο μέρος της, στα μ. 113-116a. Στη συνέχεια, το εναρκτήριο θεματικό υλικό γίνεται πηγή έμπνευσης για τη δημιουργία ενός νέου τμήματος (έπειτα από το προηγούμενο των μ. 91-116a) στα μ. 116-136a' στο πρώτο τετράμετρο (μ. 116-120a) διακρίνεται σε σμίκρυνση η επικεφαλής χειρονομία (πρβλ. μ. 118-119 με μ. 1-3), με τα συστατικά μέρη του εν λόγω τετραμέτρου να ανακατανέμονται ελεύθερα στο πλαίσιο των μ. 120-124a, προτού επιστρέψουν υπό την αρχική τους μορφή στα μ. 124-127. Τα μ. 128-132a, από την άλλη πλευρά, βασίζονται αποκλειστικά στο μοτίβο του μ. 118, η αρχική προέλευση του οποίου από το πρώτο μέτρο (με την άρση του) γίνεται έκδηλη στα παρεμφερή μ. 132-134a / 134-136a, τα οποία το επαναφέρουν υπό την αρχική του ρυθμική μορφή, κινούμενα ταυτοχρόνως προς τη δεσπόμενη της αρχικής τονικότητας.

Κατά την ελλιπή – όπως θα δούμε – επιστροφή του κυρίου θέματος εντός της επανέκθεσης, η πρώτη φράση του (μ. 136-144a' πρβλ. μ. 1-7a) επεκτείνεται κατά ένα μέτρο λόγω της αποτυχίας του μ. 142 να καταλήξει στην τονική και της επανάληψης της ίδιας διαδικασίας στο μ. 143. Επιπλέον, η συγχορδία της τονικής μεταμορφώνεται στα μ. 144-149 (που αντιστοιχούν στα μ. 7-12) σε δεσπόμενη μεθ' εβδόμης της υποδεσπόμενης αν' αυτής, ωστόσο, το μ. 150 εισάγει τη δεσπόμενη της σχετικής της, ρε-ελάσσονος, στην περιοχή της οποίας τα μ. 150-157 επαναφέρουν αυτούσια τα μ. 24-31 της μετάβασης. Συνεπώς, ο συνθέτης επιδιώκει εδώ την στενότερη σύνδεση των δύο πρώτων τμημάτων, προβαίνοντας, για τον σκοπό αυτό, στην απαλοιφή των τελευταίων μέτρων του κυρίου θέματος (βλ. μ. 13-17a) και των πρώτων της μετάβασης (βλ. μ. 17-23), και κατασκευάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο ένα ενιαίο χωρίο με τα περιεχόμενα των μ. 1-12 και 24-31 στα μ. 136-157. Η προαναφερθείσα στροφή προς τη ρε-ελάσσονα συνεπιφέρει, αναλογικά προς την έκθεση, την μεταφορά της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα της υποδεσπόμενης, Φαμείζονα.<sup>250</sup> Επιπλέον, μπορεί μεν τα μ. 158-174a να συμπίπτουν (σε γενικές γραμμές) από δομική έποψη με τα μ. 32-48a, παρεκκλίνουν ωστόσο αρμονικώς με αφετηρία το μ. 166 (πρβλ. μ. 166-174a και 40-48a). Οι αλλαγές αφορούν, ως εκ τούτου, τη συνέχιση της προτασιακής δομής, η οποία αποτυγχάνει, προσέτι, να καταλήξει σε κάποια πτώση, αφού το τελευταίο τετράμετρο δεν δείχνει κάποια τέτοια πρόθεση και το μ. 174a φέρνει την

<sup>249</sup> Ο Bitzan δεν αποδίδει την προέλευση του εν λόγω θεματικού στοιχείου (το οποίο για αυτόν συνιστά το “τρίτο” θέμα του έργου) στην *Σονάτα για πιάνο* op. 5, αλλά αντιθέτως σε ένα ευρύτερο φάσμα θεματικών στοιχείων του συνθέτη που βασίζονται, πρωτίστως κατά την εκκίνησή τους, σε επαναλαμβανόμενους φθόγγους. Βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 180.

<sup>250</sup> Το γεγονός αυτό οδηγεί τον Bitzan (“Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen...”, ό.π., σ. 455-456) στη διαπίστωση μίας συμμετρικής τονικής διάρθρωσης όσον αφορά το παρόν έργο, κατά παρόμοιο τρόπο με την πρώτη σονάτα του τριμερούς κύκλου του op. 11.

τονική της ομώνυμης ελάσσονος της αρχικής τονικότητας (δηλαδή της ντο-ελάσσονος) σε δεύτερη αναστροφή. Στη συνέχεια, το χωρίο των μ. 48-56a διευρύνεται σημαντικά, καταλαμβάνοντας τα μ. 174-194a, που συνιστούν επί της ουσίας μία μεγάλη κλίμακας επέκταση της δεσπόζουσας. Σε αυτό το πλαίσιο, τρεις αλυσιδωτές εμφανίσεις του διμέτρου 48-50a στα μ. 174-176a / 176-178a / 178-180a προηγούνται της ρευστοποίησης του υλικού τους στα μ. 180-185, που το μετατρέπουν σε μία ανοδική μελωδική γραμμή, και περαιτέρω στα μ. 186-189, όπου παρουσιάζεται μία αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας. Το τετράμετρο αυτό παραλλάσσεται κατόπιν στα μ. 190-194a, τα οποία εμπεριέχουν και μία αναφορά στην κεφαλή του κυρίου θέματος. Η εναγωνίως αναμενόμενη άφιξη της τονικής πραγματοποιείται εν τέλει στο μ. 194, απ' όπου ξεκινά η coda του έργου· το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την τροποποίηση και διεύρυνση του δεύτερου σκέλους του πλαγίου θέματος, συνεπάγεται λοιπόν τη σταδιακή μετατροπή του τελευταίου σε συνδυαστικό πέρασμα.

Στο εσωτερικό της coda (μ. 194-241), μία πρώτη εξάμετρη δομική μονάδα χρησιμοποιεί κατά βούληση μοτιβικά θραύσματα του κυρίου θέματος, επικυρώνοντας εκ νέου τη Ντο-μείζονα (μ. 194-200a), ενώ η αποσπασματοποίησή της παράγει στη συνέχεια τα αλυσιδωτά δίμετρα 200-202a / 202-204a που τελικά προσεγγίζουν τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Από αυτήν ξεκινά μία αναδρομή στο υλικό των μ. 91 κ.εξ. της επεξεργασίας, με την τετράμετρη αλληλουχία των μ. 91-95a να εμφανίζεται μόνο κατά το ήμισυ στα αλυσιδωτές λογικές μ. 204-206a / 206-208a και να ακούγεται ολόκληρη στα μ. 208-212a. Έπειτα από μία ακόμη πλήρη επιστροφή της στα μ. 212-216a, τα μ. 216-217 την επιμηκύνουν, ενώ ακολουθεί μία ακόμη αναφορά στο εναρκτήριο μέρος της σονάτας ορ. 5 του Μέτνερ, με τα μ. 218-220a να παραπέμπουν στην κεφαλή του πλαγίου θέματος (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 35-36a του ορ. 5/1). Έπονται, στα μ. 220-224a και 224-228a, δύο πλήρεις, καίτοι παρηλλαγμένες αναφορές στα μ. 91-95a, ενώ το πέρασμα των μ. 228-237 αξιοποιεί την κεφαλή του κυρίου θέματος προκειμένου να επεκτείνει την τονική, ρευστοποιώντας σταδιακά το εν λόγω μοτίβο. Ακολουθεί η οριστική κατάληξη στη Ντο-μείζονα (στο μ. 241), έπειτα από τις συγχορδίες των μ. 238-240, που δημιουργούν μία διαδοχή τύπου πλάγιας πτώσης ( $V_3^{6\#}$  /iv με επιπρόσθετη 13η –  $ii_5^6/i - I$ ).

Η μονομερής Σονάτα για πιάνο του Λεβίδη ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το οργανωτικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας, εμφανίζει εντούτοις, όπως θα διαπιστώσουμε, ορισμένες ιδιομορφίες. Το κύριο θέμα διαρθρώνεται ως περίοδος: η πρώτη φράση εκτείνεται στα μ. 1-5a και ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της φα-ελάσσονος, ενώ η δεύτερη φράση που έπεται στα μ. 5b-9 καταλήγει στην τονική με τέλεια πτώση.<sup>251</sup> Εντός της μετάβασης (μ. 9b-25a), το κύριο θεματικό υλικό εξυφάνεται αρχικά στα μ. 9b-12, που οδηγούν στην VI. Με μια πιο ελεύθερη εξέλιξη από θεματικής αλλά και αρμονικής πλευράς, τα μ. 13-14a προσεγγίζουν έπειτα τη Σολ-μείζονα και τα μ. 14b-19a περιπλανώνται αυτοσχεδιαστικά μέχρι να φτάσουν στην τονική σε δεύτερη αναστροφή της ρε-ύφεση-

<sup>251</sup> Για κάποιον (εκ πρώτης όψεως) εντελώς ανεξήγητο λόγο, η Βασιλική Ζλάτκου δεν αναγνωρίζει, εντός της δικής της ανάλυσης για το παρόν έργο, την κατάληξη της δεύτερης φράσης με τέλεια πτώση, υποστηρίζοντας αντιθέτως πως «[ο]ι δύο φράσεις του θέματος ολοκληρώνονται με μισή πτώση στη δεσπόζουσα του κύριου τονικού χώρου»· βλ. *Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 217. Στην πραγματικότητα, βέβαια, αυτή η λανθασμένη παρατήρηση οφείλεται στην παρτιτούρα που χρησιμοποιεί η Ζλάτκου (βλ. Γιώργος Λεωτσάκος [επιμ.], *Λύχνος υπό τον μόδιον*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2012), η οποία μαστίζεται από σωρεία σφαλμάτων.

ελάσσονος. Η ομώνυμη της τελευταίας επικυρώνεται έπειτα ως η επιλογή του συνθέτη για την εναρκτήρια τονικότητα της μετέπειτα πλάγιας περιοχής στα μ. 19-25a, τα οποία αποπερατώνουν το παρόν τμήμα με μία τέλεια πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα.<sup>252</sup> Εντός της πλάγιας περιοχής, μία πρώτη θεματική ιδέα (βλ. μ. 25b-26) διακόπτεται από τη σφοδρή επέμβαση του μ. 27, ενώ τα πιο ήπια μ. 28-30a συνεχίζουν την μελωδική εκτύλιξη προσεγγίζοντας κι έπειτα καταλήγοντας προσωρινά στη Λα-ύφεση-μείζονα, η οποία αναδεικνύεται εν τέλει στην τονικότητα-στόχο της έκθεσης. Την επικύρωσή της με τέλεια πτώση επιτυγχάνουν έπειτα τα μ. 30b-33, ενώ τα μ. 34-35 επαναλαμβάνουν χάριν έμφασης την εν λόγω κατάληξη. Έπειτα, τα μ. 36-43 συγκροτούν ένα ελεύθερο πέρασμα καταληκτικής και συνδετικής λειτουργίας, όπου η περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού καταλήγει σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος. Η διαδικασία της σύνδεσης με την δεύτερη ενότητα συνεχίζεται στα μ. 44-53, όπου ο συνθέτης συνδυάζει ορισμένες ιδέες της κύριας και της πλάγιας περιοχής, με το πέρασμα των μ. 44-49a να ανακαλεί τη μελωδική κίνηση των μ. 28-30a αλλά και την κατάληξη στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος που χαρακτήρισε την ηγούμενη φράση του κυρίου θέματος. Έπειτα από την προέκταση της προαναφερόμενης συγχορδίας στο μ. 49, τα μ. 50-51 παραλλάσσουν τα μ. 48-49, συνεχίζοντας την προέκταση της δεσπόζουσας και στο μ. 52.<sup>253</sup>

Η επεξεργασία ξεκινά με μία διαδικασία μερικής παράθεσης και ανάπτυξης του κύριου θεματικού υλικού, με τα μ. 53-57 να επικεντρώνονται αρχικά στο μοτίβο του μ. 2, ξεκινώντας μάλιστα από την τονικότητα αναφοράς. Το ίδιο στοιχείο μεταφέρεται έπειτα στη ντο-δίεση-ελάσσονα, πρώτα δοκιμαστικά στα μ. 58-59 κι έπειτα εμφατικά στα μ. 60-62a, που σχηματίζουν μία νέα, συμπαγή δομική μονάδα. Τις δεξιοτεχνικές φιγούρες των μ. 62b-63 διαδέχεται η συνέχεια της μελωδικής εξέλιξης στα μ. 64-65, ενώ το μ. 66 πραγματοποιεί τη σύνδεση με την επανεμφάνιση των μ. 61-62a στα μ. 67-68a. Ακολούθως, η αυτοσχεδιαστική (διόλου τυχαία η εκ νέου χρήση αυτού του όρου, ο οποίος δύναται να χαρακτηρίσει συλλήβδην τον χαρακτήρα του παρόντος έργου) ροή των μ. 68b-69 έχει ως κατάληξη μία μισή πτώση στη φα-ελάσσονα εν είδει μεγεθυμένης ανάκλησης του ακροτελεύτιου στοιχείου της εναρκτήριας φράσης της έκθεσης. Η πτώση αυτή επεκτείνεται τελικά, τρόπον τινά, και στα μ. 70-72, τα οποία οδηγούν στην έναρξη της επανέκθεσης.<sup>254</sup>

Το κύριο θέμα επιστρέφει δίχως δομικές αλλαγές στα μ. 73-81a, ενώ το ίδιο συμβαίνει εν πολλοίς αναφορικά και με τη μετάβαση, η οποία εντούτοις υφίσταται ορισμένες εσωτερικές επεμβάσεις: έτσι, τα μ. 81b-83a αντιστοιχούν στα ελαφρώς πιο εκτεταμένα μ. 9b-12, ενώ τα μ. 83b-86 αναλογούν στα μ. 13-15, διορθώνοντας στην πορεία την

<sup>252</sup> Σύμφωνα με την άποψη της Ζλάτκου (ό.π., σ. 219-222), το μεταβατικό τμήμα συνίσταται σε δύο υπομήματα, στα μ. 9-19 και 19-25.

<sup>253</sup> Κατά παρόμοιο τρόπο με εμάς, η Ζλάτκου (ό.π., σ. 223-228) οριοθετεί το “δευτερεύον θέμα” στα μ. 25-35, απομονώνοντας έπειτα τα μ. 36-53 ως ένα καταληκτικό τμήμα, με το τελευταίο εντούτοις να «διαχωρίζεται σε δύο υπομήματα (μ. 36-43 και μ. 44-53)», εκ των οποίων το δεύτερο χαρακτηρίζεται μάλιστα ως «codetta»· προβληματική αναφορικά με το πλάγιο θέμα είναι επίσης η διαπίστωση πως τούτο «απαρτίζεται από δύο φράσεις (μ. 25-30 και μ. 31-35)».

<sup>254</sup> Ενδιαφέρουσα αναφορικά με την δομή της επεξεργασίας είναι η οπτική της Ζλάτκου (ό.π., σ. 230-236), η οποία διαπιστώνει εδώ μία διάρθρωση σε “προ-πυρήνα” (μ. 53-57), πυρήνα (μ. 58-68) και “προετοιμασία επαναφοράς” (μ. 68-[72]), ακολουθώντας την θεωρία του Carlin. Εμείς διαφωνούμε με αυτήν την οπτική, καθώς αφενός μεν τα μ. 53-57 ξεκινούν μία διαδικασία αλυσιδοποίησης που συνεχίζεται απρόσκοπτα και στα μ. 58 κ.εξ., ενώ από την άλλη πλευρά τα μ. 68 κ.εξ., παρ’ όλο που οδηγούν εν τέλει σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, δεν διέπονται από σαφή λογική σύνδεσης με την επόμενη ενότητα, γεγονός που θα εκφραζόταν, επί παραδείγματι, με μία επέκταση της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος, ενώ και ως προς τον χαρακτήρα δεν διαφοροποιούνται εμφανώς σε σχέση με ό,τι προηγείται.

εναρκτήρια μετατόπισή τους κατά μισό μέτρο· τα μ. 87-89, επίσης, είναι ομόλογα των μ. 16-18 και, τέλος, τα μ. 90-95a περιορίζουν κατά ένα μέτρο τα μ. 19-25a. Παρά τις επιμέρους αρμονικές μεταβολές, η συνολική τονική πορεία του παρόντος τμήματος δεν διαφοροποιείται, με αποτέλεσμα την εκ νέου κατάληξη στη Ρε-ύφεση-μείζονα, όπως δηλαδή συνέβη και στην έκθεση! Συνεπώς, η πλάγια περιοχή ξεκινά παρομοίως από την ίδια τονικότητα, υφιστάμενη εντούτοις σημαντικές δομικές τροποποιήσεις. Αρχικά, τα μ. 25b-26 επιστρέφουν στα μ. 95b-96, όμως τα μ. 27-29 παραλείπονται και τα μ. 30-33 παρατίθενται απευθείας στα μ. 97-101, διευρυμένα κατά ένα μέτρο, αν και καταλήγουν στη Λα-ύφεση-μείζονα, όπως το πρότυπό τους. Έπειτα, για την πρόσθετη επικύρωση της εν λόγω τονικότητας, τα μ. 34-35 συνδυάζονται με το εναρκτήριο θεματικό υλικό του καταληκτικού τμήματος, παράγοντας τα μ. 102-105, ενώ και τα μ. 105b-107a βασίζονται στα μ. 40b-41, καταλήγοντας εν προκειμένω στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Τελικά, η ελεύθερα δομημένη coda των μ. 107-116 οδηγεί πρώτα στη Φα-μείζονα κι έπειτα στην επιθυμητή φα-ελάσσονα, ολοκληρώνοντας το έργο στην τονικότητα από την οποία ξεκίνησε και την οποία απέτυχε να προσεγγίσει η πλάγια περιοχή κατά την επανέκθεση.

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Sinding είναι γραμμένο στη σι-ελάσσονα. Το κύριο θέμα του δομείται ως μία εκτενής, ασύμμετρη περίοδος, με τις δύο φράσεις της να εκτείνονται στα μ. 1-13 και 14-36a. Έπειτα από την εισαγωγική ανάκρουση του μ. 1, ο χωρισμός της εναρκτήριας φράσης σε δύο θεματικά σκέλη (κατά το πρότυπο ενός βασικού και ενός αντιθετικού μορφώματος) είναι εμφανής, με το πρώτο μόρφωμα να παρουσιάζεται στα μ. 2-5 και τα μ. 6-9 να εκθέτουν ένα συμπληρωματικό μόρφωμα, το οποίο συνίσταται σε δύο οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα. Ύστερα, ένα τρίτο τετράμετρο (μ. 10-13) προβαίνει σε αναπτυξιακή εξέφανση του δεύτερου μορφώματος (βλ. μ. 10-11) και οδηγείται σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (στα μ. 12-13). Στη δεύτερη φράση, η πρώτη τετράμετρη δομική μονάδα παραλλάσσεται στην κατάληξή της, φτάνοντας σε μία αυξημένη συγχορδία (μ. 14-17), και κατόπιν αλυσιδοποιείται (μ. 18-21) με αφητηρία από τη σι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ την αλυσιδωτή εξέλιξη συνεχίζουν κατόπιν τα μ. 22-23 / 24-25, που προκύπτουν από μία συμπίεση (συγκεκριμένα, από την παράλειψη των δύο εσωτερικών μέτρων) των προηγούμενων δομικών μονάδων. Το πρώτο τετράμετρο του δεύτερου θεματικού μορφώματος επιστρέφει έπειτα στα κατά παρόμοιο τρόπο αλυσιδωτά μ. 26-27 / 28-29 σε μία τονικοποίηση της Ντο-δίεση-μείζονος, ενώ την επαναφορά της έμφασης στην σι-ελάσσονα (μέσω της υποδεσπόζουσάς της) επιδιώκουν τα μ. 30-33, που απομονώνουν την κεφαλή του προαναφερόμενου μορφώματος, προτού τελικά τα μ. 34-36a φέρουν την τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, ρευστοποιώντας το προηγούμενο υλικό. Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (μ. 36-47a) χρησιμοποιεί αποκλειστικά μοτίβα του κυρίου θέματος, με τα δύο πρώτα αλυσιδωτά του δίμετρα (μ. 36-37 / 38-39) να παρουσιάζουν μιμητική υφή και να περνούν στη σχετική μείζονα. Τα δύο επόμενα, εξίσου αλυσιδωτά δίμετρα 40-41 / 42-43 εισάγουν μία χρωματικού χαρακτήρα τονική περιπλάνηση και παραπέμπουν στα μ. 26-29, ενώ από την αποσπασματοποίησή τους (κατ' αναλογία με τα μ. 30-33) προκύπτουν τα μ. 44-45 που στηρίζονται στη μακρινή σι-ύφεση-ελάσσονα. Τελικά, τα μ. 46-47a (πρβλ. μ. 34-36a) καταλήγουν στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, με την τονικότητα της σχετικής να επιλέγεται, τελικά, ως δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης.

Η επέκταση της Λα-μείζονος στο μ. 47 διαμορφώνει ένα μικρό εισαγωγικό πέρασμα στο επόμενο τμήμα, καθ' ότι εδώ εισάγεται η χαρακτηριστική υφή της πλάγιας περιοχής. Τούτη διαρθρώνεται τριμερώς, στα μ. 48-55, 56-69 και 70-80, με το πρώτο τμήμα της να δομείται ως μία συμμετρική, καίτοι μετατροπική περίοδος: η πρώτη φράση αποτελείται από δύο συμπληρωματικά θεματικά σκέλη (μ. 48-49 και 50-51) και καταλήγει σε μισή

πτώση στη Ρε-μείζονα, ενώ η επόμενη (μ. 52-55) τροποποιείται μόνο στο δεύτερό της ήμισυ για να καταλήξει με μία οιονεί τέλεια πτώση στην iii (φα-δίεση-ελάσσονα). Το δεύτερο τμήμα ανοίγει με ένα παράλλαγμα των προηγούμενων τετράμετρων φράσεων στα μ. 56-59, που ξεκινούν από τη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος και σταματούν σε εκείνη της Μι-μείζονος, ενώ έπεται η αλυσιδοποίησή τους κατά μία τετάρτη ψηλότερα στα μ. 60-63. Τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 64 / 65 βασίζονται σε μία χρωματική κάθοδο, λαμβάνοντας το μελωδικό τους έναυσμα από το μ. 63, και αποσπασματοποιούνται στα μ. 66-67, ενώ τα μ. 68-69 εισάγουν εν τέλει και επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας. Στο ακόλουθο τελευταίο τμήμα της πλάγιας περιοχής, η ηγούμενη φράση του πρώτου τμήματος επιστρέφει αυτούσια στα μ. 70-73· δεν ισχύει όμως το ίδιο και για τη δεύτερη, αφού το πρώτο σκέλος της τροποποιείται, στρεφόμενο εν προκειμένω προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 74-75), ενώ το δεύτερο διευρύνεται σημαντικά, με το τρίτο μέτρο του να επαναλαμβάνεται (βλ. μ. 76-77) και κατόπιν να ρευστοποιείται (στα μ. 78-80), στο πλαίσιο μίας επέκτασης της Λα-μείζονος, με την οποία μάλιστα ολοκληρώνεται (δίχως κάποιον πτωτικό σχηματισμό) η πλάγια περιοχή. Το συνδεδετικό μ. 81, από την άλλη πλευρά, δίνει έμφαση στον φθόγγο ντο-δίεση, που αμέσως μετά αποκαλύπτεται πως υπαινίσσεται τη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά από την ανωτέρω τονικότητα, με μία σειρά οιονεί αλυσιδωτών (ένεκα του ισοκράτη) μέτρων, που προσθέτουν μία μιμητική παράμετρο στη δίμετρη βασική ιδέα της κύριας περιοχής (μ. 82-83 / 84-85 / 86-87), ενώ ένα ευρύτερο οκτάμετρο ολοκληρώνεται με την κατάληξη στη δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος (στα μ. 88-89). Σε ένα παρόμοιο οκτάμετρο (μ. 90-97), ο συνθέτης προσθέτει κατόπιν ανοδική χρωματική κίνηση στο μπάσσο, επιλέγοντας παράλληλα ως καταληκτικό σταθμό τη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος, αν και τελικά στρέφεται προς τη Ντο-μείζονα (βλ. μ. 96-97). Τα μ. 98-101 κάνουν μια πιο εκτενή αναφορά στο κύριο θέμα, καθώς παραλλάσσουν τα μ. 2-5, ξεκινώντας φαινομενικά στη Ντο-μείζονα, ενώ η χαμηλότερη φωνή προβαίνει σε αρκούντως αυστηρή κανονική μίμηση, με αφετηρία από τη λα-ελάσσονα. Στην πραγματικότητα, η αρμονική κίνηση θέτει ως στόχο τη σι-ελάσσονα, ενώ η τονική αστάθεια διατηρείται και στο επόμενο τετράμετρο (μ. 102-105), που βασίζεται στην πρώτη φράση της πλάγιας περιοχής, σταματώντας τελικά στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα, παρόμοια με εκείνα που συναντήσαμε στην έναρξη της παρούσας ενότητας, στα μ. 106-107 / 108-109, ενώ η δεύτερη επανάληψη (μ. 110) διακόπτεται από ένα πέρασμα που παραπέμπει στα μ. 30-33 της έκθεσης (βλ. μ. 111-114a) και βασίζεται πρωτίστως σε μία λειτουργία προδεσπόζουσας στη ντο-ελάσσονα, καταλήγοντας έπειτα σε αυτήν με ατελή πτώση. Σε αυτό το τονικό πλαίσιο, ο συνθέτης εισάγει μία νέα μελωδική ιδέα, στα παρεμφερή μ. 114-115 / 116-117. Ακολουθεί ένα συμπαγές τετράμετρο που ρευστοποιεί το ίδιο υλικό, στα μ. 118-121, και σταματά στη δεσπόζουσα. Ύστερα, κάνει την εμφάνισή του ένα παράλλαγμα της αρχικής δίμετρης δομικής μονάδας στην ομώνυμη μείζονα (μ. 122-123) που κατόπιν αλυσιδοποιείται στη Λα-μείζονα (μ. 124-125), ενώ μία δεύτερη αλυσιδωτή επανάληψή του στη Σι-μείζονα (μ. 126-127) καταλήγει σε μοτιβική ρευστοποίηση, διαδικασία που συνεχίζεται και στα μ. 128-129. Στα τελευταία μέτρα δεσπόζει παράλληλα ένας ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, προσδίδοντας σε αυτά συνδεδετικό ρόλο από κοινού με τα ακόλουθα μ. 130-131, καθώς μάλιστα παραπέμπουν διττά (από αρμονική αλλά και από υφολογική έποψη) στο κύριο θέμα.

Στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας, η πρώτη φράση της κύριας περιοχής επανεκτίθεται αυτούσια στα μ. 132-143, ενώ η δεύτερη υφίσταται τόσο δομικές όσο και αρμονικές μεταβολές. Συγκεκριμένα, έπεται από την επιστροφή του πρώτου τετραμέτρου (πρβλ. μ.



144-147 και 14-17), τα μ. 18-25 παραλείπονται, ενώ τα υπόλοιπα μέτρα επιστρέφουν, καίτοι με δύο τονικές μετατοπίσεις: τα μ. 26-29 μεταφέρονται στα μ. 148-151 κατά μία τετάρτη ελαττωμένη ψηλότερα, κάτι που θα είχε ως αποτέλεσμα την ολοκλήρωση του θέματος στην υπερβολικά μακρινή Μι-ύφεση-μείζονα· η αρμονική λοιπόν διόρθωση, που καθίσταται πλέον επιτακτική, επιτυγχάνεται κατά την επιστροφή των μ. 30-36a στα μ. 152-158a σε μεταφορά κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα από το προηγούμενο πέρασμα, με άμεσο επακόλουθο την πτωτική κατάληξη στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, μι-ελάσσονα. Όμως και το μεταβατικό τμήμα (μ. 158-169), παρ' όλο που διατηρεί την έκτασή του, υποβάλλεται σε σημαντικές αρμονικές αλλά και δομικές τροποποιήσεις. Τα μ. 158-161 αναλογούν στα μ. 36-39, όμως το επόμενο τετράμετρο αντιστρέφει τη σειρά των μέτρων των αλυσιδωτών δίμετρων δομικών μονάδων του (πρβλ. μ. 162-163 / 164-165 με μ. 40-43) και σε συνδυασμό με τις αρμονικές του αλλαγές οδηγεί στην εμφάνιση της μι-ύφεση-ελάσσονος στα μ. 166-167 (πρβλ. μ. 44-45). Αν, από εκεί και ύστερα, τα τελευταία μέτρα του υπό εξέταση τμήματος (μ. 168-169) ακολουθούσαν τον δρόμο του προτύπου τους (μ. 46-47a), θα οδηγούμασταν κατ' αναλογία προς την έκθεση στη Σολ-μείζονα (VI), μία μάλλον ακατάλληλη περιοχή για την επανέκθεση του πλάγιου θεματικού υλικού. Στην προκειμένη περίπτωση, λοιπόν, λαμβάνει χώρα την ύστατη στιγμή μία αλλαγή κατεύθυνσης, που φέρνει τη (χρωματικά αλλοιωμένη) δεσπόζουσα της Φα-δίαση-μείζονος, ήτοι της τονικότητας της δεσπόζουσας, μίας όχι ιδιαίτερα συνηθέστερης ή λιγότερο αμφισβητήσιμης επιλογής για την επιστροφή της πλάγιας περιοχής. Η τελευταία διατηρεί την τριμερή της δομή, καίτοι υποβάλλεται σε κάμποσες εσωτερικές τροποποιήσεις. Στο πρώτο τμήμα (μ. 170-177), η πρώτη φράση επιστρέφει αυτούσια, η δεύτερη ωστόσο καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας της Φα-δίαση-μείζονος (ήτοι τη Ντο-δίαση-μείζονα) αντί της (αναλογικά αναμενόμενης) λα-δίαση-ελάσσονος. Η εξέλιξη αυτή πυροδοτεί και τη διαφοροποίηση του δεύτερου τμήματος, το οποίο παρουσιάζει ένα παράλλαγμα (μ. 178-181) της βασικής τετράμετρης φράσης, παραπέμποντας έτσι στα αντίστοιχα μ. 56-59 της έκθεσης. Το εν λόγω τετράμετρο σταματά στη δεσπόζουσα της Ντο-δίαση-μείζονος, ενώ έπεται η αλυσιδωτή του επανάληψη (στα μ. 182-185), κατ' αναλογία με τα μ. 60-63. Αυτή όμως δεν στρέφεται προς την αναμενόμενη Λα-μείζονα, αλλά αντιθέτως παρεκκλίνει από το πρότυπό της για να οδηγήσει εκ νέου στην ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς του μέρους, στην οποία τοποθετείται το ακόλουθο τρίτο τμήμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι απαιτήσεις της αρχής της σονάτας ικανοποιούνται, καθώς το θεμελιώδες πλάγιο θεματικό υλικό επανεκτίθεται, έστω και καθυστερημένα, στην αρχική τονικότητα. Εντός του τρίτου τμήματος, η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου επιστρέφει αυτούσια στα μ. 186-189 (πρβλ. μ. 70-73), η δεύτερη όμως (μ. 190-193a) διατηρεί εν πολλοίς τις διαστάσεις της πρώτης, αντί να ακολουθήσει το πρότυπο των μ. 74 κ.εξ., ενώ φέρνει και την απαιτούμενη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, και μάλιστα στον ελάσσονα τρόπο. Έπειτα από αυτήν την (από υφολογικής πλευράς όχι εξαιρετικά πειστική) κατάληξη, το υλικό ρευστοποιείται σε μία κατιούσα μελωδική πορεία (μ. 193-196), με την εμμονή στη δεσπόζουσα να λειτουργεί συνδυαστικά ως προς την επικείμενη coda.

Η τελευταία εκτείνεται στα μ. 197-223 και ανακαλεί, κατ' αρχάς, την κεφαλή του κυρίου θέματος (μ. 197), η οποία φέρνει μία νέα κατάληξη στη μι-ελάσσονα, με την τελευταία να προεκτείνεται κατόπιν σε δύο παρόμοια δίμετρα μέσω της αναδρομής στο μοτιβικό υλικό και την ύφανση της μετάβασης (πρβλ. μ. 198-199 / 200-201 με μ. 36-37). Ακολουθεί ένα παράλλαγμα των μ. 2-3 στην υποδεσπόζουσα (μ. 202-203), το οποίο κατόπιν μεταφέρεται στην τονική (μ. 204-205). Η ακολουθία των μ. 198-201 επανέρχεται κατόπιν παρηλλαγμένη στα μ. 206-209, ενώ το ίδιο φαίνεται πως πρόκειται να συμβεί και με το επόμενο τετράμετρο· στην πραγματικότητα, όμως, και παρά την επαναφορά του πρώτου

σκέλους του (πρβλ. μ. 210-211 και 202-203), το δεύτερο οδηγείται σε ρευστοποίηση και σε νέα πτωτική κατάληξη στη σι-ελάσσονα (μ. 212-214a). Όπως και νωρίτερα, η τονική προεκτείνεται στη συνέχεια με μία ακόμη αναδρομή στη μετάβαση (μ. 214-219), ενώ μία ύστατη τετράμετρη δομική μονάδα (μ. 220-223) διαμορφώνει μία καταληκτική αρμονική ακολουθία μέσω της ανάκλησης της κεφαλής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 2-3).

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Turina είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα και ξεκινά με ένα αργό εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-34). Η εναρκτήρια χειρονομία των μ. 1-3a, που καταλήγουν στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, επαναλαμβάνεται μετρικώς μετατοπισμένη στα μ. 3b-5 και τροποποιείται στα μ. 6-7. Έπεται η παρουσίαση δύο διακριτών ιδεών, στα μ. 8-12 και 13-16. Η πρώτη εξ αυτών, που συνεχίζει την επέκταση της προαναφερόμενης δεσπόζουσας, συνιστά μία έμμεση αναδρομή στο πρώτο μέρος του έργου, καθώς παράγεται από την θεμελιώδη θεματική ιδέα της εισαγωγής του (πρβλ. μ. 4-12 του Allegro), ενώ η δεύτερη ακολουθεί μία ανοδική αλυσιδωτή πορεία. Στη συνέχεια εμφανίζεται ένα πολύ διαφορετικό – απ' όλες τις πλευρές – πέρασμα, το οποίο εισάγει μία λυρική μελωδική γραμμή επί τη βάση μίας επέκτασης της ντο-ελάσσονος, αν και με κάμποσες τροπικές προσθήκες (μ. 17-27). Το μελωδικό της υλικό προέρχεται άμεσα από τη δεύτερη εκ των παραλλαγών που συναποτελούν το εναρκτήριο μέρος του παρόντος έργου (πρβλ. μ. 132-139). Τελικά, η επικεφαλής χειρονομία της εισαγωγής επιστρέφει στα μ. 28-34, εισάγοντας και επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικότητας. Συνολικά, η εισαγωγή χαρακτηρίζεται λοιπόν από μία τετραμερή διάρθρωση (α β γ α'), ως προς την διαδοχή των θεματικών της μορφωμάτων και την ύφανση, ενώ παράλληλα μοιράζεται ισορροπημένα σε δύο τονικά κέντρα: την λα-ελάσσονα και, εν συνεχεία, την ντο-ελάσσονα.

Έπειτα από την ανάκρουση του μ. 35, το κύριο θέμα ξεκινά στη ντο-ελάσσονα με μία προτασιακού χαρακτήρα φράση, στα μ. 36-43· για την ακρίβεια, βασική ιδέα και παράλλαγμα αναγνωρίζονται στα μ. 36-37 και 38-39, ενώ η συνέχιση (μ. 40-43) καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Η δεύτερη φράση του πρώτου τμήματος (μ. 44-53) είναι πιο αβέβαιη από δομικής και πτωτικής πλευράς, καθ' ότι προβαίνει σε σταδιακή εξαϋλωση του υλικού της πρώτης, ενώ το γεγονός αυτό αποδυναμώνει παράλληλα την θεώρηση των δύο αυτών φράσεων στην βάση μίας συνολικότερης περιοδικής δομής. Πιο αναλυτικά, η βασική ιδέα επιστρέφει (μ. 44-45), αλλά ύστερα αλυσιδοποιείται (μ. 46-47), ενώ τα παρεμφερή μ. 48-49 / 50-51 κατασκευάζουν μία νέα ιδέα χρησιμοποιώντας το ίδιο μοτιβικό υλικό, προτού εν τέλει αυτό ρευστοποιηθεί στα μ. 52-53. Το επόμενο τμήμα (μ. 54-63) παραλλάσσει τη βασική ιδέα πρώτα στα μ. 54-55 και 56-57, με το τετράμετρο αυτό να οδηγείται από μία βηματική άνοδο στην υψηλότερη φωνή, και εκ νέου στα μ. 58-59, προτού τη ρευστοποιήσει στα μ. 60-61. Έτσι, απομένει μόνον η δεσπόζουσα στα μ. 62-63, προκειμένου να προετοιμαστεί η επιστροφή της αρχικής μορφής του κύριου θεματικού υλικού. Πράγματι, τα μ. 64-69 αντιστοιχούν στα μ. 36-41 της πρώτης φράσης, όμως εν συνεχεία το καταληκτικό δίμετρο χάνει αυτή του τη λειτουργία (πρβλ. μ. 70-71 με μ. 42-43) και επαναλαμβάνεται μερικώς μεγεθυμένο στα μ. 72-74, στο πλαίσιο μίας διαδικασίας ρευστοποίησης της εναρκτήριας φραστικής δομής. Η ακόλουθη μετάβαση (μ. 75-88) ανακαλεί μέρος του υλικού της εισαγωγής και συγκεκριμένα ένα παράλλαγμα των μ. 17-22· τούτο τοποθετείται στη Ντο-μείζονα, στα μ. 75-80, κι έπειτα αλυσιδοποιείται στη Μι-μείζονα (μ. 81-88), καίτοι με αλλαγές στην αρμονία και στην ύφανση, αλλά και με τελική επανάληψη του τελευταίου διμέτρου του.

Το τριμερώς διαρθρωμένο πλάγιο θέμα (μ. 89-123) αξιοποιεί και αναπτύσσει το ίδιο θεματικό υλικό με την μετάβαση, ξεκινώντας, έπειτα από μία χρωματική αρμονική κίνηση,

στην τονικότητα της VI, την Λα-ύφεση-μείζονα. Το πρώτο τμήμα (μ. 89-99) διατηρεί τη δίμετρη κεφαλή του δεδομένου υλικού (πρβλ. μ. 89-90 και 17-18), όμως έπειτα αντικαθιστά το μοτίβο του μ. 19 με εκείνο του μ. 21 (βλ. μ. 91), ενώ τα αλυσιδωτής λογικής μ. 92-93 / 94-95 παραπέμπουν στα μ. 22-25. Τελικά, η μελωδική γραμμή εξυφαίνεται περαιτέρω με τα ίδια μοτίβα στα μ. 96-99, φτάνοντας σε μία ατελή πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα. Το μεσαίο τμήμα (μ. 100-108) φέρνει μαζί του μία νέα δίμετρη θεματική ιδέα: τούτη παρουσιάζεται αρχικά στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 100-101 / 102-103, που στρέφονται προς τη Σι-μείζονα, και ύστερα παραλλάσσεται (μ. 104-105) και διευρύνεται (μ. 106-108) σε μία σταδιακή και εναρμόνιου-χρωματικού χαρακτήρα επιστροφή στη δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Κατά την επαναφορά του αρχικού πλάγιου θεματικού υλικού, παρατηρούνται ορισμένες διαφοροποιήσεις: έπειτα από τα μ. 109-111 (πρβλ. μ. 89-91), ο συνθέτης παρεμβάλλει ένα παράλλαγμα των μ. 110-111 στα μ. 112-113, προτού επαναφέρει παρηλλαγμένα τα μ. 92-95 στα μ. 114-117· τελικά, μία τροποποιημένη (και μοτιβικά εμπλουτισμένη) εκδοχή των μ. 98-99 (πρβλ. και μ. 96-97) κάνει την εμφάνισή της στα παρεμφερή δίμετρα 118-119 / 120-121 και αφήνει έναν “απόηχο” στα μ. 122-123, με την πλάγια περιοχή να ολοκληρώνεται έτσι χωρίς οιοδήποτε είδους πτωτική επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος.

Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με ένα εισαγωγικό πέρασμα (μ. 124-130) που βασίζεται στην ύφανση και στο μοτιβικό υλικό της πρώτης παραλλαγής του εναρκτήριου μέρους, στο οποίο πραγματοποιείται κατ’ αυτόν τον τρόπο μία ακόμη αναδρομή. Το πέρασμα αυτό αποτελείται από παρόμοια μέτρα που σκιαγραφούν μία τροπική έκφανση της λα-ελάσσονος. Στο ίδιο τονικό συγκείμενο κινείται και η νέα μελωδική ιδέα που εισάγουν εν συνεχεία τα μ. 131-138, η οποία ανακαλεί την ιδέα των μ. 8-12 της εισαγωγής του υπό εξέταση μέρους, ενώ το επόμενο χωρίο (μ. 139-150) ξεκινά παραλλάσσοντας το τετράμετρο 131-134 στα μ. 139-142, προτού τα μ. 143-146 παρουσιάσουν τη δική τους “ερμηνεία” επί του ίδιου αποσπάσματος και τα μ. 147-150 προβούν σε ρευστοποίηση του υλικού του. Επιπλέον, όλα αυτά τα γεγονότα συνοδεύονται, εντός των μ. 139-150, από μία χρωματική ανοδική κίνηση στο αριστερό χέρι από το σολ μέχρι το μι-ύφεση. Έπειτα από μία σύντομη αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό, στη Σολ-μείζονα, στα σχεδόν πανομοιότυπα μ. 151-152 / 153-154 (πρβλ. μ. 36-39), τα μ. 155-162 επαναφέρουν σε τονική μεταφορά τα μ. 139-146, με το δεύτερο τετράμετρο να επαναλαμβάνεται έπειτα στα μ. 163-166, ενώ από τονική έποψη δίνεται κάποια έμφαση στη Ντο-δίεση-μείζονα. Η ομώνυμη ελάσσονα της τελευταίας χρησιμοποιείται κατόπιν για μία αναφορά στο κύριο θέμα, και συγκεκριμένα στην πρώτη φράση του πρώτου του τμήματος (πρβλ. μ. 167-174a με μ. 36-43a), ενώ η επιμήκυνσή της στα μ. 174-176 παραπέμπει έμμεσα στη λογική των μ. 54-57 του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής. Ακολουθεί μία ανάκληση και του υλικού της μετάβασης (που εκπροσωπεί, βέβαια, και το πλάγιο θέμα από θεματικής πλευράς), με τα μ. 177-182 να μεταφέρουν τα μ. 75-80 στη Λα-ύφεση-μείζονα και τα μ. 183-185 να προβαίνουν σε μερική αλυσιδοποίησή τους στη Σολ-μείζονα (η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος), ακολουθώντας το παράδειγμα των μ. 81 κ.εξ. Σε αντίθεση με εκείνα, όμως, δεν επαναλαμβάνουν ολόκληρη την αρχική αλληλουχία, αλλά απεναντίας την υποβάλλουν κατόπιν σε ρευστοποίηση, στα μ. 186-191, ενώ ο ρόλος της Σολ-μείζονος ως ενεργής δεσπόζουσας επικυρώνεται, τέλος, και στον συγχորδιακό σχηματισμό του μ. 192.

Κατά την επανέκθεση του κυρίου θέματος, που λαμβάνει χώρα στα μ. 193-227, ο συνθέτης προβαίνει σε μία ανακατάταξη των επιμέρους δομικών στοιχείων του: ενώ τα μ. 193-201 αντιστοιχούν στα μ. 35-43, δηλαδή στην πρώτη φράση του πρώτου τμήματος, τα μ. 202-203 / 204-205 μεταφέρουν τη βασική ιδέα στη φα-ελάσσονα (αντιστοιχώντας, εντούτοις, θεματικά στα μ. 44-47), τα δε μ. 48-57 παραλείπονται (προς το παρόν), με τα μ.

58-63 να επανέρχονται αντ' αυτών (με συμπιεσμένο το τελευταίο μέτρο και σε τονική μεταφορά) στα μ. 206-210. Μπορεί, εν συνεχεία, τα μ. 211-214 να επαναφέρουν τη βασική ιδέα κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 64-67 του τρίτου τμήματος, ωστόσο τα μ. 215-218 ανακαλούν σε παρηλλαγμένη εκδοχή τα μ. 54-57 που απέτυχαν να επανέλθουν νωρίτερα. Το ίδιο κάνουν έπειτα και τα μ. 219-227, εν προκειμένω αναφορικά με τα επίσης αγνοηθέντα νωρίτερα μ. 44-53, αν και τα μ. 225-227 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού, διαφοροποιούμενα έτσι από τα μ. 50-53. Με την μετάβαση να παραλείπεται στο σημείο αυτό και σε αντίθεση με το κύριο θέμα, το πλάγιο θέμα επιστρέφει έπειτα στη Ντο-μείζονα όντας εν πολλοίς αυτούσιο, στα μ. 228-262, με τη μόνη τροποποίηση να εμφανίζεται στα δύο τελευταία του μέτρα (πρβλ. μ. 122-123 και 261-262), τα οποία πραγματοποιούν μία έμμεση σύνδεση με την coda, φέρνοντας στο προσκήνιο την επιτονική της μι-ελάσσονος.

Στην ομώνυμη μείζονα αυτής της τονικότητας, η ακόλουθη coda (μ. 263-331) ξεκινά με μία διεξοδική αναφορά στο θέμα των παραλλαγών του πρώτου μέρους (όπως άλλωστε δηλώνεται ρητά από τον συνθέτη) στα μ. 263-283, που αντιστοιχούν στα μ. 1-21 (ήτοι στο μεγαλύτερο μέρος) του εν λόγω τμήματος. Ότι όμως εκεί είχε εμφανισθεί ως μία λιτή μονοφωνική μελωδία δίχως συνοδεία, εδώ επιστρέφει πλήρως εναρμονισμένο, παραπέμποντας έτσι άμεσα και στην τελευταία παραλλαγή του πρώτου μέρους, όπου είχε λάβει χώρα μία παρόμοια αναδρομική εναρμόνιση της εν λόγω μελωδικής γραμμής (πρβλ. τα μ. 294-314). Σε ένα δεύτερο τμήμα της coda (μ. 284-293), η προσοχή στρέφεται πλέον στο θεματικό υλικό του παρόντος τελικού μέρους, και συγκεκριμένα στη βασική ιδέα του κυρίου θέματος: τούτη ακούγεται στη Μι-μείζονα στα μ. 284-285 και παραλλάσσεται στα μ. 286-287, ενώ τα ομοειδή, οιονεί αλυσιδωτά μ. 288-289 / 290-291 την διαφοροποιούν περαιτέρω και στρέφονται προς τη Ντο-μείζονα. Έπειτα, τα μ. 292-293 οδηγούν, με μία ανοδική κίνηση, στο τρίτο και τελευταίο τμήμα της coda (μ. 294-331), το οποίο κινείται στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, δηλαδή στην ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς. Σε αυτό, γίνεται κατ' αρχάς μία αναδρομή στην εισαγωγή του πρώτου μέρους, με τα μ. 294-301 να προέρχονται από τα μ. 5-12. Η αναδρομή αυτή όμως επεκτείνεται, εν συνεχεία, και στο επόμενο μελωδικό πέρασμα της εισαγωγής του πρώτου μέρους, δηλαδή στα μ. 23-32, που ακολουθούν την επανάληψη της προηγούμενης φράσης στα μ. 15-22. Το θεματικό αυτό υλικό ακούγεται στα μ. 302-311 του τελικού μέρους, με μία τροποποίηση προκειμένου να καταλήξει στη (μείζονα) τονική, στα μ. 308-311, όπου η τελευταία έρχεται σε αντιπαράθεση με μία τροπική εκδοχή της δεσπίζουσας. Έπειτα, η δεύτερη εκ των δύο συγχορδιών επεκτείνεται και στα μ. 312-313 ρευστοποιώντας το μοτιβικό υλικό της, ενώ η εναλλαγή των δύο συγχορδιών συνεχίζεται και στα μ. 314-315. Τα μ. 316-317 και 318-319 επαναφέρουν κατόπιν τη δίμετρη δομική μονάδα των μ. 308-309 / 310-311, όπως και τα μ. 320-324 που βασίζονται αποκλειστικά στην τονική, πριν από την ύστατη επέκταση της τελευταίας στα μ. 325-331.<sup>255</sup>

Κατά την εξέταση της μονομερούς *Σονάτας για πιάνο* του Berg, πολύτιμο βοηθό στον διαχωρισμό των επιμέρους τμημάτων θα αποτελέσουν οι θεματικοί συσχετισμοί, ελλείψει – στο μεγαλύτερο μέρος του έργου – σαφούς τονικής ταυτότητας. Έτσι, μπορούμε κατ' αρχάς να υποστηρίξουμε πως το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-16α, αποτελούμενο από δύο διακριτά θεματικά μορφώματα. Στο πλαίσιο του πρώτου, τα μ. 1-3 αναλαμβάνουν να

---

<sup>255</sup> Η ανάλυση του Sanders-Hewett για αυτό το μέρος συμφωνεί, ουσιαστικά, απολύτως με τη δική μας. Βλ. ενδεικτικά: *Context and Analysis: An Investigation of the Sonata-form movements for piano by Joaquín Turina (1882-1949)*, ό.π., σ. 52, 81 και 87.

παρουσιάσουν τη θεμελιώδη ιδέα και να δώσουν, ταυτοχρόνως, μία σαφή ένδειξη της υποφώσκουσας τονικής περιοχής της σι-ελάσσονος, η οποία μάλιστα επικυρώνεται και με μία ατελή πτώση. Στη συνέχεια, στο πλαίσιο της διεξοδικής ανάπτυξης του παρουσιασθέντος μοτιβικού υλικού, τα μ. 4-7 λαμβάνουν ως βάση της μελωδικής τους εκτύλιξης μία ανεστραμμένη εκδοχή της εναρκτήριας μοτιβικής χειρονομίας (βλ. ελλιπές μέτρο), σχηματίζοντας δύο οιονεί αλυσιδωτά μέτρα (μ. 4 / 5) και προβαίνοντας εν συνεχεία στην ρευστοποίησή τους. Ακολουθεί η ανάπτυξη του δεύτερου θεμελιώδους μοτίβου (βλ. μ. 1), εντός των μ. 8-10, καίτοι σε αποκλίνον αρμονικό περιβάλλον, όπου πλέον απουσιάζει οιαδήποτε νύξη στην τονικότητα αναφοράς. Το δεύτερο θεματικό μόρφωμα, που εκτείνεται στα μ. 11-16α, ξεκινά σε πιο γοργό tempo και με μία κατά το μάλλον ή ήττον νέα ιδέα (η μοτιβική ομοιογένεια που διαπερνά ολόκληρο το έργο δεν επιτρέπει ακραίες θεματικές αντιθέσεις): μία τρίμετρη δομική μονάδα που ξεκινά από τη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος (μ. 11-13) αλυσιδοποιείται έπειτα κατά μία πέμπτη ψηλότερα, καίτοι στην πορεία οδηγείται σε ρευστοποίηση του υλικού της (μ. 14-16α) και τελικά καταλήγει σε μία χαρακτηριστική τομή που σκοπίμως σημειώνεται στην παρτιτούρα.<sup>256</sup> Σε αυτό το σημείο ο συνθέτης ανακαλεί την κεφαλή της κύριας θεματικής ιδέας, σηματοδοτώντας έτσι την έναρξη του μεταβατικού τμήματος με έναν ιδιαίτερα συνήθη και παραδοσιακό τρόπο,<sup>257</sup> αντιπαραθέτοντας προσέτι το εν λόγω μοτίβο με το δεύτερο κύριο μόρφωμα στα μ. 16-18α (πρβλ. τα μ. 1-2α από κοινού με την δίσημη εναρκτήρια άρση). Κατά την ακόλουθη απόπειρα αλυσιδοποίησης (μ. 18-20α), το πρώτο στοιχείο υπερσχύει (μ. 20) και ρευστοποιείται (μ. 21-22), ενώ ακολουθούν δύο οιονεί αλυσιδωτά μέτρα (μ. 23 / 24) που εμπεριέχουν το χαρακτηριστικό τρίηχο του δεύτερου κύριου μορφώματος. Το ίδιο μοτίβο, εν προκειμένω ανεστραμμένο, χαρακτηρίζει και τα μ. 25-28, που ακολουθούν μία καθοδική μελωδική πορεία και προετοιμάζουν την είσοδο του πλαγίου θέματος, σταματώντας στη διπλή δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος.

Το ίδιο το πλάγιο θέμα, που ξεκινά, συνεπώς, από τη σχετική μείζονα, εκθέτει το νέο θεματικό υλικό του στα μ. 29-30, ένα παράλλαγμα των οποίων αποτελούν τα μ. 31-32, ενώ τα μοτιβικά του στοιχεία αξιοποιούνται κατόπιν πιο ελεύθερα στα παρεμφερή δίμετρα 33-34 / 35-36, προτού ρευστοποιηθούν στα μ. 37-38α. Προκύπτει έτσι μία πρώτη – κατά το μάλλον ή ήττον – προτασιακή δομή. Από το σημείο αυτό και έπειτα η πλάγια περιοχή εξελίσσεται ανακαλώντας και αναπτύσσοντας μοτιβικό υλικό της κύριας περιοχής: το δίμετρο 38-40α<sup>258</sup> εισάγει ένα νέο μοτίβο εξαήχου, συγγενικό με αυτό του τριήχου του δεύτερου κύριου μορφώματος (πρβλ. επίσης την καθοδική μελωδική γραμμή των μ. 9-10),

<sup>256</sup> Σε μία διαφορετική δομική ανάγνωση, ο Benjamin Wadsworth (“A Model of Dialectical Process in Berg’s Opus 1 Piano Sonata”, *Theory and Practice* 33, 2008, σ. 331) διαπιστώνει την ύπαρξη μίας τριμερούς δομής στα μ. 1-12, με τα τρία τμήματα να εκτείνονται στα μ. 1-4, 5-8 και 9-12. Δεδομένης, βέβαια, της λανθασμένης τοποθέτησης του μ. 1 στο ελλιπές μέτρο με το οποίο ξεκινά η σονάτα, γίνεται φανερό πως ο Wadsworth εννοεί στην πραγματικότητα τα μ. 1-3, 4-7 και 8-11.

<sup>257</sup> Τόσο ο Wadsworth (ό.π., σ. 335) όσο και ο Vasili Byros (“Competing ‘Windows of Order’: The Dialectics of System-Construction and -Withdrawal in Berg’s Sonata for Piano, Op. 1”, *Theory and Practice* 33, 2008, σ. 276-277 και 302) συμφωνούν με την τοποθέτηση της έναρξης της μετάβασης σε αυτό το σημείο (μ. 16). Ενώ όμως αμφότεροι χαρακτηρίζουν, επιπλέον, τα μ. 11-16α ως αντιθετικά, ο Byros αναφέρεται σαφώς στην διαμόρφωση μίας ευρύτερης, ημιτελούς τριμερούς (για την ακρίβεια: “rounded-binary”) δομής, το τρίτο τμήμα της οποίας μετατρέπεται εν τέλει σε μεταβατικό τμήμα. Πιο κοντά στην δική μας οπτική βρίσκεται, αντιθέτως, ο Douglas Jarman (*The Music of Alban Berg*, Faber & Faber, London – Boston 1979, σ. 31-32), ο οποίος διακρίνει δύο “θέματα” (το δεύτερο με αφετηρία το μ. 11) εντός της κύριας θεματικής περιοχής.

<sup>258</sup> Κατά τον Jarman (ό.π., σ. 32), σε αυτό το σημείο ξεκινά το “δεύτερο θέμα” της “δεύτερης θεματικής ομάδας” (το πρώτο θέμα απετέλεσαν, φυσικά, τα μ. 29-37).

ενώ μια απόπειρα αλυσιδοποίησής του μένει ημιτελής (μ. 40-41), με το δεύτερο μέτρο να παραλλάσσεται κατόπιν στο μ. 42. Τα μ. 43-44 συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη, ενώ τα σχεδόν όμοια μ. 45-46 φέρνουν τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, μαζί με το εξάηχο, το οποίο χαρακτηρίζει και τα μ. 47-48, που εισάγουν ένα διακριτό χωρίο, το οποίο θα μπορούσε υπό προϋποθέσεις να απομονωθεί ως καταληκτικό τμήμα της έκθεσης.<sup>259</sup> τα εν πολλοίς αλυσιδωτά μ. 49-50 / 51-52 μεταμορφώνουν ρυθμικώς το μελωδικό περιεχόμενο του εξάηχου (πρβλ. ιδιαίτερα το μ. 45), υπενθυμίζοντας παράλληλα την εναρκτήρια χειρονομία του κυρίου θέματος, ενώ τα επόμενα μέτρα προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση (μ. 53) και ρευστοποίηση του υλικού αυτού (μ. 54-55). Η τελευταία διαδικασία συνεχίζεται και στο μ. 56, το οποίο συνεπικουρεί στη σύνδεση με την επεξεργασία. Θα πρέπει να σημειωθεί επίσης, αναδρομικά, πως τα μ. 53-55 λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα προς την επανάληψη της έκθεσης, ενώ το μ. 56 προστίθεται σε αυτή τη διαδοχή για να στρέψει το εν λόγω πέρασμα προς την δεύτερη ενότητα. Επιπλέον, το μοτίβο που απομονώνεται εν προκειμένω προέρχεται από την κεφαλή του κυρίου θέματος, γεγονός που διευκολύνει τη σύνδεση σε αμφότερες τις περιπτώσεις.

Συνεχίζοντας με τη δεύτερη ενότητα, τα μ. 57-58 παρέχουν ένα παράλλαγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 59-60 παραλλάσσουν μελωδικώς το εν λόγω δίμετρο και οδηγούν σε ρευστοποίηση του υλικού του στο μ. 61. Η αρχική εκδοχή (των μ. 57-58) επιστρέφει κατόπιν στα μ. 62-63, ενώ το μ. 64 αλυσιδοποιεί μερικώς το δίμετρο αυτό και επαναλαμβάνεται στο μ. 65, προτού με το ίδιο μοτιβικό υλικό τα μ. 66-68 διαμορφώσουν μία κορύφωση, η οποία αποκλιμακώνεται έπειτα στα μ. 69-70a. Στη συνέχεια, και με αφετηρία την κεφαλή του δεύτερου κύριου μορφώματος στο μ. 70, το μοτίβο του τριήχου που αυτό εισήγαγε χρησιμοποιείται ως βάση για μία ελεύθερη αντιστικτική ανάπτυξη, όπου υπεισέρχεται και ένα θραύσμα του επικεφαλής θεματικού υλικού σε σμίκρυνση (πρβλ. μ. 73 με μ. 1) αλλά και το παρεστιγμένο στοιχείο του μ. 2 (βλ. μ. 74). Στα μ. 80b-81a παρατίθεται και το μοτίβο του μ. 43, το οποίο συμπορεύεται με το προαναφερόμενο στοιχείο του τριήχου στο πλαίσιο δύο παρεμφερών κορυφώσεων στα μ. 82-85 και 86-91. Έπειτα από την καθοριστική κλιμάκωση με χρήση μόνο του πρώτου στοιχείου (στα μ. 90-91), μία ρυθμικά παρηλλαγμένη εκδοχή του τριήχου των μ. 25 κ.εξ. αναλαμβάνει τη σταδιακή μείωση της έντασης, στα μ. 92-99, με τη βοήθεια του παρεστιγμένου μοτίβου. Η προετοιμασία αυτή διευκολύνει την ανάδυση των διμέτρων 100-101 / 102-103, που συνδυάζουν την κεφαλή της πλάγιας ιδέας με το χαρακτηριστικό εξάηχο της ίδιας περιοχής, ξεκινώντας από τη Λα-μείζονα, προτού αμφότερα ρευστοποιηθούν στα μ. 104-105. Τα δύο θεμελιώδη μοτίβα συνεχίζουν επίσης την διαπλοκή τους στα μ. 106-108, ενώ τα μ. 109-110 κάνουν μία αναφορά στην βασική ιδέα του κυρίου θέματος, προαναγγέλλοντας έτσι την έναρξη της επανέκθεσης.

Όσον αφορά το κύριο θέμα, το πρώτο του τρίμετρο διακρίνεται εδώ παρηλλαγμένο στα μ. 111-113, ενώ ό,τι ακολουθούσε μετατρέπεται πλέον σε μία δευτερεύουσα ανάπτυξη. Έπειτα από την επιστροφή και των μ. 4-5 στα μ. 114-115, το δεύτερο εξ αυτών αλυσιδοποιείται στο μ. 116 κι έπειτα το υλικό του ρευστοποιείται στα καθοδικής μελωδικής φοράς μ. 117-118. Το νέο αυτό δίμετρο πρότυπο επαναλαμβάνεται ρευστοποιούμενο, με τη σειρά του, στα μ. 119-121 και μετασχηματίζεται στο μοτίβο του μ. 1 στο μ. 122, ενώ η αναφορά στο βασικό μοτίβο του δεύτερου κυρίου μορφώματος στο μ. 123 δημιουργεί μία ομοιότητα μεταξύ των μ. 122-123 και των μ. 17-18. Περαιτέρω, τα μ. 124-126 δίνουν

---

<sup>259</sup> Προς επίρρωση αυτής της θεώρησης, ως αναφερθεί πως αμφότεροι οι Wadsworth (ό.π., σ. 342) και Bygros (ό.π., σ. 278) αναφέρονται στο συγκεκριμένο χωρίο ως ένα "closing theme", ενώ ο Jarman (ό.π., σ. 32) χρησιμοποιεί τον συνώνυμο όρο "codetta theme".

έμφαση στην επικεφαλής ιδέα των μ. 4 κ.εξ., το μ. 127 παραπέμπει στο μ. 7, ενώ τα μ. 128-130 επαναφέρουν στο προσκήνιο το μοτίβο του μ. 1, δημιουργώντας τοιουτοτρόπως και μία υπόνοια αναλογίας με τα μ. 8-10. Το δεύτερο μόρφωμα της κύριας περιοχής επανεκτίθεται στα μ. 131-136 ξεκινώντας με δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 131-132 / 133-134) που προέρχονται από την ακολουθία των μ. 11-12, και καταλήγοντας σε μία ακόμη εμφάνιση της βασικής του ιδέας στα μ. 135-136. Περνώντας κατόπιν απευθείας στην πλάγια περιοχή, δεδομένης της απαλοιφής του μεταβατικού τμήματος, διαπιστώνουμε ότι τούτη διευρύνεται σε σχέση με την έκθεση κατά την επανέκθεσή της στην περιοχή της (μείζονος) υποδεσπόζουσας. Η επικεφαλής τετράμετρη ιδέα της επανέρχεται σχεδόν αυτούσια στα μ. 137-140, ενώ τα μ. 141-143 παρέχουν μία μερικώς μεγεθυμένη εκδοχή της κεφαλής της, η οποία κατόπιν ρευστοποιείται. Τα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 144-145 / 146-147 προκύπτουν από τον εμπλουτισμό των μ. 38-41 με το θεμελιώδες πλάγιο μοτίβο, πράγμα που φανερώνει την επίδραση της επεξεργασίας επί της επανέκθεσης (πρβλ. τα μ. 100 κ.εξ.), με τις δομικές αυτές μονάδες να αποσπασματοποιούνται ακολούθως στα μ. 148-149. Τα μ. 150-154, από την άλλη πλευρά, βασίζονται στην πρότυπη διαδοχή των μ. 40-44, όμως στη συνέχεια αντί για το υλικό του μ. 45 έπεται η αλυσιδοποίηση (μ. 155-156) και η αποσπασματοποίηση (μ. 157-159) του τελευταίου διμέτρου, πριν από την ολοκληρωτική του διάλυση στα μ. 160-162, οπότε και μπορεί πλέον να επιστρέψει, έστω και αργοπορημένα, το μ. 45· έτσι, τα μ. 163-166 αναλογούν στα μ. 45-48, με τα οποία μοιράζονται, μάλιστα, το ίδιο τονικό ύψος. Απομένει λοιπόν μόνο η επιστροφή του “καταληκτικού τμήματος”, το οποίο εν προκειμένω διευρύνεται: τα μ. 167-170 προκύπτουν από την προέκταση των μ. 49-50, ενώ το δεύτερο ήμισυ τους επαναλαμβάνεται τροποποιημένο στα μ. 171-172 και οδηγείται έπειτα σε ρευστοποίηση του υλικού του αλλά και σαφή πτωτική επικύρωση της σι-ελάσσονος στα μ. 173-175a. Η πρώτη επανάληψη αυτής της πτώσης στα μ. 175-176 ανακαλεί παράλληλα την εναρκτήρια χειρονομία του έργου, η οποία ακολούθως απομονώνεται στα μ. 177-178a, κατά την διευρυμένη δεύτερη επανάληψη της τελικής πτώσης του έργου, η οποία προεκτείνεται μέχρι τα μ. 178-179.

Η κύρια θεματική περιοχή στη μονομερή *Πρώτη σονάτα για πιάνο* του Προκόφιεφ ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα (μ. 1-4) που προετοιμάζει ό,τι ακολουθεί από υφολογικής, μοτιβικής αλλά, φυσικά, και αρμονικής πλευράς, καθ’ ότι παραμένει για δύο ολόκληρα μέτρα στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς (φα-ελάσσονος). Το κυρίως σώμα του υπό εξέταση θέματος χαρακτηρίζεται από περιοδική οργάνωση, με αμφότερες τις φράσεις του να δομούνται κατά το μάλλον ή ήττον βάσει του προτύπου της πρότασης. Στην ηγούμενη (μ. 5-15), η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της παρουσιάζονται στα μ. 5-6 και 7-8, ενώ η συνέχιση ξεκινά περιορίζοντας τις δομικές μονάδες σε ένα μέτρο (βλ. τα αλυσιδωτά λογικά μ. 9-10), καίτοι στη συνέχεια ένα νέο παράλλαγμα της βασικής ιδέας εξυφανίνεται ρευστοποιούμενο στα μ. 11-14a, φέρνοντας και την κατάληξη σε μισή πτώση, με τη δεσπόζουσα να προεκτείνεται κατόπιν ανακαλώντας το εισαγωγικό υλικό (πρβλ. μ. 14-15 με μ. 3-4). Στη δεύτερη φράση (μ. 16-25), τα μ. 16-21 μπορεί να αντιστοιχούν κατά το μάλλον ή ήττον στα μ. 5-10, στη συνέχεια όμως τα μ. 22-25 εξελίσσονται ελαφρώς διαφορετικά από τα μ. 11-14a, εμφανίζοντας αρχικά διάθεση μοτιβικής ρευστοποίησης και οδηγώντας εν τέλει στην απαιτούμενη τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα.<sup>260</sup> Έπεται το

<sup>260</sup> Μία εντελώς διαφορετική άποψη εκφράζει ο Gary O’Shea (*Prokofiev’s early piano music: Context, influence, forms, performance*, διδακτορική διατριβή, Department of Music, The University of Sheffield, 2013, σ. 70), ο οποίος εκτιμά πως το κύριο θέμα διαρθρώνεται ως τριμερής δομή, με τα τρία τμήματά του να εκτείνονται στα μ. 5-10, 11-15 και 16-25. Παρ’ ότι δεν δίνει περισσότερες

μεταβατικό τμήμα (μ. 25b-41), το οποίο δεν διαφοροποιείται ουσιωδώς από υφολογική ή μοτιβική έποψη και προτείνει αρχικά ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, αποτελούμενο από δύο σκέλη (μ. 25b-27a και 27b-29), τα οποία βασίζονται από αρμονικής πλευράς στην άφιξη στη δεσπόζουσα και στην ακόλουθη επέκτασή της. Η (μετρικώς μετατοπισμένη) αλυσιδωτή τους επανάληψη στα μ. 30-33 στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα, ενώ εν συνεχεία μία διαδικασία αποσπασματοποίησης έχει ως απόρροια δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες που αλλοιώνουν πρόσκαιρα τη μετρική ταυτότητα των 12/8 του έργου, υποδηλώνοντας ένα τριμερές μέτρο 9/8 (μ. 34-36). Η προϊούσα ρευστοποίηση του υλικού παράγει δύο νέες δομικές υπομονάδες, στο μ. 37, που υποκινούν την επιστροφή στην τετραμερή διαίρεση του μέτρου, ενώ η ίδια διαδικασία αποφέρει έπειτα και τα μ. 38-41, που βασίζονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος.

Η πλάγια περιοχή τοποθετείται, συνεπώς, στη σχετική μείζονα και αποτελείται από δύο διακριτά σκέλη (μ. 42-74a και 74-93), το πρώτο εκ των οποίων ακολουθεί περιοδική οργάνωση. Η πρώτη φράση του δομείται ως πρόταση, με τη βασική ιδέα να παρουσιάζεται στα μ. 42-45, αποτελούμενη από δύο αντιθετικά μορφώματα, και το παράλλαγμα της να ακολουθεί στα μ. 46-49. Ακολουθούν μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την απομόνωση του πρώτου μορφώματος στα όμοια δίμετρα 50-51 / 52-53, και κατόπιν η ρευστοποίηση του υλικού αυτού στα μ. 54-57, με κατάληξη στην δεσπόζουσα χωρίς πτώση. Η δομή της δεύτερης φράσης (μ. 58-74a) είναι πανομοιότυπη, με τη μόνη ουσιώδη αλλαγή να αφορά τα μ. 66-67 / 68-69 (πρβλ. μ. 50-53), τα οποία στην παρούσα περίπτωση σχηματίζουν μία αλυσιδωτή αλληλουχία, πριν από την τελική κατάληξη στην τονική με ατελή πτώση. Στο δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, ο συνθέτης εισάγει κατ' αρχάς ένα νέο τετράμετρο πρότυπο (στα μ. 74-77), το οποίο φέρνει σε αντιπαράθεση την τονική της Λα-ύφεση-μείζονος με τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και ύστερα επαναλαμβάνεται (στα μ. 78-81). Ακολουθούν δύο πιο ενεργητικά αλυσιδωτά τετράμετρα που αποτελούνται από δύο αντιθετικά σκέλη έκαστο και ξεκινούν από τη φα- (μ. 82-85) και τη ρε-ελάσσονα (μ. 86-89) αντίστοιχα, εμπεριέχοντας και μία έμμεση αναφορά στην κεφαλή της υπό εξέταση περιοχής (πρβλ. μ. 84-85 / 88-89 και 42-43). Τελικά, η τυπική τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα υλοποιείται με emphaticό τρόπο μέσω της ανάκλησης του υλικού των μ. 54-57 στα μ. 90-93.<sup>261</sup>

Η δεύτερη ενότητα δεν δείχνει αρχικά διατεθειμένη να απαγκιστρωθεί από το πλάγιο θεματικό υλικό, παραθέτοντας σε διευρυμένη μορφή τα μ. 82-85 στα μ. 94-99, με τη μεγαλύτερη έκταση να προκύπτει εδώ από την προέκταση του πρώτου σκέλους (πρβλ. μ. 94-97 και 82-83). Ακριβώς αυτό το διευρυμένο σκέλος είναι που καταφέρνει να αλυσιδοποιηθεί στα μ. 100-103, ενώ η επανεμφάνιση των μ. 98-99 αναβάλλεται στο σημείο αυτό λόγω μίας εκτενούς αναδρομής και ανάπτυξης της δομικής μονάδας των μ. 34-35a της μετάβασης στο πλαίσιο των μ. 104-115. Στο υπόβαθρο των μ. 104-109 βρίσκεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, όπως φανερώνει και ο ισοκράτης επί του ντο· η άνοδος του στο ντο-δίεση στα μ. 110-115 οδηγεί, απεναντίας, στη Σολ-μείζονα, απ' όπου ξεκινά μία νέα τετράμετρη δομική μονάδα (μ. 116-120a), η οποία συνδυάζει ένα

---

πληροφορίες, ο Boris Berman (*Prokofiev's Piano Sonatas*, ό.π. σ. 50) ισχυρίζεται παρομοίως πως το κύριο θέμα συγκροτείται από «τρεις παραγράφους [sic], που ξεκινούν όλες με παρόμοιο τρόπο».

<sup>261</sup> Υπερεκτιμώντας, πιθανότατα, την σημασία της ατελούς πτώσης στο μ. 74, ο Berman (ό.π., σ. 51-53) υποστηρίζει πως η πλάγια περιοχή ολοκληρώνεται ακριβώς σε αυτό το σημείο· ότι ακολουθεί συνιστά γι' αυτόν την "closing section" (ήτοι την κατακλείδα) της έκθεσης, η οποία μάλιστα διαρθρώνεται σε δύο σκέλη, στα μ. 74-81 και 82-93. Εν πολλοίς το ίδιο υποστηρίζει και ο Gary O'Shea (ό.π., σ. 69), ο οποίος αναφέρεται προσέτι σε "πρώτο" και "δεύτερο καταληκτικό θέμα" για τα δύο σκέλη της κατακλείδας.



παράλλαγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 116-117 και 5-6) με ένα αντίστοιχο θραύσμα της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 118-120a και 42-44a). Το εν λόγω τετράμετρο αλυσιδιοποιείται ελεύθερα στα μ. 120-124a και στη συνέχεια συμπιέζεται σε δύο μέτρα, όπως διαπιστώνεται στα εξίσου αλυσιδωτά δίμετρα 124-126a / 126-128a, προτού η πρώτη συνιστώσα του (η κεφαλή του κυρίου θέματος) ρευστοποιηθεί στα μ. 128-130a. Το ίδιο συμβαίνει και με το δεύτερο συστατικό στοιχείο του στα μ. 130-133, τα οποία στηρίζονται σε έναν ισοκράτη επί του ντο-δίεση· η αρμονία, εντούτοις, οδηγείται εναρμονίως, και μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης, στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (βλ. μ. 134), σε μία επέκταση της οποίας στηρίζεται το συνδετικής λειτουργίας τμήμα που έπεται στα μ. 134-145. Η ίδια η συγχορδία της δεσπόζουσας της φα-ελάσσοнос ακούγεται στο μ. 140, ενώ έχουν προηγηθεί τρία οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα παραλλάγματα της κεφαλής του κυρίου θέματος· ύστερα δε από την άφιξή της, επεκτείνεται περαιτέρω με δύο παρόμοια δίμετρα που παραπέμπουν στα μοτιβικά χαρακτηριστικά της πλάγιας περιοχής (μ. 140-141 / 142-143), καθώς και στα πιο λιτά (από θεματικής πλευράς) μ. 144-145.

Από το ευμέγεθες κύριο θέμα, στην επανέκθεση επιστρέφει μόνο ένα φαινομενικά μικρής σημασίας απόσπασμα, καίτοι ελαφρώς διευρυμένο: εντός των μ. 146-152a, τα μ. 11-13 επανέρχονται (πρβλ. μ. 146-148) και ακολούθως προεκτείνονται μέσω της συνέχισης της καθοδικής μελωδικής τους πορείας, ενώ η αρμονία οδηγείται, μέσω αυτής της κίνησης, στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσοнос. Με αφετηρία την τονικότητα αυτή ξεκινά έπειτα το τροποποιημένο μεταβατικό τμήμα (μ. 152-173). Τα μ. 152-159 αντιστοιχούν στα μ. 25b-29a και 30-33, με μεταφορά στην υποκείμενη τετάρτη, ωστόσο στην κατάληξή τους προσεγγίζουν την υποδεσπόζουσα, προκειμένου να επιτρέψουν την επαναφορά των μ. 34-36 στο αρχικό τους αρμονικό συγκείμενο στα μ. 160-162. Σε αντίθεση με την εξέλιξη της έκθεσης, ωστόσο, τα μ. 163-165 συνεχίζουν την αλυσιδωτή εξύφανση, ενώ τα μ. 166-167 προβαίνουν σε μοτιβική ρευστοποίηση, βασιζόμενα στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Ακολουθεί η διευρυμένη επαναφορά των μ. 38-41 στα μ. 168-173, αν και στην προκειμένη περίπτωση προεκτείνεται η δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος. Έτσι, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ξεκινά από την περιοχή της VI, με την ηγούμενη φράση του πρώτου της σκέλους να παραλείπεται και τη δεύτερη να τροποποιείται και να διευρύνεται στα μ. 174-195a. Πιο αναλυτικά, έπειτα από την αυτούσια επαναφορά των μ. 58-65 στα μ. 174-181, τα μ. 182-185 αποκλίνουν αρμονικώς από τα μ. 66-69, αν και διατηρούν την αλυσιδωτή τους διάρθρωση, ενώ τα εξίσου αλυσιδωτά δίμετρα 186-188a / 188-190a βασίζονται στο ίδιο υλικό. Η αρμονική εξέλιξη επιτρέπει λοιπόν τη μεταφορά των μ. 70-74a, ούτως ώστε αυτά να καταλήξουν στην αρχική τονικότητα, στα μ. 190-194a. Ακολουθεί η επαναφορά και του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής, το οποίο όμως διευρύνεται σε δυσθεώρητο μέγεθος, εκτεινόμενο πλέον στα μ. 194-239! Κατ' αρχάς, τα μ. 74-81 μεταφέρονται στη φα-ελάσσονα στα μ. 194-201, όμως στη συνέχεια επαναλαμβάνονται και στην αρχική τους τονικότητα, δηλαδή σε αυτή της σχετικής μείζονος, στα μ. 202-209. Έπεται η επαναφορά και των μ. 82-85 / 86-89 στα μ. 210-213 / 214-217, αν και η δεύτερη τετράμετρη δομική μονάδα οδηγείται σε ρευστοποίηση του υλικού της, με την υποκείμενη αρμονική διαδοχή να φέρνει μία οιονεί πτωτική κατάληξη στη φα-ελάσσονα στην θέση του μ. 218. Δεν πρόκειται, ωστόσο, για την καθοριστική πτώση της ενότητας της επανέκθεσης, καθ' ότι εν συνεχεία επιστρέφει εκ νέου η αλληλουχία των μ. 74-81, η οποία εν προκειμένω ενισχύεται ως προς την ύφανση και μοιράζεται ανάμεσα στη φα-ελάσσονα και στη σχετική της (βλ. μ. 218-221 και 222-225 αντίστοιχα), θυμίζοντας σε μικρογραφία τα μ. 194-209. Σε συνέχεια αυτής της δεύτερης εσωτερικής θεματικής ανακύκλησης, επιστρέφει και πάλι το υλικό των μ. 82-89, αυτή τη φορά δίχως αλλαγές στα μ. 226-233, ενώ έπεται, κατ' αντιστοιχία με την έκθεση, η επαναφορά και του περιεχομένου των μ. 90-93. Με δεδομένο, όμως, πως μία

πτωτική επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος θα ήταν τελείως αποδομητική σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης προβαίνει στην διαφοροποίηση και διεύρυνση του εν λόγω περάσματος στα μ. 234-239, που σταματούν στη συγχορδία της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος, αυξάνοντας κατακόρυφα την ένταση εν αναμονή της αμετάκλητης κατάληξης στην τονική. Η έλευσή της συνοδεύεται μάλιστα από τη μερική επιστροφή του εισαγωγικού περάσματος της κύριας περιοχής στα καταληκτικά μ. 240-244, το οποίο, σημειωτέον, είχε παραλειφθεί – όπως άλλωστε και το μεγαλύτερο μέρος του εν λόγω τμήματος – από την έναρξη της επανέκθεσης.<sup>262</sup>

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Fuchs είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα και το κύριο θέμα του (μ. 1-26) οργανώνεται σε (ημιτελή) τριμερή δομή. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-12), τα μ. 1-4α εισάγουν θεμελιώδεις μοτιβικές χειρονομίες σε μία επέκταση της τονικής, ενώ τα μ. 4-10α, που συνεχίζουν τη μελωδική εξέφραση και ανάπτυξη, εμπεριέχουν ορισμένες προσωρινές φυγόκεντρες τάσεις από τονικής πλευράς, αν και τελικά σταματούν προς στιγμής στην ομώνυμη μείζονα (βλ. μ. 9-10). Τα μ. 11-12, από την άλλη πλευρά, βασίζονται στη διπλή δεσπόζουσα, δεν οδηγούν όμως στη Ρε-μείζονα αλλά, απεναντίας, διακόπτονται από την εμφάνιση της Σι-ύφεση-μείζονος, στο πλαίσιο πλέον του δεύτερου τμήματος (μ. 13-20). Τούτο εισάγει ένα πιο ενεργητικό δίμετρο πρότυπο στα αλυσιδωτά μ. 13-14 / 15-16, με την προαναφερόμενη τονικότητα να βρίσκεται στο υπόβαθρό τους παρά τις χρωματικές αποκλίσεις, ενώ στα ομοιογενή μ. 17-20 τα αλυσιδωτά μ. 17 / 18 την εδραιώνουν περαιτέρω και τα μ. 19-20 στρέφονται και πάλι προς την τονικότητα αναφοράς. Όσον αφορά το τρίτο τμήμα (μ. 21-26), τούτο ακολουθεί το πρώτο στα μ. 21-24 (πρβλ. μ. 1-4), στη συνέχεια όμως απομακρύνεται από αυτό, με το μ. 25 να αλυσιδοποιεί το μ. 24 και να οδηγεί σε μία (μη πτωτική) κατάληξη στη σολ-ελάσσονα (βλ. μ. 26). Έπονται δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 27-28 / 29-30) που ακούγονται σαν μακρινή ηχώ του ήδη γνωστού μοτιβικού υλικού, καθ' ότι δομούνται από θραύσματα του πρώτου τμήματος (πρβλ. μ. 8 και 11 με μ. 27-28). Ακολουθούν δύο ακόμη αλυσιδωτά μέτρα, αλλά και μία δομική μονάδα που προκύπτει από την επιμήκυνσή τους, προσεγγίζοντας τη Σι-ύφεση-μείζονα μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης (βλ. μ. 31 / 32 και 33-35). Όπως λοιπόν αντιλαμβάνεται κανείς, το τρίτο τμήμα της κύριας περιοχής μετατρέπεται στην πορεία σε μεταβατικό.

Η πλάγια περιοχή, που κινείται στη σχετική μείζονα, ξεκινά με μία πεντάμετρη δομική μονάδα (μ. 36-40) που φέρνει νέο υλικό και η οποία αποτελείται επί της ουσίας από τέσσερα “πραγματικά” μέτρα, αν υπολογίσουμε την εισαγωγική φύση του εναρκτήριου μέτρου αλλά και τον αρμονικό ρυθμό. Έπειτα από μία στροφή προς τη δεσπόζουσα, ακολουθεί ένα τετράμετρο παράλλαγμα (μ. 41-44), το οποίο εμπεριέχει χρωματικές κινήσεις και σταματά στην ii/i, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης επαναφέρει τα μ. 36-38 στα μ. 45-47. Τα μ. 46-47 αλυσιδοποιούνται κατόπιν στη Σολ-ύφεση-μείζονα, στα μ. 48-49, με την απομόνωσή τους να ενισχύει την ανωτέρω δομική θεώρηση περί της φύσης του επικεφαλής μέτρου, ενώ έπονται τα αλυσιδωτά μ. 50 / 51 που υποβάλλουν το βασικό μοτίβο της πλάγιας περιοχής σε αντιστικτική-μμητική ανάπτυξη. Τα εξίσου αλυσιδωτά μ.

<sup>262</sup> Ο Berman (ό.π., σ. 54) εκθέτει μια διαφορετική θεώρηση για τη διάρθρωση του δεύτερου ημίσεως της επανέκθεσης. Αρχικά, βασιζόμενος στην ανάλυσή του για την ομόλογη πρώτη ενότητα, τοποθετεί την έλευση του πρώτου σκέλους της “κατακλείδας” στο μ. 194. Ωστόσο, από το μ. 218 κι έπειτα ισχυρίζεται πως ξεκινά μία coda, η οποία βασίζεται στο μοτιβικό υλικό της κατακλείδας και διαρθρώνεται παρομοίως σε δύο σκέλη (στα μ. 218-225 και 226 κ.εξ.). Επιπλέον, ο Berman αντιλαμβάνεται τα πέντε τελευταία μέτρα ως μία «codetta, η οποία επαναφέρει το υλικό της εισαγωγής [και] ακολουθείται από μία ανάμνηση της κατακλείδας [...]».

52 / 53 αντλούν το μοτιβικό τους υλικό από αντιστικτικές προσθήκες των μ. 41-44 (βλ. μ. 41 και 43), συνεχίζοντας παράλληλα τη ροή των μ. 50-51, όπως εξάλλου και τα μ. 54-56 που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού και φτάνουν μέχρι τη διπλή δεσπόζουσα. Στη συνέχεια ξεκινά ένα διακριτό (από πλευράς ύφανσης) χωρίο, το οποίο αρχικά επεκτείνει τη δεσπόζουσα στα παρόμοια μ. 57-58. Την ίδια λειτουργία υποστηρίζουν και τα παραγόμενα από ρευστοποίηση μ. 59-60, αλλά και τα αλυσιδωτά μ. 61-62, τα οποία προετοιμάζουν την πτωτική διαδικασία των μ. 63-65a, με την οποία επικυρώνεται η δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης, καίτοι η εν λόγω πτώση επί της ουσίας αποκόπτεται λόγω της έναρξης με έκθλιψη του καταληκτικού τμήματος: η τονική επεκτείνεται με ένα παράλλαγμα του μ. 57 στα μ. 65-66, ενώ τα μ. 67-70bis και 67-72 ρευστοποιούν το ίδιο υλικό προκειμένου να ολοκληρώσουν τη σύνδεση με την επανάληψη της έκθεσης αλλά και με την επόμενη ενότητα αντίστοιχα. Ως εκ τούτου, η κατακλείδα μετατρέπεται γρήγορα σε συνδετικό πέρασμα. Περαιτέρω, ως σημειωθεί ότι η δομή της πλάγιας περιοχής παραπέμπει αμυδρά σε περίοδο, με την πρώτη φράση των μ. 36-44 (η οποία δεν καταλήγει σε κάποια πτώση) να ακολουθείται από μία προτασιακά δομημένη δεύτερη (μ. 45-56 και 57-65a).

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά από τη φα-δίεση-ελάσσονα, ανακαλώντας κατ' αρχάς το εναρκτήριο δίμετρο της κύριας περιοχής (μ. 73-74), προτού το ρευστοποιήσει στα μ. 75-76. Τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 77-78 βασίζονται στο μοτίβο των μ. 13-14a, το οποίο ρευστοποιείται με τη σειρά του συμπυκνούμενο στα μ. 79-80. Ο συνθέτης διστάζει ακόμη να προβεί σε κάποια απομάκρυνση από την προαναφερόμενη τονικότητα, αφού τα σχεδόν όμοια δίμετρα 81-82 / 83-84, που θυμίζουν αμυδρά τα μ. 17-20, εξακολουθούν να επεκτείνουν την τονική της, ενώ το ίδιο κάνουν και τα συγγενικά με αυτά μ. 85-87. Μία λιτή φιγούρα δεκάτων έκτων, που κάνει την εμφάνισή της στο μ. 88, εξελίσσεται εν συνεχεία σε ένα αντιστικτικής υφής δίμετρο πρότυπο (μ. 89-90), που παραπέμπει εμμέσως στο βασικό μοτίβο της πλάγιας περιοχής και κατόπιν αλυσιδοποιείται (μ. 91-92). Από την αποσπασματοποίησή του προκύπτουν έπειτα τρία παρόμοια μέτρα που καθοδηγούνται από μία χρωματική κάθοδο (μ. 93-95), προτού το υλικό τους ρευστοποιηθεί (μ. 96) επί της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος. Με νέα υφή, και χωρίς άμεση αναφορά σε ήδη γνωστό θεματικό υλικό, έπονται δύο παρεμφερή δίμετρα (στα μ. 97-98 και 99-100) που τίθενται στη Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ το πρώτο ήμισυ του παραπάνω τετραμέτρου αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 101-102. Τα μ. 103-104 παρεκκλίνουν ωστόσο από το πρότυπό τους και επεκτείνουν τη Λα-ύφεση-μείζονα του προηγούμενου διμέτρου, ενώ τα μ. 105-110 αναπτύσσουν περαιτέρω το δεδομένο θεματικό υλικό, καίτοι τελικά προοιωνίζονται την επιστροφή του κύριου (πρβλ. μ. 109-110 και 1-2). Ακολουθεί η εμφάνιση της φα-ελάσσονος, η οποία συνοδεύεται από ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου δίμετρου του κυρίου θέματος στα όμοια δίμετρα 111-112 / 113-114, που αποσπασματοποιούνται κατόπιν σε ημίολα στα ανάλογης αρμονικής υπόστασης μ. 115-116. Ακολουθεί μία αναδρομή στα μ. 13-16, στο πλαίσιο των αλυσιδωτών μ. 117-118 / 119-120. Τα ακόλουθα μ. 121-123, απεναντίας, παραπέμπουν στα μ. 107-108 και αποσπασματοποιούνται στα δίσσημα μ. 124-127, ενώ παράγωγά τους είναι και τα μ. 128-131, που σταματούν στη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στον πυρήνα του συνολικού χωρίου των μ. 121-131 βρίσκεται, εντούτοις, μία ανοδική βηματική κίνηση στη χαμηλότερη φωνή, η έκταση της οποίας ξεπερνά την οκτάβα. Τελικά, τη σύνδεση με την τρίτη ενότητα φέρνουν εις πέρας τα μ. 132-135, που οδηγούν στη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος.

Κατά την επιστροφή του στην επανέκθεση, το κύριο θέμα υφίσταται εκτεταμένες τροποποιήσεις: τα μ. 136-140 προέρχονται, όπως φανερώνει η ύφανσή τους αλλά και η μορφή του μ. 140, από την έναρξη της μετάβασης και όχι από το πρώτο τμήμα της κύριας

περιοχής (πρβλ. 21-25): εντούτοις, η συνέχεια στα μ. 141-146α προέρχεται άμεσα από τα μ. 5-10α (καίτοι σε τονική μεταφορά), ενώ τα μ. 145-146α αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 146b-147a, προτού εν τέλει το υλικό τους ρευστοποιηθεί στα μ. 147b-150, σταματώντας στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Συμπερασματικά, ο συνθέτης προέβη εδώ σε έναν ιδιότυπο συνδυασμό των χαρακτηριστικών του εναρκτήριου τμήματος του κυρίου θέματος και της άμεσα εξαρτώμενης από αυτό μετάβασης, απαλείφοντας παράλληλα ολόκληρο το μεσαίο τμήμα που το κύριο θέμα είχε στην έκθεση. Έτσι, το πλάγιο θέμα ακολουθεί σε άμεση διαδοχή την προηγούμενη εξέφανση του κυρίου θέματος στην ομώνυμη μείζονα: εδώ ο συνθέτης είναι πιο φειδωλός στις επεμβάσεις του, διατηρώντας ανέπαφα τα μ. 36-65α στα μ. 151-180α. Επανεκτίθενται επίσης τα μ. 65-69 του συμπλέγματος κατακλείδας-συνδετικού περάσματος στα μ. 180-184, κινούμενα (αναλογικά προς την έκθεση) από την Σολ- προς τη Σι-μείζονα, προτού τα μ. 185-186 στραφούν προς τη Μι-ύφεση-μείζονα με μία ήπια μελωδική κίνηση, που εκτυλίσσεται περαιτέρω στα μ. 187-190 με πορεία προς τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος.

Σε αυτό το σημείο εισάγεται η coda, η οποία εκτείνεται στα μ. 191-217 και ανακαλεί, κατά την έναρξή της, την κεφαλή του κυρίου θέματος. Στο πλαίσιο των μ. 191-196, που βασίζονται σε μία παρηλλαγμένη εκδοχή του επικεφαλής μοτίβου, τα αλυσιδωτά μ. 191 / 192 επαναπροσεγγίζουν τη σολ-ελάσσονα, σε μία επέκταση της οποίας αρκούνται έπειτα τα μ. 193-196. Η κεφαλή του κυρίου θέματος επιστρέφει στην αρχική της μορφή και ύστερα αναπτύσσεται αντιστικτικά στο ομοιογενές χωρίο των μ. 197-204, που σταματά εκ νέου στη δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 205-210 συνδυάζουν στοιχεία των δύο προηγούμενων χωρίων, με την ύφανση των μ. 191-196 να συναντά την αντιστικτική πλοκή των μ. 197-204. Τελικά, η μείζων τονική επικρατεί οριστικά στο μ. 211 και προεκτείνεται εν συνεχεία με χρήση τόσο της κεφαλής του κυρίου θέματος (στα μ. 211-214) όσο και με μία φευγαλέα νύξη στο πλάγιο μοτιβικό υλικό (στα μ. 215-217).

Στο τελικό μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Fuchs, που είναι γραμμένο στη Σολ-μείζονα, το κύριο θέμα εισάγεται με μία στομφώδη “δήλωση” της τονικότητας αναφοράς στα μ. 1-2α (με άρση). Το κυρίως σώμα του (μ. 2-17α) παρουσιάζει τη βασική μοτιβική του ιδέα στα όμοια μ. 2-3α / 3-4α, ενώ τη μεταφέρει και στη σχετική στα μ. 4-5α: από τη ρευστοποίησή της παράγονται έπειτα δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 5-7α / 7-9α) που οδηγούνται σε μία τονικοποίηση της δεσπόζουσας. Διαφορετικά από μοτιβικής αλλά όχι από υφολογικής πλευράς είναι, ακολούθως, τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 9-11α / 11-13α, που δίνουν έμφαση στην IV και στην νί αντίστοιχα, ενώ την όχι ιδιαίτερα εμφατική κατάληξη (με ατελή πτώση) στη Σολ-μείζονα των μ. 13-15α, που συγγενεύουν με τα μ. 9-13α, διορθώνει η επανάληψή τους, στα μ. 15-17α, που φέρνει την καθοριστική τέλεια πτώση. Το μεταβατικό τμήμα, που ακολουθεί στα μ. 17-40, εκμεταλλεύεται το ήδη γνωστό μοτιβικό υλικό προκειμένου να το μεταμορφώσει για τις δικές του ανάγκες. Έτσι, δημιουργεί κατ’ αρχάς δύο ελαφρώς αντιθετικά δίμετρα (μ. 17-19α και 19-21α) που επεκτείνουν την τονική, προτού το πρώτο ήμισυ του προηγούμενου τετραμέτρου απομονωθεί στα αλυσιδωτά μ. 21-23α / 23-25α, που οδηγούν στη μι-ελάσσονα. Ακολουθούν δύο ακόμη αλυσιδωτές δομικές μονάδες (στα μ. 25-27α / 27-29α) που περνούν από τη μι- στη σι-ελάσσονα, ενώ η αποσπασματοποίησή τους στα μ. 29-30α σηματοδοτεί την έναρξη μίας νέας ακολουθίας, στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 30b-32a / 32b-34a, που καθοδηγούνται συνολικά από την καθοδική κίνηση του μπάσσου και κατόπιν αποσπασματοποιούνται στα μ. 34b-36a. Παρ’ όλο που αυτά βασίζονται ως επί το πλείστον σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος, αλλάζουν τελικώς πορεία προς τη μι-ελάσσονα, με την κίνηση αυτή να δραματοποιείται στα μ. 36b-38. Έτσι, η απαραίτητη σύνδεση με τη δευτερεύουσα

τονικότητα της Ρε-μείζονος (ήτοι της δεσπόζουσας) επιτυγχάνεται στο πλαίσιο των παρεμφερών μ. 39-40, με μία συγχορδία αυξημένης έκτης.

Η έναρξη της πλάγιας περιοχής στη Ρε-μείζονα ανακοινώνεται αρχικά στο τετράμετρο 41-44, που εισάγει μία νέα θεματική ιδέα, όμως η παροδική αναφορά στη σχετική (βλ. μ. 44) γίνεται έναυσμα για μία εμφατικότερη τονικοποίησή της στα παρεμφερή δίμετρα 45-46 / 47-48. Ακολουθεί η παρηλλαγμένη επαναφορά του πρώτου τετραμέτρου στα μ. 49-52, το δεύτερο ήμισυ του οποίου αλυσιδιοποιείται στα μ. 53-54, ενώ η δεύτερη αλυσιδωτή του επανάληψη (βλ. μ. 55) μένει ημιτελής και οδηγείται σε αποσπασματοποίηση στα μ. 56-58. Από αυτή τη διαδικασία παράγονται δύο νέα αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 59-60 / 61-62) που σταματούν στη δεσπόζουσα της iii (φα-δίεση-ελάσσονος). Τη Ρε-μείζονα επαναφέρει κατόπιν στο προσκήνιο το ομοιογενές πέρασμα των μ. 63-73a: σε αυτό, δύο αλυσιδωτά μέτρα (μ. 63-64) ακολουθούνται από δύο ανάλογης οργάνωσης δίμετρα (μ. 65-66 / 67-68), ενώ έπεται η αποσπασματοποίηση (μ. 69-70) αλλά και η περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού τους (μ. 71-72), με μία αποδυναμωμένη (λόγω έκθλιψης) τέλεια πτώση (στα μ. 72-73a) να σηματοδοτεί την ολοκλήρωση του υπό εξέταση τμήματος. Στο πλαίσιο του ακόλουθου καταληκτικού τμήματος (μ. 73-90a), εξάλλου, η Ρε-μείζων προεκτείνεται αρχικά στο τετράμετρο 73-77a, το οποίο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και διευρυμένο στα μ. 77-84, σταματώντας σε μία συγχορδία ελαττωμένης έβδομης. Ακολουθούν τα πιο αργά κινούμενα μ. 85-89, η απόπειρα των οποίων να καταλήξουν εκ νέου σε μία τέλεια πτώση πέφτει στο (ηχητικό) κενό (βλ. μ. 89-90a).

Η επεξεργασία στρέφεται απρόσμενα προς τη Σι-ύφεση-μείζονα (δηλαδή προς την VI της ομώνυμης ελάσσονος της δευτερεύουσας τονικότητας). Στο πλαίσιο του πρώτου τμήματός της (μ. 90-112) ανακαλεί, κατ' αρχάς, την εναρκτήρια χειρονομία της κύριας περιοχής (μ. 90-92a) κι έπειτα αφιερώνεται στην ανάπτυξη του υλικού των μ. 1-8. Πιο αναλυτικά, τα μ. 92-96a παραλλάσσουν τα μ. 2-6a και τα αλυσιδωτά μ. 96-98a / 98-100a, που φτάνουν μέχρι τη ρε-ελάσσονα, κατασκευάζουν μία νέα θεματική ιδέα με βάση το δεδομένο μοτιβικό υλικό. Το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 100-102a / 102-104a, που περνούν από τη Μι-ύφεση- και τη Μι-μείζονα, δίνοντας μία χρωματική χροιά στο αρχικό θεματικό υλικό. Παρόμοιες με αυτά είναι και οι επόμενες αλυσιδωτές δομικές μονάδες (μ. 104-106a / 106-108a), καθώς και μία τρίτη που διαφοροποιείται ελαφρώς για να οδηγήσει στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος (μ. 108-110a), με την τελευταία δομική μονάδα να αποσπασματοποιείται (μ. 110-111a) και τελικά να ρευστοποιεί το υλικό της επί τη βάση της προαναφερόμενης συγχορδίας (μ. 111-112). Στο πολύ πιο αργό και λυρικό δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας (μ. 113-138a), ένα πρώτο εισαγωγικό πέρασμα, αποτελούμενο από δύο οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα (στα μ. 113-114 και 115-116) και δύο ακόμη παρόμοιας λογικής μέτρα που προκύπτουν από την αποσπασματοποίηση των προηγούμενων (στα μ. 117 και 118), βασίζεται σε μία επέκταση της Φα-δίεση-μείζονος, παραπέμποντας έμμεσα στο πλάγιο θεματικό υλικό (πρβλ. τη μελωδική καμπύλη των μ. 113-114 με τα μ. 41-43). Από το στοιχείο που απομονώνεται στα μ. 117-118 προκύπτει ένα νέο μοτίβο, από το οποίο δομείται στη συνέχεια η αρμονική ακολουθία των μ. 119-126, όπου η Φα-δίεση-μείζων ερμηνεύεται εν τέλει ως δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Σε αυτό το τονικό κέντρο ξεκινά η εκτύλιξη μίας νέας θεματικής ιδέας, που θυμίζει αμυδρά τα μ. 63 κ.εξ. Τα αλυσιδωτά μ. 127-128 / 129-130 αποσπασματοποιούνται στα 131-132, με τα μ. 133-134, που ολοκληρώνουν το τελευταίο τετράμετρο, να τα παραλλάσσουν και να συνεχίζουν την χρωματική άνοδο της χαμηλότερης φωνής. Τέλος, τα μ. 135-138a ανακαλούν από μοτιβική έποψη τα μ. 119-126 και φτάνουν σε μία στάση επί της δεσπόζουσας της Ντο-δίεση-μείζονος. Από την τελευταία ξεκινά κατόπιν το τρίτο και τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας (μ. 138-167a), το οποίο δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στα

στοιχεία του μεταβατικού τμήματος, πρωτίστως δε στο μόρφωμα των μ. 17-18. Μία πρώτη τετράμετρη δομική μονάδα συνδυάζει το τελευταίο στοιχείο με μία ανάμνηση των μ. 100 κ.εξ. στα μ. 138-142a, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Από αυτήν ξεκινά το πέρασμα των μ. 142-148a, που αναπτύσσει ελεύθερα το πρώτο εκ των δύο προηγούμενων στοιχείων φτάνοντας στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, ενώ ακολουθεί αλυσιδοποίησή του στα μ. 148-154a. Από το ίδιο υλικό παράγονται επίσης τα αλυσιδωτά δίμετρα 154-155 / 156-157, με την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 158-161 να διαδέχεται ένα τελευταίο πέρασμα που αξιοποιεί τα ίδια μοτιβικά στοιχεία (μ. 162-167a) και το οποίο οδηγεί χρωματικά από τη Λα-ύφεση-μείζονα πίσω στην αρχική τονικότητα.

Έπειτα από μία ελαφρώς παρηλλαγμένη εκδοχή της εισαγωγικής χειρονομίας του (στα μ. 167-169a), το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 169-184a, ενώ η μετάβαση (μ. 184-205) περικόπτεται ελαφρώς μέσω της παράλειψης των μ. 27-28· έτσι, τα μ. 184-194a ταυτίζονται με τα μ. 17-27a, ενώ τα μ. 194-205 μεταφέρουν τα μ. 29-40 κατά μία τετάρτη χαμηλότερα, διευκολύνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την επαναφορά της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα αναφοράς. Η τελευταία επανεκτίθεται χωρίς καμμία δομική διαφοροποίηση στα μ. 206-238a, ενώ το ίδιο ισχύει εκ πρώτης όψεως και για το καταληκτικό τμήμα στα μ. 238-254. Το τελευταίο όμως προεκτείνεται, με τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 255-256 / 257-258 να μεγεθύνουν την κεφαλή του προηγούμενου περάσματος (πρβλ. μ. 250) και τα μ. 259-261a να φέρνουν μία ακόμη πτωτική κατάληξη στην Σολ-μείζονα, σηματοδοτώντας την έναρξη της coda, για την οποία το υπό εξέταση επιπρόσθετο χωρίο (μ. 255-261a) λειτουργεί ως ένα σύντομο συνδετικό πέρασμα.

Η ίδια η coda βασίζεται αρχικά στο κύριο θεματικό υλικό, παραθέτοντας ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου τετραμέτρου του στα μ. 261-265a. Η χρωματική γραμμή των εν πολλοίς αλυσιδωτών μ. 265-269a / 269-273a φανερώνει τη διαμεσολάβηση της επεξεργασίας στην ανάπτυξη του δεδομένου υλικού (πρβλ. μ. 100 κ.εξ.). Τα μ. 273-279a αφήνονται να εξερευνήσουν περαιτέρω τις αναπτυξιακές δυνατότητες του κύριου θεματικού υλικού, ενώ ακολουθούν τόσο μία αναφορά στη μετάβαση, στα μ. 279-284, που θυμίζουν παράλληλα και το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας (πρβλ. μ. 138 κ.εξ.), όσο και μία νύξη στα μ. 255-256 εκ μέρους των μ. 285-286. Τα μ. 287-293a εμπεριέχουν μία ακόμη προοδευτικά ρευστοποιούμενη αναδρομή στη μετάβαση, ενώ της τελικής επικράτησης της τονικής στα μ. 295-297 προηγείται η αντιπαράθεσή της με την ελάσσονα υποδεσπόζουσα στα μ. 293-294.

Στο πρώτο εκ των δύο μερών της *Σονάτας για πιάνο* op. 25 αρ. 2 του Μέντερ,<sup>263</sup> της ενότητας της έκθεσης προηγείται μία εκτενής αργή εισαγωγή, στα μ. 1-37. Την κεντρική τονικότητα της μι-ελάσσονος αναγγέλλει η εναρκτήρια χειρονομία του μ. 1, ενώ τα μ. 2-5 εισάγουν μία πρώτη θεματική ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 6-9. Παρόμοια λογική ακολουθούν και τα μ. 10-11 (τουλάχιστον αναφορικά με τις χαμηλότερες φωνές), που εισάγουν κάποια νέα μοτίβα και κατόπιν αποσπασματοποιούνται στο μ. 12, με τη συνολική αρμονική κίνηση να καθοδηγείται, όπως και στο ακόλουθο μ. 13, από τη χρωματική άνοδο του μπάσσου. Το δίμετρο 14-16a αναστρέφει τη μελωδία των μ. 2-3, καταλήγοντας εκ νέου στην αρχική τονικότητα, με τη μι-ελάσσονα να εδραιώνεται περαιτέρω στα παρόμοια μ. 16-17a / 17-18a, το υλικό των οποίων ρευστοποιείται έπειτα

<sup>263</sup> Ας αναφερθεί πως ο συνθέτης παραθέτει, κάτω από τον τίτλο της σονάτας, ένα απόσπασμα από το ποίημα *Silentium* του Φιόντορ Ιβάνοβιτς Τιούτσεφ, ο πρώτος στίχος του οποίου έχει προσδώσει στο έργο και τον ανεπίσημο τίτλο του: «Νυχτερινός άνεμος». Βλ. Martyn, *Nicholas Medtner...*, ό.π., σ. 132, και Bitzan, *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 225-226.

στα μ. 18-21, που φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος. Με αφητηρία αυτήν την αρμονική “χροιά”, τα μ. 22-26 επαναφέρουν τη μελωδική γραμμή των μ. 2-5, με τη διεύρυνση να προκύπτει εδώ από τη μιμητική επανάληψη του καταληκτικού μοτίβου. Περαιτέρω, ως αντιστικτική προσθήκη εμφανίζεται και το μοτίβο των μ. 10 κ.εξ. (βλ. ιδιαίτερα τα μ. 22 και 26). Το μ. 26 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στο μ. 27, ενώ τα παρόμοια μ. 28-31α αξιοποιούν ένα μοτιβικό θραύσμα του βασικού τετραμέτρου (πρβλ. μ. 3b-4a) για να καταλήξουν στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Τα ακόλουθα μ. 31-33 χρησιμοποιούν το ίδιο υλικό, βασιζόμενα σε μία ανοδική χρωματική κίνηση, και προσπαθούν τελικώς να φέρουν μία τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα· η συνέχιση της ημιτονιακής κίνησης αποδεικνύεται ωστόσο ανατρεπτική, με την υποδεσπόζουσα να παίρνει τη θέση της τονικής (βλ. μ. 34a). Η λα-ελάσσων επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 34-37, όπου η μόνη διακριτή μοτιβική αναφορά θυμίζει το μοτίβο του μ. 10, ενώ η έλευση της τονικής συμπίπτει, τελικά, με την έναρξη της έκθεσης στο μ. 38. Θέλοντας, συμπερασματικά, να αποδώσουμε ένα μορφολογικό τύπο στην υπό εξέταση εισαγωγή, προκύπτει μάλλον η διαπίστωση μίας (ασύμμετρης) περιοδικής διάρθρωσης, στα μ. 1-21 και 22-38a, με την πρώτη φράση να οργανώνεται προτασιακά και τη δεύτερη πιο ελεύθερα.

Συνεχίζοντας, παρατηρούμε πως η εισαγωγική χειρονομία του μ. 1 γίνεται αναπόσπαστο συστατικό στοιχείο και του κυρίου θέματος (μ. 38-46a), έχοντας αντίστοιχη λειτουργία (βλ. μ. 38-39), καίτοι σε αυτήν την περίπτωση εμπλουτίζεται με το συνοδευτικό (ή, αν υπολογίσουμε την προέλευσή του, καίριας σημασίας) μοτίβο των καταληκτικών μέτρων της εισαγωγής (πρβλ. μ. 34-37). Το τελευταίο στοιχείο διαπερνά σε μεγάλο βαθμό και την υπόλοιπη έκταση της συνολικής φράσης που συνιστά το κύριο θέμα, η οποία διαθέτει επίσης ορισμένα προτασιακά χαρακτηριστικά (βλ. τη βασική ιδέα και το παράλλαγμα της στα μ. 40 / 41) και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Εισαγόμενο σε επικάλυψη, το μεταβατικό τμήμα (μ. 46-79) ξεκινά δημιουργώντας την εντύπωση πως πρόκειται για μια άμεση επανάληψη του κυρίου θέματος: το εναρκτήριο δίμετρο εμφανίζεται παρηλλαγμένο και διαμεσολαβημένο από την κατάληξη της εισαγωγής, στα μ. 46-47, και τα μ. 40-41 επιστρέφουν στα μ. 48-49· τα μ. 42-45, εντούτοις, ανακατασκευάζονται σε δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 50-51 / 52-53), με το ακόλουθο μ. 54 να παραλλάσσει το μ. 53 και την αρμονία να κατευθύνεται προς την υποδεσπόζουσα, και μάλιστα με μία πτωτική πορεία προς αυτήν. Η τονική της αντικαθίσταται, όμως, από τη Φα-μείζονα σε μία απατηλή πτώση (στα μ. 54b-55a), με τη βασική ιδέα να επιστρέφει έπειτα στα αλυσιδωτά μ. 55 / 56 και να ρευστοποιείται στα μ. 57-59a, τα οποία καταλήγουν στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η κίνηση δεκάτων έκτων που εισάγει το τελευταία πέρασμα, και η οποία παραπέμπει στα μ. 36-37, είναι πανταχού παρούσα στη συνέχεια. Η δεσπόζουσα ενισχύεται από ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, μία τριπλή “κρούση τυμπάνου”, θα έλεγε κανείς (στο μ. 59), ενώ η μελωδική γραμμή των μ. 60-61 φαίνεται να εμπνέεται από την εναρκτήρια χειρονομία. Η βασική ιδέα επιστρέφει εκ νέου σε διάφωνο αρμονικό συγκείμενο, στο μ. 62, και ρευστοποιείται σταδιακά στα μ. 63-64, ενώ η κατάληξη στη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος στο μ. 65a<sup>264</sup> εισάγει (κατ’ αναλογία με το μ. 59) την αλυσιδοποίηση του προηγούμενου υπό εξέταση χωρίου. Η διαδικασία αυτή συμπεριλαμβάνει, ωστόσο, μόνο τα τρία πρώτα μέτρα (πρβλ. μ. 65-67 και 59-61)· τα αλυσιδωτά μ. 68 / 69 βασίζονται σε μία προερχόμενη από το κύριο

<sup>264</sup> Σε αυτό το σημείο τοποθετεί ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 233-234) την ολοκλήρωση του κυρίου θέματος, ενώ το μεταβατικό τμήμα συνίσταται, κατ’ αυτόν, μόνον στα μ. 66-79. Ως προς το ίδιο το κύριο θέμα, ο Bitzan αναγνωρίζει κατ’ αρχάς μία “δομή σύνθετης περιόδου”, αποτελούμενης από φράσεις των 8 και 9 μέτρων αντίστοιχα, αναφερόμενος πιθανότατα στα μ. 38-45 και 46-54.

θέμα ιδέα (πρβλ. μ. 42), ενώ τα μ. 70-71 χαρακτηρίζονται από τονική και θεματική ασάφεια, με εξαίρεση μία παροδική αναφορά στην επικεφαλής χειρονομία (στο μ. 71). Μία αποσυντεθειμένη εκδοχή της βασικής ιδέας φαίνεται ακολούθως να βρίσκεται στον πυρήνα των αλυσιδωτών μ. 72-73 / 74-75, ενώ τα εναπομείναντα μ. 76-79 αναπτύσσονται αποκλειστικά με βάση το μοτίβο του μ. 59: τα παρεμφερή μ. 76-77 συνιστούν μία αδιάσπαστη ενότητα λόγω της συγκλίνουσας κίνησης των εξωτερικών φωνών, διαδικασία που συνεχίζεται και στο μ. 78, ενώ η συνεπακόλουθη αρμονική κίνηση οδηγεί στη φα-δίεση-ελάσσονα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο συνθέτης επαναφέρει εκ νέου την αρχική χειρονομία, με το μ. 79 να αποτελεί ταυτοχρόνως την κατάληξη της μετάβασης αλλά και – χάρη στη μέχρι τούδε λειτουργία αυτού του μορφώματος – μία εισαγωγική ανάκρουση στην πλάγια περιοχή.

Η τελευταία εκτίθεται σε τρία τμήματα, στα μ. 80-96a, 96-107 και 108-125a, τοποθετούμενη στη Ρε-μείζονα, αν και κατά την έναρξή της (στα μ. 80-81) δίνεται έμφαση στην φα-δίεση-ελάσσονα (δηλαδή στην iii της). Στο πρώτο τμήμα δίνεται ειδικότερα η εντύπωση πως ακολουθείται η οργανωτική λογική μίας ασύμμετρης, μετατροπικής περιόδου. Στην πρώτη φράση (μ. 80-87), την αργά κινούμενη, “δύσθυμη” μελωδία των μ. 80-84, που βρίσκει σταδιακά τον δρόμο της προς τη Ρε-μείζονα, διαδέχεται το πιο κινητικό θεματικό υλικό των μ. 85-87, που, έπειτα από μία προσωρινή αρμονική παρέκκλιση, φέρνει και πάλι στο προσκήνιο τη Ρε-μείζονα. Με την επανάκαμψη της τελευταίας, η δεύτερη φράση (μ. 88-96a) επαναφέρει τις δύο αντιθετικές ιδέες της προηγούμενης (στα μ. 88-93), καίτοι εν προκειμένω τα περιγράμματά τους είναι πιο θαμπά, με το μ. 91 να λειτουργεί ως συνδετικός άξονας. Τελικά, το επιπρόσθετο, ζωηρό πέρασμα των μ. 94-95 αναλαμβάνει την πτωτική ολοκλήρωση του πρώτου αυτού τμήματος, καταλήγοντας με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Λα-μείζονα. Το δεύτερο τμήμα υιοθετεί την ύφανση του τελευταίου περάσματος και εισάγει ένα νέο μοτίβο, ξεκινώντας με δύο παρόμοιες τρίμετρες δομικές μονάδες στα μ. 96-98 / 99-101, η δεύτερη εκ των οποίων οδηγεί σε τονικοποίηση της Ντο-μείζονος. Στη συνέχεια, δύο αλυσιδωτά μέτρα και δύο ακόμη παρεμφερή μέτρα (μ. 102 / 103 και 104 / 105) διαγράφουν μία χρωματική ανοδική πορεία με τελικό σταθμό μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που εισάγει τη Λα-ύφεση-μείζονα. Ξεκινώντας από αυτή, και φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, το δίμετρο 106-107 υπενθυμίζει την ακολουθία των μ. 96-97, προετοιμάζοντας παράλληλα την είσοδο του τρίτου τμήματος. Σε αυτό, η επικεφαλής πλάγια ιδέα επιστρέφει κατά το μεγαλύτερο μέρος της, στα μ. 108-110 (πρβλ. μ. 80-82), ενώ στη συνέχεια το μοτίβο του τρίτου μέτρου απομονώνεται και χρησιμοποιείται για τη δημιουργία μιας σειράς παρεμφερών, οιονεί αλυσιδωτών μέτρων, με συνεχείς αρμονικές μεταβολές (βλ. μ. 111-117) μέχρι την προσέγγιση της δεσπόζουσας της δευτερεύουσας τονικότητας μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης. Έτσι, το δεύτερο σκέλος του τρίτου τμήματος (μ. 118-125a) βασίζεται επί της ουσίας σε μία επέκταση της δεσπόζουσας, ενώ από θεματικής πλευράς επαναφέρει παρηλλαγμένη την κεντρική ιδέα του δεύτερου τμήματος: αυτό παρατηρείται στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 118-119 / 120-121, ενώ το στοιχείο αυτό στη συνέχεια αποσπασματοποιείται και ρευστοποιείται στα μ. 122-124, που οδηγούν (επιτέλους) στην καθοριστική επικύρωση της Ρε-μείζονος με τέλεια πτώση στα μ. 124b-125a. Ακολουθεί μία κατακλείδα (μ. 125-134), η οποία εν γένει χαρακτηρίζεται από μια πρόθεση προέκτασης της καταληκτικής τονικής. Αυτό εκφράζεται πρώτα στα παρεμφερή δίμετρα 125-126 / 127-128, όπου διακρίνεται αμυδρά η ηχώ του μοτίβου του μ. 96, κι έπειτα στο πέρασμα των μ. 129-134, το οποίο στην κατάληξή του λαμβάνει και συνδετικό ρόλο, μετατρέποντας τη Ρε-μείζονα σε συγχορδία δεσπόζουσας.



Η εναρκτήρια χειρονομία του μέρους κάνει την εμφάνισή της και στην έναρξη της δεύτερης ενότητας, στο μ. 135, σε μεταφορά στη Σι-μείζονα, όπως φανερώνει και το μ. 136, η υφή του οποίου θυμίζει τα μ. 108 κ.εξ. (δηλαδή το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής). Τα ακόλουθα μ. 137-138 ανακαλούν ευθέως το πλάγιο θεματικό υλικό, καθ' ότι παράγονται από το θεματικό υλικό των μ. 80-84, παραφράζοντας επί της ουσίας την κεφαλή, ενώ οδηγούν στη Ρε-μείζονα. Με αυτήν ως αφετηρία το παραπάνω τετράμετρο αλυσιδοποιείται στα μ. 139-142, ενώ μία δεύτερη αλυσιδωτή επανάληψή του διακόπτεται προτού καν αρχίσει, ένεκα της διαφορετικής αρμονικής βάσης του μ. 143 (πρβλ. μ. 139). Έπεται μία αναφορά στο κύριο θέμα, και δη στη βασική του ιδέα, η οποία ακούγεται στη ρε-ελάσσονα στα μ. 144-145. Το εν λόγω δίμετρο αλυσιδοποιείται ρευστοποιούμενο στα μ. 146-147, ενώ το μ. 148 συνδυάζει το γνωστό εισαγωγικό μοτίβο με εκείνο του μ. 59 επί της δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος. Σε αυτήν την περιοχή, ο συνθέτης παραθέτει μία παρηλλαγμένη και προοδευτικά ρευστοποιούμενη εκδοχή της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στα μ. 149-150, την οποία αντιπαραθέτει σε μία εξίσου τροποποιημένη ανάκληση του μοτίβου του μ. 82 της πλάγιας περιοχής στα μ. 151-152. Το εισαγωγικό μοτίβο μεσολαβεί στο επόμενο μέτρο, προκειμένου να εδραιώσει τη μακρινή μι-ύφεση-ελάσσονα, με τα μ. 153-159 γενικότερα να συνιστούν μία ανακατασκευή, σε αυτήν την τονικότητα, ολόκληρου του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 38-45). Η ξαφνική άφιξη της δεσπόζουσας της σι-ύφεση-ελάσσονος στο μ. 160, από την άλλη πλευρά, φέρνει μαζί της μία αντιπαράθεση μεταξύ μοτιβικών στοιχείων της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 160 και 85) και της μετάβασης (πρβλ. μ. 161 και 60), ενώ παρόμοια θεματική λογική χαρακτηρίζει και τα μ. 162 (πρβλ. μ. 160) και 163-164 (πρβλ. μ. 161). Τα μ. 165-166, εξάλλου, επικεντρώνονται στο δεύτερο εκ των προαναφερόμενων στοιχείων, σε μία χρωματική κάθοδο που καταλήγει και επιμένει στο σι' τούτο παραμένει ως ισοκράτης και στα – παραγόμενα εκ των προηγούμενων μέτρων – μ. 167-168, που συγκροτούν μία οιονεί αλυσιδωτή αλληλουχία, ενώ τα μ. 169-170 ανακαλούν τα μοτίβα των μ. 96-97 της πλάγιας περιοχής. Παρόμοια προέλευση έχουν επίσης τα μ. 171-172, ενώ η παρούσα ενότητα συνδέεται με την επόμενη μέσω του περάσματος των μ. 173-178, το οποίο βασίζεται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας και συνδυάζει το συνοδευτικό σχήμα του κυρίου θέματος (προετοιμάζοντας, προφανώς, την επανεμφάνισή του) με έναν δεξιότεχνικό καταγισμό δεκάτων έκτων, συμπεριλαμβάνοντας και μία νύξη στο μοτίβο του μ. 60 της μετάβασης (βλ. μ. 176).

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 179-187α με μία σημαντική τονική μεταβολή, η οποία έγκειται στην προσέγγιση της υποδεσπόζουσας και της κατάληξης σε αυτήν με ατελή (αντί της αρχικής τέλειας) πτώση. Η μετάβαση (μ. 187-201), εξάλλου, υφίσταται πολύ βαθύτερες δομικές αλλαγές: αρχικά, τα μ. 187-189 μεταφέρουν τα μ. 46-48 στη λα-ελάσσονα, ενώ το μ. 49 (ήτοι η επανάληψη της βασικής ιδέας) παραλείπεται. Ακολουθεί μία παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 50-52 στα μ. 190-192, ενώ απαλείφονται τα μ. 53-54, δηλαδή το τέταρτο μέτρο του τετραμέτρου 50-53 και η επανάληψή του. Έπειτα δε από την επαναφορά των μ. 55-56 στα μ. 193-194, τα υπόλοιπα γεγονότα της μετάβασης στην έκθεση αντικαθίστανται στην επανέκθεση από ένα πέρασμα που προκύπτει από την ελεύθερη ανάπτυξη των στοιχείων των μ. 57-58, αφού πρώτα αυτά ακουστούν στα μ. 195-196: το ελεύθερο (και εμβόλιμο) αυτό δεξιότεχνικό πέρασμα εκτείνεται στα μ. 197-201,<sup>265</sup> ενώ παρεισφρεί και στον χώρο της επανεκτιθέμενης πλάγιας περιοχής, επηρεάζοντας την

<sup>265</sup> Ακολουθώντας έως έναν βαθμό την θεώρησή του αναφορικά με την πρώτη ενότητα, ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 233 και 236) οριοθετεί την επανέκθεση του κυρίου θέματος στα μ. 179-201, καίτοι ενσωματώνει επιπλέον σε αυτό το χωρίο ένα «πέρασμα που είχε λειτουργήσει ως μεταβατικός χώρος νωρίτερα». Ως εκ τούτου, ο ίδιος δεν διακρίνει ένα μεταβατικό τμήμα εντός της επανέκθεσης.

ύφανση των δύο πρώτων μέτρων της (πρβλ. μ. 202-203 και 80-81). Η εν λόγω περιοχή ξεκινά από την σχετική (Σολ-μείζονα), που επιλέγεται ως αντιστάθμισμα στην πολύ πιο μακρινή Ρε-μείζονα της έκθεσης. Το πρώτο τμήμα της περιορίζεται, καθώς τα μ. 202-209 αντιστοιχούν στα μ. 80-87 και οδηγούν εν προκειμένω στη Σι-μείζονα, από την οποία κατόπιν ξεκινά το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής αντί της αναλογικά αναμενόμενης Ρε-μείζονος. Φυσικά, αυτή η μεταβολή προοιωνίζεται και την τελική αλλαγή πορείας προς την τονικότητα αναφοράς. Το μεσαίο τμήμα επιστρέφει σε πλήρη έκταση στα μ. 210-221 και χωρίς σημαίνουσες διαφοροποιήσεις<sup>266</sup> δεν ισχύει ωστόσο το ίδιο και για το τρίτο, το οποίο ακολουθεί την υφή των μ. 108-117 στα μ. 222-231, καίτοι με αρμονικές και μοτιβικές αλλαγές, ενώ ακολούθως η αποφυγή κάθε αναφοράς στο μοτίβο του δεύτερου τμήματος (σε αντίθεση με τα μ. 118-121 της έκθεσης) συνδυάζεται πλέον με μία διευρυμένη επαναφορά των μ. 122-124 στα μ. 232-236, που βασίζονται στην ίδια αρμονική λειτουργία επέκτασης της συγχορδίας της δεσπίζουσας (εδώ της Μι-μείζονος). Έτσι, μετά την επίτευξη της καθοριστικής (αν και αποδυναμωμένης) πτώσης στη Μι-μείζονα στα μ. 236b-237a, η κατακλείδα επιστρέφει κι αυτή, αν και παρουσιάζεται διαφοροποιημένη σε μεγάλο βαθμό: τα μ. 237-240 αντλούν την ύφανσή τους από τα μ. 129-130, ενώ το επόμενο χωρίο (των μ. 241-247a) διαφοροποιείται ριζικά από το ανάλογό του στο τέλος της έκθεσης, προβαίνοντας σε μία αναπτυξιακού χαρακτήρα αναφορά στην εναρκτήρια πλάγια θεματική ιδέα, προτού τα μ. 247-249 επικεντρωθούν στη συγχορδία της φα-ελάσσονος, με την παράλληλη επιστροφή της εισαγωγικής χειρονομίας σε αυτό το πλαίσιο (βλ. μ. 249) να προετοιμάζει την έναρξη της coda.

Η τελευταία εκτείνεται στα μ. 250-284 και λαμβάνει ως αφετηρία της την προαναφερόμενη τονικότητα, στην οποία ανακαλεί, κατ' αρχάς, τη βασική θεματική ιδέα της εισαγωγής (πρβλ. μ. 250-253 και 2-5). Τα μ. 254-257 αποτελούν ένα παράλλαγμα της, κατ' αναλογία προς τα μ. 6-9, ενώ και τα μ. 258-269 αναλογούν στα μ. 10-21, με τον συνθέτη να προβαίνει εντός αυτών στις απαραίτητες τονικές μεταβολές προκειμένου να προσεγγιστεί εκ νέου η αρχική τονικότητα. Έτσι, το επόμενο χωρίο των μ. 270-276 ξεκινά ακριβώς όπως τα μ. 22 κ.εξ., βασίζεται όμως στην αντιστικτική-μιμητική επεξεργασία της βασικής ιδέας της εισαγωγής και καταλήγει σε μία στάση επί της δεσπίζουσας, αδυνατώντας να οδηγήσει στην τονική. Το γεγονός αυτό δίνει λοιπόν το έναυσμα στο πέρασμα των μ. 277-284, το οποίο επιταχύνει ξανά την χρονική αγωγή και μεταμορφώνει το δεδομένο εισαγωγικό μόρφωμα σε ένα νέο στοιχείο, το οποίο βασίζεται σε μία επέκταση της δεσπίζουσας, προκειμένου η αρμονική αυτή λειτουργία, σε συνδυασμό και με την άμεση συνάφεια του στοιχείου αυτού με το κύριο θεματικό υλικό του δεύτερου μέρους του έργου, να συμβάλει στην άμεση σύνδεση των δύο μερών της σονάτας.<sup>266</sup>

Στη *Σονάτα για πιάνο* op. 25 αρ. 2 του Μέτνερ, η τριμερής μορφή σονάτας δεν βρίσκει εφαρμογή μόνο στο πρώτο αλλά και στο δεύτερο (και τελευταίο) μέρος της, το οποίο μοιράζεται και το ίδιο τονικό κέντρο, αυτό της μι-ελάσσονος.<sup>267</sup> Το κύριο θέμα (μ. 1-27a)

<sup>266</sup> Ο Bitzan απομονώνει ως "codetta" αποκλειστικά τα μ. 241-248: τούτο οφείλεται στην εντελώς *sui generis* θεώρησή του για το συνολικό έργο, σύμφωνα με την οποία η σονάτα συνίσταται σε ένα και μόνο μέρος (!) με δύο "υποδιαίρεσεις", κάθε μία εκ των οποίων ξεκινά με την ίδια εισαγωγή. Συνεπώς, θεωρεί τα μ. 249 κ.εξ. ως ανήκοντα στην δεύτερη "υποδιαίρεση". Βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 223-225, 233 και 237. Ο Martyn (*Nicholas Medtner...*, ό.π., σ. 134), αντιθέτως, επισημαίνει σαφώς την αναδρομή στην εισαγωγή ως σημείο έναρξης της coda.

<sup>267</sup> Με αυτήν την (φαινομενικά αυτόνομη) οπτική δεν συμφωνούν ούτε ο Martyn (*Nicholas Medtner...*, ό.π., σ. 135) ούτε ο Bitzan. Σύμφωνα με τον πρώτο, το εν λόγω μέρος αποτελεί μία «φαντασία που βασίζεται στο υλικό της εισαγωγής του πρώτου μέρους», ενώ ο δεύτερος διατείνεται

διαρθρώνεται – κατά το μάλλον ή ήττον – σε τρία τμήματα. Το πρώτο από αυτά (μ. 1-9a) αποτελείται από δύο συμπληρωματικά τετράμετρα (μ. 1-5a και 5-9a), με την τελική κατάληξη στη συγχορδία της δεσπόζουσας να δίνει την αίσθηση μιας μισής πτώσης. Με το ίδιο μοτιβικό υλικό, το δεύτερο τμήμα (μ. 9-22a) κατασκευάζει ένα νέο τετράμετρο πρότυπο (βλ. μ. 9-13a), το οποίο αλυσιδοποιείται αμέσως στα μ. 13-17a, ενώ μια απόπειρα δεύτερης αλυσιδωτής επανάληψης οδηγείται, στα μ. 17-22a, στη ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού και στην επιστροφή στην τονική, έπειτα από μία στάση στη δεσπόζουσα (στα μ. 20-21). Τελικά, το τρίτο τμήμα (μ. 22-27a) επαναφέρει το δεύτερο ήμισυ του πρώτου τμήματος, παραλλάσσοντας και διευρύνοντάς το κατά ένα μέτρο, προκειμένου να φέρει την οριστική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς με μία τέλεια πτώση. Το μεταβατικό τμήμα των μ. 27-41 χρησιμοποιεί, ακολούθως, μία μελωδική ιδέα της κύριας περιοχής, προκειμένου να προχωρήσει στην κατασκευή ενός κανόνα: η μελωδική γραμμή των μ. 22-26 επιμηκύνεται ελαφρώς και εκφέρεται διαδοχικά, και με ανοδική φορά, από τέσσερεις διακριτές φωνές στα μ. 27-37a, ενώ τα μ. 37-39a επαναλαμβάνουν το τελευταίο δίμετρο και τα μ. 39-41 προβαίνουν σε μοτιβική ρευστοποίηση, εμμένοντας αρμονικώς στη σι-ελάσσονα.

Το πλάγιο θέμα ξεκινά στο ίδιο τονικό πλαίσιο και με διάφωνα αρμονικά στοιχεία, εισάγοντας ορισμένες νέες ιδέες στα μ. 42-47. Εντός αυτών, ο συνθέτης προσεγγίζει τη σχετική μείζονα, στην οποία ακολουθεί το επόμενο χωρίο των μ. 48-63. Σε αυτό, η κεφαλή του πλαγίου θέματος (βλ. μ. 42 με άρση) κυριαρχεί στα αλυσιδωτά δίμετρα 48-49 / 50-51, ενώ στη συνέχεια ανακαλείται μέρος του κύριου θεματικού υλικού, με τα μ. 52-56a να αναστρέφουν τη μελωδία των μ. 5-9a. Τα μ. 56-58a επιχειρούν να επαναλάβουν την προηγούμενη ακολουθία, αλλά διακόπτονται από τα μ. 58-60a, που αναπτύσσουν, μέσω προϊούσας αποσπασματοποίησης, το υλικό του προηγηθέντος τετραμέτρου. Το υλικό των μ. 54-56a αναπτύσσεται και αυτό κατά παρόμοιο τρόπο στα μ. 60-62a και κατόπιν ρευστοποιείται στα μ. 62-63. Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης επαναφέρει αρμονικώς παρηλλαγμένο το επικεφαλής εξάμετρο του πλαγίου θέματος (ήτοι τα μ. 42-47) στα μ. 64-69, τα οποία στρέφονται εκ νέου προς τη σι-ελάσσονα. Το επόμενο χωρίο επανέρχεται και αυτό, ξεκινώντας από την ίδια περιοχή, καίτοι σημαντικά περιορισμένο: τα μ. 70-73 αναλογούν στα μ. 48-51, τα μ. 74-78a όμως περιλαμβάνουν μία μόνο εμφάνιση της κύριας ιδέας, η οποία εν προκειμένω ακολουθεί το πρότυπο των μ. 22-26a. Έπεται μία κυκλική αναδρομή στο πρώτο μέρος του παρόντος έργου, και συγκεκριμένα στην αργή εισαγωγή του, η εναρκτήρια ιδέα της οποίας (βλ. τα μ. 2-5 του *Introduzione: Andante*) ακούγεται στη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος στα μ. 78-81. Η Φα-δίεση-μείζων επεκτείνεται και στα μ. 82-83, συνοδευόμενη από μία κάθοδο του μπάσσου, ενώ τα παρεμφερή μ. 84-85 / 86-87 παραλλάσσουν τα μ. 48-51. Σε αυτό το σημείο ξεκινά ένα νέο τμήμα της πλάγιας περιοχής με εντελώς διαφορετική υφή, η βασική ιδέα του οποίου εισάγεται και εκτυλίσσεται στα μ. 88-95, τα οποία στηρίζονται στη Ρε-μείζονα. Ακολουθούν δύο ζεύγη αλυσιδωτών διμέτρων (μ. 96-97 / 98-99 και 100-101 / 102-103, το δεύτερο με ισοκράτη επί του φα-δίεση) και μία ακόμη αλυσιδωτή αλληλουχία στα μ. 104-107, η οποία οδηγεί πίσω στη μι-ελάσσονα. Η υφή τροποποιείται στο ακόλουθο χωρίο των μ. 108-119, το οποίο συνιστά ένα παράλλαγμα του αμέσως προηγούμενου, παραπέμποντας παράλληλα και στο κύριο θεματικό υλικό, απ' όπου άλλωστε προέκυψε αυτό το νέο θεματικό στοιχείο. Τα αλυσιδωτά μ. 113-115, που

---

πως «[το δεύτερο μέρος] ξεκάθαρα δεν ακολουθεί πιστά ένα και μόνον παραδοσιακό μοντέλο, όπως οι μορφές της сонάτας, του ρόντο ή των παραλλαγών». Παρ' όλα αυτά, ο Bitzan επιχειρεί να διατηρήσει έναν χαλαρό συσχετισμό με την μορφή της сонάτας. Για την διεξοδική του ανάλυση, βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 237 κ.εξ.

θυμίζουν τα μ. 100-103, καθοδηγούνται από μία χρωματική κίνηση στη χαμηλότερη φωνή, όπως και τα παρόμοια μ. 116 / 117, με την κίνηση αυτή να επιταχύνεται στα μ. 118-119, φτάνοντας μέχρι τη συγχορδία της Φα-μείζονος. Από αυτήν τη συνήχηση ξεκινά μία συγχορδιακή ακολουθία, στα παρόμοια μ. 120-122a / 122-124a, η εξέλιξη της οποίας στα μ. 124-128a οδηγεί, μέσω της παράθεσης ενός θραύσματος του κύριου θεματικού υλικού (πρβλ. μ. 3-5a), στην οριστική πτωτική κατάληξη στη δευτερεύουσα τονικότητα της σι-ελάσσονος (δηλαδή της ελάσσονος δεσπόζουσας), η οποία εν τέλει υπερισχύει της σχετικής μείζονος.

Ακολουθεί ένα εκτεταμένο καταληκτικό τμήμα (μ. 128-158a), το οποίο αρχικά εισάγει μία νέα ιδέα που παρουσιάζεται και εκτυλίσσεται στα μ. 128-135. Τα μ. 136-139 αντλούν το υλικό τους από τα μ. 48-51 της πλάγιας περιοχής και επιδιώκουν να καταλήξουν εκ νέου στη σι-ελάσσονα, με την αναμενόμενη τέλεια πτώση να αντικαθίσταται όμως από μία απατηλή στο μ. 140. Τα μ. 140-143, έπειτα, παρέχουν μία συντομευμένη ανάκληση της νέας καταληκτικής ιδέας (πρβλ. μ. 128-133), ενώ το δεύτερο συστατικό στοιχείο που εντοπίσαμε νωρίτερα λαμβάνει τώρα μεγαλύτερη έμφαση, με τη βασική δίμετρη δομική μονάδα του να παρουσιάζεται στα μ. 144-145, 146-147 και 148-149, όπου συνδυάζεται μάλιστα αντιστικτικά με την ιδέα των μ. 88 κ.εξ. Τελικά, έπειτα από μία ανάκληση της κεφαλής του πλαγίου θέματος στα μ. 150-151, η επικεφαλής ιδέα του υπό εξέταση καταληκτικού τμήματος επανεμφανίζεται φευγαλέα στα μ. 152-153 και κατόπιν ρευστοποιείται στα μ. 154-158a, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της τονικής της σι-ελάσσονος.

Στο πλαίσιο ενός πρώτου, εισαγωγικού τμήματος της επεξεργασίας (μ. 158-178a), ο συνθέτης ανακαλεί εκ νέου την επικεφαλής θεματική ιδέα της εισαγωγής του πρώτου μέρους, παραθέτοντάς την αρχικά ελαφρώς συντομευμένη στα παρεμφερή και αλληλεπικαλυπτόμενα μ. 158-160 / 160-162. Έπειτα από τη χρωματική κίνηση των μ. 162b-164a / 164b-166a, το ίδιο στοιχείο επιστρέφει στη ντο-ελάσσονα και στην πλήρη του μορφή, στα μ. 166-170a. Μετά την παρηλλαγμένη επανάληψη της απόληξής του (μ. 170b-172a / 172b-174a), που οδηγεί στη Μι-ύφεση-μείζονα, η αντιστικτική, χρωματική κίνηση των μ. 174-178a, που θυμίζει τη νέα ιδέα της κατακλείδας, θέτει ως στόχο τη φα-δίεση-ελάσσονα. Από αυτήν ξεκινά μία αναφορά στο κύριο θέμα, και ιδιαίτερα στα μ. 22-26, με την εν λόγω μελωδία να ακούγεται στα μ. 178-182, ενώ τα μ. 183-186a προβαίνουν έπειτα σε μία έμμεση αναφορά στα μ. 1-5a. Ακολουθεί ένας συνδυασμός των δύο στοιχείων, στα μ. 186-190a και στη ρε-ελάσσονα, ενώ ακολουθούν δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 190-192a / 192-194a) που παραλλάσσουν και ρευστοποιούν την κεφαλή της πρώτης εκ των δύο ιδεών, φτάνοντας μέχρι τη Ντο-δίεση-μείζονα. Μέσω της προϊούσας ρευστοποίησης του υλικού προκύπτουν τα μ. 194-195 και 196-199, με τα τελευταία να συνιστούν μία επέκταση της δεσπόζουσας της σολ-δίεση-ελάσσονος, όπως φανερώνει και ο ισοκράτης επί του ρε-δίεση. Οι αλληπάλληλες μεταμορφώσεις οδηγούν στην εμφάνιση μίας νέας θεματικής ιδέας, που παρουσιάζεται στο τετράμετρο 200-203, αποτελούμενη από δύο παρεμφερή σκέλη και τοποθετούμενη στην προαναφερόμενη τονική περιοχή. Από αυτήν παράγονται και τα εν πολλοίς αλυσιδωτά μ. 204-207, ενώ η ρευστοποίησή της αποφέρει τα αντιστικτικής υφής μ. 208-211, που τελικά στρέφονται προς τη λα-ελάσσονα. Στην τελευταία τοποθετείται εν συνεχεία μία ανακατασκευή των μ. 200-207 στα μ. 212-219, ενώ τα μ. 220-223 αναλογούν, κατά παρόμοιο τρόπο, στα μ. 208-211. Με τα ίδια μοτιβικά στοιχεία κατασκευάζονται επίσης τόσο τα αλυσιδωτά δίμετρα 224-225 / 226-227, που χαρακτηρίζονται από τη χρωματική ανάβαση του μπάσσου, όσο και τα μ. 228-235, που αποτελούν αρμονική επέκταση μίας διάφωνης συνήχησης. Την ίδια λειτουργία εξυπηρετεί και το πέρασμα των μ. 236-237, ενώ ο ρόλος της εν λόγω συγχορδίας αποκαλύπτεται ως συνδεδετικός προς την τονική σε δεύτερη αναστροφή της αρχικής τονικότητας (βλ. μ. 238)· επί της ουσίας, τα μ.

238-249 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, λειτουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο ως συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα του μέρους. Εντός αυτού του πλαισίου, τα μ. 238-239 και 240-241 υπενθυμίζουν την κεφαλή της ιδέας των μ. 200 κ.εξ., ενώ τα μ. 242-246α ανακαλούν τη μελωδία των μ. 22-26, συνεπικουρώντας στην προετοιμασία της επανέκθεσης. Το στοιχείο αυτό ρευστοποιείται αλυσιδωτά στα μ. 246-247α / 247-248α, ενώ ύστερα τα μ. 248-249 απογυμνώνονται από θεματικές αναφορές και λύνονται χρωματικά στην συγχορδία της τονικής στην θέση του μ. 250.

Από δομική έποψη, η μόνη αλλαγή που παρατηρείται στο κύριο θέμα κατά την επανέκθεσή του (μ. 250-276) είναι η εσωτερική διεύρυνση του τρίτου τμήματός του (πρβλ. ιδιαίτερα μ. 273-274 και μ. 24), ενώ, παράλληλα, η πτωτική του κατάληξη ματαιώνεται, με τη θέση της συγχορδίας της τονικής να παίρνει η δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (βλ. μ. 276b-277a). Ακολουθεί απευθείας, δίχως να επιστρέφει εδώ η μετάβαση, μία ριζική αναδόμηση και διεύρυνση του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής, ήτοι των μ. 42-87, στα μ. 277-362. Αρχικά, τα μ. 42-56α τροποποιούνται στο σύνολό τους ούτως ώστε να συμβάλουν στην επέκταση της συγχορδίας της Φα-μείζονος μεθ' εβδομής (βλ. μ. 277-291a). Το ίδιο ισχύει και για τα μ. 56-58α, που παραλλάσσονται ελαφρώς στα μ. 291-293α, ενώ τα μ. 293-297α παρεμβαίνουν βαθύτερα στην ύφανση των μ. 58-62α και, επιπλέον, στρέφονται προς τη ντο-ελάσσονα. Στα μ. 295-298 διεισδύει, όμως, και το γνωστό, πλέον, εναρκτήριο θεματικό μόρφωμα του πρώτου μέρους, τοποθετούμενο και αυτό στη ντο-ελάσσονα. Έπειτα, ολόκληρο το εξάμετρο 293-298 αλυσιδοποιείται στα μ. 299-304 στη Μι-ύφεση-μείζονα. Τούτη επανεμφανίζεται ακολούθως σε δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος για να στηρίξει την επιστροφή των μ. 287-291a στα μ. 305-309α, ενώ τα μ. 309-313α ακολουθούν την οργανωτική λογική των μ. 293-297α. Η αλυσιδωτή επανάληψη των τελευταίων στα μ. 313-317α ακολουθείται από τη ρευστοποίηση της ιδέας του πρώτου μέρους στα μ. 317-320α, ενώ τη σκυτάλη παίρνει κατόπιν ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα στα μ. 320-331, που αξιοποιεί το μοτίβο των δεκάτων έκτων των μ. 48-49, καταλήγοντας σε μία μικτή συγχορδία τονικής και υποδεσπόζουσας της μι-ελάσσονος. Σε αυτό το αρμονικό περιβάλλον, η κεφαλή της ιδέας του πρώτου μέρους έρχεται σε αντιπαράθεση με την κεφαλή του πλαγίου θέματος του παρόντος μέρους στα παρόμοια μ. 332-336α / 336-340α, ενώ στα μ. 340-342α ένα θραύσμα του δεύτερου στοιχείου συνδυάζεται με ένα παράλλαγμα της κίνησης δεκάτων έκτων των μ. 48-49. Έπειτα από την επανάληψη και προέκταση του τελευταίου διμέτρου στα μ. 342-345α, ο συνθέτης στρέφει και πάλι την προσοχή του στο πρώτο μέρος, ανακαλώντας την εισαγωγική του χειρονομία στα μ. 345-347α (πρβλ. το μ. 1 του *Introduzione: Andante*) και μάλιστα στην ίδια τονικότητα, της μι-ελάσσονος. Δίνεται έτσι το έναυσμα για μία διεξοδικότερη αναφορά στο ίδιο θεματικό υλικό, με τα μ. 347-355α να παραλλάσσουν τα μ. 22-30α του πρώτου μέρους. Έπειτα, ακολουθούν δύο παράγωγα, αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 355-357α / 357-359α), ενώ τα μ. 359-362 ακολουθούν εν πολλοίς τα μ. 10-13 του εναρκτήριου μέρους. Έπεται η παρηλλαγμένη και πολύ ευσύνοπτη επιστροφή του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής (δηλαδή των μ. 88 κ.εξ.): τα μ. 363-374 χρησιμοποιούν την ύφανση των μ. 88-99, καίτοι προβαίνουν σε εσωτερικές τροποποιήσεις του περιεχομένου τους, ενώ τα μ. 375-382 παραλλάσσουν αναλόγως τα μ. 120-127, θέτοντας παράλληλα – και για πρώτη φορά κατά την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής – ως στόχο τη μι-ελάσσονα. Το μόνο που λείπει σε αυτό το σημείο είναι η ολοκλήρωση της επικυρωτικής τέλειας πτώσης σε αυτή, αφού η συγχορδία της τονικής αποτυγχάνει να εμφανιστεί και τη θέση της παίρνει απευθείας (με την παράκαμψη όλης της καταληκτικής περιοχής της έκθεσης) η έναρξη της coda.

Η τελευταία ξεκινά με μία αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό, και ιδιαίτερα στα μ. 3-5α, τα οποία επιστρέφουν παρηλλαγμένα σε βάθος στα παρεμφερή μ. 383-385α / 385-387α,

με την ίδια ύφανση να αξιοποιείται και για μία ανάκληση του μοτίβου των μ. 120-122a στα μ. 387-389a. Ακολουθεί μία νύξη στο κατά τα άλλα άφαντο νωρίτερα καταληκτικό τμήμα, με τα μ. 389-397 να εμπεριέχουν επιπλέον μία έμμεση αναφορά στα μ. 196 κ.εξ. της επεξεργασίας, προτού ρευστοποιηθούν στα μ. 398-400, ενώ τα μ. 401-404 ανατρέχουν, κατόπιν, στην κεφαλή του πλαγίου θέματος. Η επέκταση της τονικής που επιτελείται σε αυτά τα μέτρα συνεχίζεται και στα μ. 405-408, που αναφέρονται στα μ. 108 κ.εξ. (τα οποία, σημειωτέον, παραλείφθηκαν από την επανέκθεση) αλλά και στα μ. 409-412, που παραθέτουν εκ νέου την εισαγωγική χειρονομία του πρώτου μέρους. Όπως και νωρίτερα, το γεγονός αυτό εκλαμβάνεται ως αφορμή για την (εν προκειμένω τμηματική) επιστροφή της βασικής ιδέας της εισαγωγής στα μ. 413-415a, με τα μ. 415-416, από την άλλη πλευρά, να αναφέρονται στην κεφαλή του κυρίου θέματος του παρόντος μέρους. Το χρωματικό πέρασμα των μ. 417-418, που κατά βάση συνεχίζει την προαναφερόμενη αρμονική επέκταση, ακολουθείται από μία διπλή ανάκληση της νέας ιδέας της δεύτερης ενότητας (πρβλ. μ. 419-420 και 196 κ.εξ.), ενώ τα μ. 421-422 / 423-424 παραλλάσσουν τα μ. 417-418. Έπεται ένα χρωματικής υφής πέρασμα στα μ. 425-432 (πρβλ. και πάλι τα μ. 108 κ.εξ.), το οποίο διαδέχεται μία ύστατη, σταδιακά ρευστοποιούμενη παράθεση της ιδέας της εισαγωγής του πρώτου μέρους στα μ. 433-437, τα οποία εμπεριέχουν και μία αναφορά στο κύριο θέμα του παρόντος μέρους (βλ. τα δέκατα-έκτα του δεξιού χεριού). Το τελευταίο αυτό πέρασμα οδηγεί στην τελική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς στα μ. 438-439.

Το εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Godowsky είναι γραμμένο στη μι-ελάσσονα και διαθέτει μία μακροσκελή κύρια περιοχή, η οποία αποτελείται από κάμποσα διαφορετικά θεματικά στοιχεία. Μία πρώτη ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-7, σταματώντας προσωρινά στη δεσπόζουσα κι οδηγώντας παράλληλα σε μία κορύφωση. Τούτη λαμβάνει χώρα και αποκλιμακώνεται κατόπιν στα αλυσιδωτά μ. 8-10, που καταλήγουν σε μία μισή πτώση, με το μ. 11 να προεκτείνει καταληκτικά τη φράση αυτή μέσω ρευστοποίησης. Στη συνέχεια, ξεκινά ένα νέο θεματικό μόρφωμα, με τα αλυσιδωτά δίμετρα 12-13 / 14-15 να εισάγουν ένα νέο, καιτοι μοτιβικά συγγενές, θεματικό στοιχείο. Η μελωδική εκτύλιξη συνεχίζεται στα παρεμφερή μ. 16-17 και στα αλυσιδωτά μ. 18-20, ενώ τα μ. 21-23 προβαίνουν σε ρευστοποίηση φτάνοντας εκ νέου μέχρι τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Έπειτα, τα αλυσιδωτής λογικής μ. 24-25 / 26-27 συμβάλλουν κι αυτά με τη σειρά τους στη θεματική πολλαπλότητα της υπό εξέταση περιοχής, ενώ, έπειτα από τα παράγωγα μ. 28-30, η αρμονική αλυσίδα των μ. 31-32 εισάγει το συνδετικής λειτουργίας πέρασμα των μ. 33-35. Τούτο οδηγεί στην εμφάνιση ενός σαφώς διακριτού, καταληκτικού μορφώματος της κύριας περιοχής, το οποίο παρουσιάζεται υπό τη μορφή μίας αυτοτελούς φράσης: μετά την έκθεση της βασικής της ιδέας στα μ. 36-37 αλλά και την περαιτέρω εξύφανσή της στα μ. 38-39, τα αλυσιδωτά μ. 40-42 καταλήγουν στην οριστική τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα (στο μ. 43). Έπειτα από τη δομικώς αυτούσια επανάληψη της φράσης αυτής στα μ. 44-51, η μετάβαση ξεκινά με μία ιδέα που παράγεται από το καταληκτικό κύριο υλικό και εκτίθεται στα παρεμφερή μ. 52-53 / 54-55. Ακολουθούν τα αλυσιδωτά μ. 56-57, που υποβάλλουν σε αποσπασματοποίηση τις προηγούμενες δομικές μονάδες, καθώς και τα μ. 58-59, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού. Στη συνέχεια, τα αλυσιδωτά δίμετρα 60-61 / 62-63 κάνουν μία άμεση αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό, και συγκεκριμένα στα μ. 24-25 / 26-27, τα οποία εν προκειμένω συνδυάζονται με μία ρευστότερη γραμμή δεκάτων έκτων στην υψηλότερη φωνή. Τελικά, τα αλυσιδωτά μ. 64-65, που προκύπτουν από τα προηγηθέντα δίμετρα, φέρνουν μία κατάληξη στη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος, με την συγχορδία της Ρε-μείζονος να προεκτείνεται στα μ. 66-69 με περαιτέρω μοτιβική ρευστοποίηση.

Η πλάγια περιοχή τίθεται, συνεπώς, στη Σολ-μείζονα και χαρακτηρίζεται από τριμερή διάρθρωση, με το πρώτο τμήμα της να οργανώνεται ως μία μετατροπική περίοδος. Έπειτα από την παρουσίαση της βασικής ιδέας στα μ. 70-71 και 72-73, τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 74 / 75 και 76 / 77 τη ρευστοποιούν προοδευτικά, καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Η δεύτερη φράση διαφοροποιείται σχεδόν από την έναρξή της, παραλλάσσοντας το εναρκτήριο δίμετρο στα μ. 78-79, ενώ η ανάπτυξή του ακολουθεί αμέσως, στα μ. 80-81 και στα αλυσιδωτά μ. 82-83, με τα μ. 84-85 να οδηγούν εν τέλει σε μία τέλεια πτώση στη μακρινή σολ-δίεση-ελάσσονα. Στο δεύτερο τμήμα, η φράση των μ. 86-89 χαρακτηρίζεται από αρμονική κινητικότητα και εν πολλοίς αντιθετική υφή και μοτιβικό υλικό, ενώ ξεκινά από τη δεσπόμενη της δευτερεύουσας τονικότητας, ανατρέποντας – θα έλεγε κανείς – την προηγηθείσα κατάληξη στη σολ-δίεση-ελάσσονα. Τα μ. 90-91 που έπονται επαναλαμβάνουν με ορισμένες μεταβολές το πρώτο της ήμισυ, ενώ η μελωδική εξέφραση συνεχίζεται κατόπιν στα μ. 92-94, που θέτουν στο επίκεντρό τους τη σι-ελάσσονα. Από τον προοδευτικό μοτιβικό μετασχηματισμό απορρέουν εν συνεχεία οι όμοιες δομικές μονάδες των μ. 95-96 και το μ. 97, ενώ τα μ. 98-101 επαναφέρουν και επεκτείνουν έπειτα τη δεσπόμενη της Σολ-μείζονας, βασιζόμενα μοτιβικά στα μ. 86-91 (προκύπτει συνεπώς μία “τριμερής” διάρθρωση και στο εσωτερικό του μεσαίου τμήματος της ευρύτερης τριμερούς δομής της πλάγιας περιοχής). Ως τρίτο τμήμα επιστρέφει κατόπιν ελαφρώς παρηλλαγμένη η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου στα μ. 102-109a, καταλήγοντας στην απαραίτητη τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα. Την περαιτέρω προέκταση της τελευταίας αναλαμβάνουν έπειτα τα μ. 109-110, κάνοντας χρήση της φιγούρας των μ. 95-96, ενώ το ίδιο στοιχείο αξιοποιείται και στα μ. 111-112bis / 111-112 για να πραγματοποιηθεί η σύνδεση με την επανάληψη της έκθεσης αλλά και με την έναρξη της επεξεργασίας, αντίστοιχα. Ως εκ τούτου, το πέρασμα αυτό επέχει τόσο καταληκτική όσο και συνδετική λειτουργία.

Η καταληκτική χειρονομία της έκθεσης αξιοποιείται περαιτέρω στην έναρξη της δεύτερης ενότητας, όπου αντιπαράτίθεται αντιστικτικά με την κεφαλή του κυρίου θέματος (βλ. τα αλυσιδωτά δίμετρα 113-114 / 115-116). Έπειτα, τα μ. 117-118 προβαίνουν σε μοτιβική ρευστοποίηση, επεκτείνοντας τη δεσπόμενη της σι-ελάσσονας, επί της οποίας επανεμφανίζεται κατόπιν η επικεφαλής κύρια ιδέα: τα μ. 119-122 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 1-4, ξεκινώντας από την προαναφερόμενη περιοχή και προσεγγίζοντας εν συνεχεία τη μείζονα σχετική της. Ύστερα, στο προσκήνιο έρχονται τα μ. 12-13 / 14-15, τα οποία ανακαλούνται παρηλλαγμένα και σε διαφορετικό τονικό ύψος στα μ. 123-124 / 125-126, ενώ η τρέχουσα αναδρομή επεκτείνεται και στα μ. 16-17 της κύριας περιοχής της εκθέσεως, που ανακαλούνται κατά παρόμοιο τρόπο στα μ. 127-128. Στη συνέχεια, ολόκληρο το χωρίο των μ. 119-128 επαναλαμβάνεται τροποποιημένο και εν είδει αλυσίδας στα μ. 129-138, ξεκινώντας εν προκειμένω από τη ντο-ελάσσονα και οδηγώντας στη Ρε-ύφεση-μείζονα. Έπειτα, ξεκινώντας από το τελευταίο αυτό τονικό πλαίσιο, μία αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό, με τα μ. 139-150 να συγκροτούν κατ’ αρχάς μία διευρυμένη ανακατασκευή της δεύτερης φράσης του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής: έπειτα από τη διπλή εμφάνιση του επικεφαλής μοτίβου στη Ρε-ύφεση-μείζονα στα παρεμφερή μ. 139-140 / 141-142, το ίδιο στοιχείο μεταφέρεται στη Φα-μείζονα στα μ. 143-144, ενώ τα μ. 145-150, που βασίζονται στα μ. 80-85, ολοκληρώνουν τη φράση με μία τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα. Ακολουθεί, εντούτοις, μία αναφορά και στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής, με τα μ. 151-154 να παράγονται από την περαιτέρω εξέφραση των μελωδικών στοιχείων των μ. 86-87. Το τετράμετρο αυτό επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένο στα μ. 155-158 και εν τέλει αλυσιδοποιείται στα μ. 159-162, προτού μία διαδικασία ρευστοποίησης επί τη βάση της δεσπόμενης της αρχικής τονικότητας του μέρους στα μ.

163-166 αναλάβει τη σύνδεση με την επαναφορά του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της επανέκθεσης.

Η κύρια περιοχή υφίσταται ορισμένες αρμονικές αλλά και δομικές μεταβολές κατά την επανέκθεσή της. Αρχικά, το εναρκτήριο πέρασμα των μ. 1-7 διευρύνεται, καθώς, έπειτα από την επιστροφή των μ. 1-6α στα μ. 167-172α, τα μ. 172b-175 αναπτύσσουν το υλικό των μ. 6b-7. Έπειτα από τη συνέχιση αυτής της διαδικασίας στα μ. 176-177, τα οποία σχετίζονται εξίσου με το μ. 11, ακολουθούν παρηλλαγμένα τα μ. 8-11 στα μ. 178-181. Τα μ. 12-19 παραλείπονται, ενώ αντιθέτως τα μ. 20-23 επανεμφανίζονται διαφοροποιημένα στα μ. 182-185, όπως και τα μ. 24-35 στα ακόλουθα μ. 186-197. Έπεται, τέλος, η επαναφορά και του καταληκτικού χωρίου της κύριας περιοχής, με τα μ. 198-205 να ομοιάζουν περισσότερο ως προς την ύφανσή τους με τα μ. 44-51, ήτοι με την επανάληψη της φράσης των μ. 36-43. Όσον αφορά τη μετάβαση, τα μ. 206-213 αντιστοιχούν στα μ. 52-59, καίτοι οδηγούν στη Ντο- αντί της Σι-μείζονος. Κατά συνέπεια, τα μ. 214-219 ξεκινούν από διαφορετική αφετηρία σε σχέση με τα ομόλογά τους μ. 60-65, ενώ ορισμένες εσωτερικές αρμονικές τροποποιήσεις έχουν ως αποτέλεσμα την έλευση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας αντί εκείνης της σχετικής, με τη συγχорδία της Σι-μείζονος να επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 220-223, αναλογικά προς τα μ. 66-69 της πρώτης ενότητας. Έτσι, πέραν της μετατόπισής της στην ομώνυμη μείζονα για την εκπλήρωση των προδιαγραφών της επανέκθεσης, σε συνδυασμό και με ορισμένες υφολογικές μεταβολές, η πλάγια περιοχή επιστρέφει στο σημείο αυτό με τα τρία τμήματά της δομικώς αναλλοίωτα (βλ. μ. 224-239, 240-255 και 256-263a)· επανέρχονται, επιπλέον, και τα καταληκτικά μ. 109-110 στα μ. 263-264, ενώ η ρευστοποίηση του βασικού τους μοτίβου στα ακόλουθα μ. 265-266 λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την coda.

Η τελευταία συνίσταται σε δύο σαφώς διακριτά σκέλη. Στο πρώτο εξ αυτών (μ. 267-281), στο προσκήνιο έρχεται εκ νέου το πλάγιο θεματικό υλικό: έπειτα από την εκλεκτική αναδρομή σε δύο αποσπάσματά του, στα μ. 267-268 και 269-270 (πρβλ. μ. 70-71 και 80 αντίστοιχα), τα μ. 271-272 / 273-274 και 275-281 συνεχίζουν τη μελωδική εξύφανση, σχηματίζοντας κι έπειτα ρευστοποιώντας μία νέα, καταληκτικής υφής δίμετρη ιδέα που καταλήγει σε τέλεια πώση-τομή στην Μι-μείζονα. Το δεύτερο σκέλος της coda, από την άλλη πλευρά, διαφοροποιείται δραστικά όσον αφορά τον χαρακτήρα, την υφή αλλά και το θεματικό του υλικό, καθώς πραγματοποιεί μία αναδρομή στην επικεφαλής ιδέα του μεταβατικού τμήματος: τα μ. 282-287 ακολουθούν μελωδικώς τα μ. 52-57, ενώ στη συνέχεια τα μ. 288-292 επιστρέφουν στην μελωδική αφετηρία της μετάβασης για την πτωτική επικύρωση της μι-ελάσσονος, ανατρέποντας έτσι την παρατεταμένη επικράτηση του μείζονος τρόπου από το μέσον της επανέκθεσης και έπειτα.

Η Έκτη σονάτα για πιάνο του Σκριάμπιν μπορεί να χωριστεί σε τρεις εκτενείς ενότητες, ακολουθώντας το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας με θεματικά και υφολογικά κριτήρια, δίχως όμως να ικανοποιεί τα τονικά κριτήρια. Η πρώτη ενότητα ξεκινά με την παρουσίαση των κεντρικών θεματικών στοιχείων στα μ. 1-14. Εντός αυτών, τα μ. 1-6 εισάγουν δύο θεμελιώδη μοτίβα (βλ., ενδεικτικά, μ. 2 και 3), ενώ εν συνεχεία η ημιτελής παρηλλαγμένη επανάληψη του αρχικού εξαμέτρου στα μ. 7-10 οδηγεί στην έκθεση του παράγωγου στοιχείου των μ. 11-14. Έπεται μία διευρυμένη επανάληψη του συνολικού αυτού χωρίου στα μ. 15-38: αρχικά, τα μ. 15-26 προεκτείνουν τα μ. 1-10, εμπλουτίζοντας την κατάληξή τους με πρόσθετες αλυσιδωτές εμφανίσεις του δεύτερου μοτίβου, ενώ έπειτα τα αλυσιδωτά μ. 27-30 / 31-34 παραλλάσσουν τα μ. 11-14, προτού τελικά το υλικό τους οδηγηθεί σε ρευστοποίηση στα μ. 35-38. Σε ένα νέο, διακριτό τμήμα, ο συνθέτης παρουσιάζει ύστερα μία πιο ήπια θεματική ιδέα. Τούτη εμφανίζεται, κατ' αρχάς, στο



οκτάμετρο 39-46 και αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 47-54. Το παρόν ζεύγος των οκταμέτρων επαναλαμβάνεται έπειτα και αναπτύσσεται υφιστάμενο διεύρυνση μέσω εσωτερικών επαναλήψεων, με τα μ. 39-46 να μετατρέπονται στο ενδεκάμετρο 55-65 και τα μ. 47-54 να διογκώνονται ακόμη περισσότερο, παράγοντας το δεκαεξάμετρο 66-81. Στη συνέχεια ξεκινά ένα τρίτο τμήμα, το οποίο χαρακτηρίζεται από έντονη κινητικότητα, ενώ από μοτιβική έποψη βασίζεται στην ρυθμική σμίκρυνση της κεφαλής της ιδέας του προηγούμενου τμήματος. Αυτή η διαδικασία ξεκινά στα μ. 82-86a, τα οποία επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα και αλυσιδωτά στα μ. 86b-91, και κορυφώνεται με το δεξιότεχνικό πέρασμα των μ. 92-101. Το μοτίβο επιβραδύνεται έπειτα, ούτως ώστε να σχηματισθούν τα όμοια τετράμετρα 102-105 / 106-109 αλλά και τα παράγωγα μ. 110-123. Μέχρι στιγμής, μολονότι η πλήρης απουσία τονικού προσανατολισμού δεν επιτρέπει την αδιαμφισβήτητη ταύτιση των δομικών τεκταινομένων με κάποιο γνωστό μορφολογικό πρότυπο, ο χαρακτήρας των επιμέρους στοιχείων και η αλληλουχία τους παραπέμπουν έμμεσα στην διάρθρωση μίας έκθεσης σονάτας: υπό αυτήν την έννοια, τα μ. 1-38 μπορούν να θεωρηθούν ως το κύριο θέμα και τα μ. 39-81 ως το πλάγιο, με την δεξιότεχνική εξωστρέφεια των μ. 82-123 να τα αναδεικνύει σε ένα δυνάμει καταληκτικό τμήμα.<sup>268</sup>

Λειτουργώντας ως μία επεξεργασία, η δεύτερη ενότητα των μ. 124-206 αφιερώνεται στην ελεύθερη ανάπτυξη και αντιπαράθεση των ήδη γνωστών θεματικών στοιχείων. Ξεκινά, μάλιστα, με προθέσεις θεματικής ανακύκλωσης, κάνοντας μία αναφορά στο κύριο θέμα, στα μ. 124-125, καίτοι εν συνεχεία τα μ. 126-134 αξιοποιούν το υλικό της κατακλείδας και του (μοτιβικά συγγενικού) πλαγίου θέματος, σε συνδυασμό με το δεύτερο κύριο μοτίβο. Έπειτα από την ανάκληση του πρώτου κύριου μοτίβου στα μ. 135-136 και την αντιστικτική ανάπτυξη του δεύτερου στα μ. 137-142, τα μ. 143-151 αναπαράγουν αλυσιδωτά τα μ. 126-134, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μ. 152-157 αναφορικά με τα μ. 135-140. Στη συνέχεια, το εναρκτήριο οκτάμετρο του πλαγίου θέματος διευρύνεται και εμπλουτίζεται με την εναλλακτική μορφή της κεφαλής του, παράγοντας τα μ. 158-167, ενώ ακολουθεί η αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση του εν λόγω χωρίου στα μ. 168-171 / 172-175, σε συνδυασμό με μία νέα μοτιβική ιδέα (βλ. μ. 171), η οποία έρχεται ακολούθως σε αντιπαράθεση με το δεύτερο κύριο μοτίβο στα αλυσιδωτά δίμετρα 176-177 / 178-179. Ακολουθεί μία αναδρομή στην ιδέα των μ. 11-14: αρχικά, τα όμοια μ. 180-183 / 184-187 την ενισχύουν ως προς την ύφανση, ενώ ύστερα τα μ. 188-197 την αναπτύσσουν σε μεγαλύτερη έκταση. Τέλος, έπειτα από μία νέα ανάκληση της κεφαλής του πλαγίου θέματος στα αλυσιδωτά μ. 198-199 / 200-201, τα μ. 202-206 χρησιμοποιούν το κύριο θεματικό υλικό για να φτάσουν σε μία κορύφωση, η οποία σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της υπό εξέταση ενότητας.

Η τρίτη ενότητα ταυτίζεται πρακτικά, τουλάχιστον από δομικής πλευράς, με την πρώτη (εξαιρουμένων ορισμένων διαφοροποιήσεων που θα πραγματευτούμε στη συνέχεια), παραπέμποντας έτσι άμεσα στην πρακτική μιας επανέκθεσης, καίτοι φυσικά σε ένα ατονικό πλαίσιο. Αρχικά, διαπιστώνουμε πως τα μ. 207-243 αντιστοιχούν απολύτως στο πρώτο τμήμα, καίτοι παραλείπουν το εναρκτήριο μέτρο του. Αναφορικά με το δεύτερο τμήμα, τούτο περιορίζεται αισθητά ως προς την έκτασή του, καθώς τα μ. 244-253 και 254-267 ακολουθούν επί της ουσίας τα μ. 55-65 και 66-81, παρά την παράκαμψη της αρχικής οκτάμετρης εκδοχής της πλάγιας θεματικής ιδέας. Έπειτα, τα μ. 268-306 αντιστοιχούν στα

<sup>268</sup> Σε ανάλογη οριοθέτηση των επιμέρους τμημάτων της πρώτης ενότητας προβαίνει και ο Cheong Wai-Ling, έστω κι αν δεν χρησιμοποιεί την κατάλληλη ορολογία: έτσι, στην δική του ανάλυση, τα μ. 1-38 συνιστούν το "πρώτο θέμα", ενώ ακολουθούν δύο ακόμη θέματα στα μ. 39-82 και 82-123 αντίστοιχα. Βλ. "Scriabin's Octatonic Sonata", *Journal of the Royal Musical Association* 121/2, 1996, σ. 209.

μ. 82-120a, ενώ αντί της τρίτης εμφάνισης της καταληκτικής χειρονομίας στα μ. 120-123 ακολουθεί πλέον απευθείας η coda, η οποία βασίζεται στο υλικό της κατακλείδας. Αρχικά, τα μ. 307-314<sup>269</sup> συνδυάζουν σε μία ενιαία δομική μονάδα διαφορετικές ιδέες του εν λόγω τμήματος, ενώ τα μ. 315-329 διευρύνουν μέσω επαναλήψεων το ίδιο χωρίο, προτού τα μ. 330-335a παρουσιάσουν ένα παράγωγο του στοιχείο. Στη συνέχεια, αποκαλύπτεται η επικάλυψη της τρίτης ενότητας με την coda, καθώς, στο πλαίσιο της αλυσιδοποίησης του προηγηθέντος χωρίου, τα μ. 335-369 ενσωματώνουν και τα μ. 300-306 στην αλυσιδωτή επανάληψη των μ. 307-334. Τελικά, το πέρασμα των μ. 365-369 εξαυλώνεται προοδευτικά στα μ. 370-379, ενώ το έργο αποπερατώνεται με τη βοήθεια της χειρονομίας των μ. 288-290a / 292-294a που μεγεθύνεται στα μ. 380-386.

Η πρώτη ενότητα της *Έβδομης σονάτας για πιάνο* του Σκριάμπιν βασίζεται στην σταδιακή παρουσίαση διακριτών θεματικών μονάδων, λειτουργώντας ως μία έκθεση σονάτας σε ατονικό περιβάλλον. Αρχικά, το κύριο θέμα εισάγει τη βασική τετράμετρη θεματική του ιδέα στα μ. 1-4. Έπειτα από την αλυσιδωτή επανάληψη των τριών πρώτων μέτρων της στα μ. 5-7, τα μ. 8-9 αλυσιδοποιούν στο πλαίσιο μιας διαδικασίας αποσπασματοποίησης τα μ. 6-7, ενώ το τελευταίο μέτρο της αρχικής διαδοχής επιστρέφει εν τέλει με προέκταση στα μ. 10-11, τα οποία θα αποτελέσουν κατόπιν το έναυσμα για τα μ. 12-14 αλλά και για την ελλιπή επανάληψη αυτών στα μ. 15-16.<sup>270</sup> Εντός του σύντομου, οιονεί μεταβατικού τμήματος (μ. 17-28), τα μ. 17-20 εκθέτουν μία νέα ιδέα, η οποία εκτυλίσσεται έπειτα ρευστοποιούμενη στα αλυσιδωτά μ. 21-22 / 23-24. Σε αυτό το πλαίσιο, όμως, ο συνθέτης διατηρεί μία αναφορά στο κεντρικό μοτίβο του κυρίου θέματος, το οποίο συνδυάζεται εν τέλει με το μοτιβικό στοιχείο του μ. 4 εντός των μ. 25-28. Εντός του τρίτου τμήματος της παρούσας ενότητας, που αντιστοιχεί στο πλάγιο θέμα βάσει του χαρακτήρα του, τα μ. 29-35a εισάγουν μία ακόμη θεματική ιδέα, ενώ τα μ. 35b-38 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 25-28, συνδυάζοντας εκ νέου τα προαναφερόμενα μοτιβικά συστατικά του κυρίου θέματος, καίτοι στη συγκεκριμένη περίπτωση και με τη διαμεσολάβηση των μ. 12-14. Ακολουθεί η επανάληψη των μ. 29-35a στα μ. 39-45a, με τον συνθέτη να προβαίνει εν προκειμένω και σε αντιστικτικό εμπλουτισμό του ήδη υφιστάμενου υλικού με τη χρήση μίας πρωτοεμφανιζόμενης κατιούσας μελωδικής χειρονομίας. Έπειτα από την προέκταση του χωρίου αυτού στα μ. 45b-46, το πρώτο του τετράμετρο απομονώνεται και συνδυάζεται με το θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος στα μ. 47-50, τα οποία επαναλαμβάνονται ύστερα στην υποκείμενη οκτάβα (στα μ. 51-54). Ακολουθεί η διάλυση του υλικού αυτού στα μ. 55-56 και 57-59, με την πρώτη δομική μονάδα να προέρχεται από την απομόνωση των μ. 51-52 και τη δεύτερη να επιχειρεί ανεπιτυχώς την επανάληψη του εν λόγω διμέτρου. Στη συνέχεια, το νέο μοτίβο που εισήχθη στα μ. 39 κ.εξ. αυτονομείται, παραλλάσσεται και καθορίζει τα μ. 60-69a: έπειτα από την εμφάνιση της τρίμετρης δομικής μονάδας των μ. 60-62, τα μ. 63-64 / 65-66 την αποσπασματοποιούν αλυσιδωτά, με τη δεύτερη δομική μονάδα να προεκτείνεται επιπλέον στα μ. 67-69a. Έπεται μία αναδρομή στην ιδέα των μ. 29-33 στα μ. 69-72, όπου ενσωματώνεται προσέτι και το μοτιβικό θραύσμα των μ. 18b-19, ενώ τελικά οι ακολουθίες των μ. 73-74 και 75-76 (όπου αναστρέφεται το κεντρικό μοτίβο του κυρίου

<sup>269</sup> Ας σημειωθεί πως ο Wai-Ling (ό.π., σ. 209) τοποθετεί την έναρξη της coda ελαφρώς νωρίτερα – συγκεκριμένα στο μ. 301.

<sup>270</sup> Παρ' όλο που η Balan (ό.π., σ. 38) συμμαρτίζει την οριοθέτηση του κυρίου θέματος στα μ. 1-16, θεωρεί πως τούτο συνίσταται σε τρεις διακριτές φράσεις, οι οποίες εκτείνονται στα μ. 1-3, 4-9 και 10-16.

θέματος) οδηγούν στη δεύτερη ενότητα του μέρους, η οποία διαθέτει εν πολλοίς τα χαρακτηριστικά μίας επεξεργασίας.<sup>271</sup>

Αρχικά, τα μ. 77-80 κάνουν μία αναφορά στο κύριο θέμα, παραθέτοντας τη βασική τετράμετρη ιδέα του, ενώ ακολουθεί ένα παράλλαγμα του ανάλογου μορφώματος του πλαγίου θέματος (ήτοι των μ. 29-35a) στα μ. 81-88, όπου παρεισφρεί εμφανώς και το μοτίβο της μετάβασης. Η ίδια θεματική αλληλουχία παρατηρείται εντούτοις και στη συνέχεια: τα μ. 89-92 αντιστοιχούν στα μ. 77-80, ενώ τα μ. 93-103a συνιστούν ένα ανάπτυγμα της βασικής θεματικής μονάδας του πλαγίου θέματος. Το ίδιο ισχύει όμως και για τα ακόλουθα μ. 103b-118, όπου ο συνθέτης προβαίνει προσέτι σε αναφορές τόσο στο μοτίβο της μετάβασης όσο και σε αυτό του μ. 60· έτσι, το εναρκτήριο τετράμετρο της πλάγιας περιοχής επιστρέφει στα μ. 103b-106, με την κατάληξή του να ακολουθεί τη λογική των μ. 69-72, και αποσπασματοποιείται στα μ. 107-109a, ενώ τα σχεδόν όμοια τετράμετρα 109b-113a / 113b-116 βασίζονται στα μ. 69-72. Ακολουθεί η συμπληρωματική, emphaticή επανάληψη της καταληκτικής τρίλλιας στα μ. 117-118, στο πλαίσιο μιας διαδικασίας ρευστοποίησης. Έπεται μία αναφορά στα μ. 73-74, στα οποία βασίζονται τα μ. 119-121a / 121-123a καθώς και τα παράγωγά τους μ. 123-124, αλλά και στα μ. 75-76, η τροποποίηση των οποίων στα μ. 125-126 καθιστά εναργέστερη της προέλευσής τους από το εναρκτήριο μοτίβο. Στη συνέχεια, ο συνθέτης επαναφέρει σε μεταφορά και με περιορισμένες τροποποιήσεις τα μ. 93-103a στα μ. 127-137a. Όμως, και το αμέσως επόμενο χωρίο επιστρέφει, αν και παρεκκλίνει της πορείας του από ένα σημείο κι έπειτα, προκειμένου να μετατραπεί στο συνδεδετικό πέρασμα που θα οδηγήσει στην τρίτη ενότητα. Κατ' αρχάς, διαπιστώνουμε πως τα μ. 137b-141a αντιστοιχούν στα μ. 103b-105 και 108-109a, ενώ παραλείπονται τα μ. 106-107. Τα μ. 109b-113a / 113b-116 επιστρέφουν, έπειτα, στα μ. 141b-145a / 145b-148, με τη δεύτερη δομική μονάδα να χάνει, εντούτοις, την αυθεντική της κατάληξη. Ακολουθεί ένα ανάπτυγμα του μοτίβου της μετάβασης στα μ. 149-156, ενώ στη συνέχεια τα αλυσιδωτά μ. 157-158 / 159-160 το συνδέουν με το στοιχείο του μ. 11, παραπέμποντας έτσι στο πρώτο τμήμα της εναρκτήριας ενότητας. Το τελευταίο αυτό στοιχείο ρευστοποιείται εν τέλει στα αλυσιδωτά τετράμετρα 161-164 / 165-168, με τα οποία και ολοκληρώνεται η παρούσα ενότητα.<sup>272</sup>

Η τρίτη ενότητα συνίσταται σε μία παρηλλαγμένη, καίτοι πλήρη ανακύκλωση των θεματικών περιεχομένων της ομόλογής της πρώτης, κατά το πρότυπο μίας επανέκθεσης. Όσον αφορά το κύριο θέμα, βλέπουμε κατ' αρχάς πως το βασικό μοτίβο επεκτείνεται ελαφρώς, παράγοντας τη νέα μορφή της βασικής ιδέας που συναντούμε στα μ. 169-172. Έπειτα δε από την πλήρη αλυσιδωτή της επανάληψη στα μ. 173-176 (ήτοι σε αποκλίνουσα πορεία από το πρότυπο της πρώτης ενότητας), το εν λόγω μοτίβο απομονώνεται στα μ. 177-182, τα οποία αντικαθιστούν τα μ. 12-16. Οι επεμβάσεις στο μεταβατικό τμήμα φτάνουν, αντιθέτως, σε μικρότερο βάθος, καθ' ότι περιορίζονται στην αντικατάσταση των δύο τελευταίων μέτρων του από δύο όμοια δίμετρα (μ. 193-194 / 195-196), όπου προαναγγέλλεται η έλευση του πλαγίου θέματος μέσω της υπενθύμισης του στοιχείου των μ. 39-40. Από εκεί και ύστερα, τα μ. 197-236 ταυτίζονται δομικά με τα μ. 29-68, ενώ απεναντίας τα μ. 69-76 παραλείπονται.

<sup>271</sup> Η Balan (ό.π., σ. 42) υποστηρίζει πως η πλάγια περιοχή οργανώνεται σε τρία τμήματα: το πρώτο εκτείνεται στα μ. 29-38, το δεύτερο ακολουθεί στα μ. 39-68, ενώ πριν από την έλευση και του τρίτου τμήματος, στα μ. 73-76, προηγείται ένα σύντομο συνδεδετικό πέρασμα ("bridge") στα μ. 69-72.

<sup>272</sup> Κατά την συνήθη της πρακτική (πρβλ. τις ανάλογες παρατηρήσεις για το πρώτο και το τελευταίο μέρος της *Τρίτης συνάτας* του Σκριάμπιν), η Balan (ό.π., σ. 42) χωρίζει στην ανάλυσή της την ενότητα της επεξεργασίας σε τρία "στάδια", τα οποία καταλαμβάνουν τα μ. 77-117, 118-156 και 157-168.

Ακολουθεί μία coda, η οποία παρουσιάζει παρόμοια χαρακτηριστικά με τη δεύτερη ενότητα, έχοντας ως στόχο μία δευτερογενή ανάπτυξη του θεματικού υλικού. Όπως συνέβη και στην επεξεργασία, η αναφορά στα θεματικά μορφώματα ξεκινά από την αρχή, δηλαδή με το κύριο θέμα στα αλυσιδωτά μ. 237-240 / 241-244. Έπειτα, το βασικό του μοτίβο συμπορεύεται με μία αναφορά στη μετάβαση, στα παρεμφερή δίμετρα 245-246 / 247-248, ενώ τα μ. 249-252 αναφέρονται κι αυτά στο κύριο θέμα και συγκεκριμένα στα μ. 12-16 (τα οποία, σημειωτέον, απουσίαζαν από την επανέκθεση). Ακολουθεί μία αναδρομή στο επικεφαλής τετράμετρο του πλαγίου θέματος στα όμοια μ. 253-256 / 257-260, τα οποία εντούτοις ενσωματώνουν και ένα μοτιβικό κύτταρο της μετάβασης, ανακαλώντας τα μ. 103b-106 της επεξεργασίας. Το γεγονός αυτό γίνεται η αφορμή για την ακόλουθη ανάπτυξη του ανωτέρω μοτιβικού στοιχείου στα μ. 261-272, όπου δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (βλ. μ. 261-264 / 265-268) προηγούνται δύο εξίσου αλυσιδωτών ζευγών μέτρων (βλ. μ. 269-270 / 271-272). Η εξέλιξη αυτή οδηγεί σε μία κορύφωση στα μ. 273-280, όπου, κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 157-160, το κυρίαρχο μοτίβο των τελευταίων μέτρων συνδέεται με το καταληκτικό στοιχείο του κυρίου θέματος, παράγοντας εν προκειμένω ένα ενεργητικό πέρασμα, στην κατάληξη του οποίου διακρίνεται προσέτι το βασικό πλάγιο μελωδικό στοιχείο, εμπλουτισμένο με το προαναφερόμενο μοτίβο· επιπλέον, ως σημειωθεί πως η μελωδική κίνηση του πρώτου σκέλους του περάσματος αυτού φανερώνει μία συγγένεια με τα μ. 73-74. Έπειτα από την επανάληψη του περάσματος στα μ. 281-288, ακολουθεί μία αναδρομή στα μ. 73-74 και 75-76: αρχικά, το πρώτο μοτίβο ακούγεται στα μ. 289-290 και το δεύτερο στα μ. 291-292, ενώ, ύστερα από δύο ακόμη αναφορές στο πρώτο στοιχείο στα μ. 293-294 / 295-296, τα δύο μοτίβα συνδυάζονται για να συγκροτήσουν την ιδέα των μ. 297-300. Έπειτα από την παρηλλαγμένη αλυσιδωτή της επανάληψη στα μ. 301-304, τα μ. 305-306 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, απομονώνοντας το δεύτερο ήμισυ του προηγθέντος τετραμέτρου. Ενώ τα μ. 307-308 αναφέρονται εκ νέου στα μ. 75-76, τα μ. 309-310 και 311-312 υποβάλλουν αμφότερα τα στοιχεία σε μία τροποποίηση της ύφανσής τους και τα ομοειδή μ. 313-314 / 315-316 επιτυγχάνουν τη σύγκλιση του μοτίβου των μ. 73-74 με το βασικό μοτιβικό στοιχείο του κυρίου θέματος. Τελικά, έπειτα από μία κορύφωση που επιτυγχάνεται μέσω της περαιτέρω εκτύλιξης του στοιχείου των μ. 273-278a στα μ. 317-331, η σονάτα ολοκληρώνεται με ένα πέρασμα, εντός του οποίου μία παροδική αναφορά στο κεντρικό μοτίβο του πλαγίου θέματος (βλ. μ. 331-335a) ακολουθείται από μία καταληκτική επιμονή στο μοτίβο των μ. 18b-19 του μεταβατικού τμήματος (βλ. μ. 335-343).

Το εναρκτήριο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Longo ξεκινά με μία αργή εισαγωγή, που εκτείνεται στα μ. 1-15. Τα μ. 1-6 δημιουργούν ένα πυκνό αντιστικτικό πλέγμα, όπου κυριαρχεί ένα θεμελιώδες μοτιβικό στοιχείο, ενώ η κεντρική τονικότητα της ντο-ελάσσοнос έρχεται σταδιακά στο προσκήνιο και εν τέλει εδραιώνεται με μία μισή πτώση στο μ. 6. Η αντιστικτική υφή υποχωρεί στη συνέχεια, με τα μ. 7-8 να παρέχουν δύο διαφορετικές από αρμονικής πλευράς εμφανίσεις του βασικού μοτίβου και τα μ. 9-11a να το αναπτύσσουν περαιτέρω, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα (με τη μορφή μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης). Η τελευταία επεκτείνεται στα μ. 11-12, ενώ τα μ. 13-14a επιτυγχάνουν να φτάσουν σε μία ακόμη μισή πτώση, η οποία κατόπιν επαναλαμβάνεται στο μ. 14, προτού το βάρος μετατοπισθεί στη συγχορδία αυξημένης έκτης που την εισήγαγε.

Αυτή η συνήχηση τοποθετείται και στην έναρξη της κύριας περιοχής της έκθεσης του μέρους, με τα μ. 16-23 να συνιστούν μία δεξιότεχνικού χαρακτήρα εισαγωγική δομική μονάδα, που σταματά αναμενόμενα στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Το κυρίως σώμα του θέματος τοποθετείται στα μ. 23-42 και οργανώνεται κατά τις προδιαγραφές μιας

προτάσεως: η βασική ιδέα των μ. 24-27 ακολουθείται από παράλλαγμα στα μ. 28-31 και συνέχιση (μ. 32-42), που την αποσπασματοποιεί (βλ. τα αλυσιδωτής λογικής μ. 32-33 / 34-35) και τελικά τη ρευστοποιεί, αναπτύσσοντάς την και καταλήγοντας σε νέα μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (βλ. μ. 36-42). Περνώντας στο μεταβατικό τμήμα (μ. 43-61), παρατηρούμε πως αυτό κατ' αρχάς παραλλάσσει την κεφαλή του κυρίου θέματος στα αλυσιδωτά δίμετρα 43-44 / 45-46, ενώ το μ. 47 επαναλαμβάνει το μ. 46 εν είδει ηχούς. Το νέο αυτό ζεύγος των μ. 46-47 αλυσιδοποιείται, ύστερα, στα μ. 48-49, ενώ τα μ. 50-51 παράγονται κι αυτά από το κύριο μοτιβικό υλικό (πρβλ. την βασική ιδέα). Έπειτα από την παρηλλαγμένη επανάληψη των τελευταίων, στα μ. 52-53, η ανοδική χρωματική γραμμή των μ. 54-55 οδηγεί στη συγχορδία της Ρε-μείζονος (μ. 56-57a), ήτοι της διπλής δεσπόζουσας, η οποία μετατρέπεται κατόπιν χρωματικά σε μία αλλοιωμένη συγχορδία δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος (εντός των μ. 57b-61).

Η πλάγια περιοχή αξιοποιεί το καθοδικό μοτίβο της αργής εισαγωγής για να δημιουργήσει μία νέα θεματική ιδέα σε δομή μετατροπικής περιόδου: η ηγούμενη φράση των μ. 62-65 καταλήγει σε μισή πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα και η επόμενη (μ. 66-69) φέρνει μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσάς της, δηλαδή στη Σι-ύφεση-μείζονα. Μάλιστα, η δεύτερη φράση προσδίδει στην ευρύτερη περίοδο και υβριδικά χαρακτηριστικά, καθ' ότι επαναλαμβάνει αλυσιδωτά τη βασική ιδέα των μ. 62-63 στα μ. 66-67 / 68-69, αντί να επαναφέρει την αντιθετική ιδέα των μ. 64-65. Η συνολική περίοδος επαναλαμβάνεται, ακολούθως (στα μ. 70-77), με ορισμένες τροποποιήσεις στην ύφανση, ενώ, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της Σι-ύφεση-μείζονος, εισάγεται κατόπιν μία νέα ιδέα (μ. 78-79), που έπειτα ρευστοποιείται (μ. 80-81), προτού το επικεφαλής μοτίβο της πλάγιας περιοχής φέρει μία (μη πτωτική) κατάληξη στη Μι-ύφεση-μείζονα στα μ. 82-84a. Το ίδιο μοτιβικό στοιχείο επανεμφανίζεται επίσης και ρευστοποιείται στα μ. 84-92a, τα οποία τελικά φέρνουν εις πέρας την αναμενόμενη κατάληξη με τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Έπεται μία καταληκτική επέκταση της τονικής της Μι-ύφεση-μείζονος στο πέρασμα των μ. 92-95, που εν συνεχεία αποδομείται στο συνδετικό πέρασμα προς την επανάληψη της έκθεσης αλλά και την έναρξη της επεξεργασίας στα μ. 96-99bis / 96-99.

Η επεξεργασία ξεκινά αλυσιδοποιώντας το τελευταίο τετράμετρο επί της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος (στα μ. 100-103), ενώ παραλλάγματα του ίδιου μορφώματος χρησιμοποιούνται προσέτι για να στηρίξουν μία χρωματική άνοδο (στα μ. 104-107) αλλά και μία επέκταση της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος (στα μ. 108-111). Το επόμενο τετράμετρο αντιπαραθέτει την ιδέα των μ. 78-79 της πλάγιας περιοχής με την επικεφαλής της ιδέα, στα μ. 112-113 και 114-115 αντιστοίχως, με το συνολικό αυτό τετράμετρο να αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 116-119. Τελικά, και έπειτα από μία οιονεί αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου δίμετρου στα μ. 120-121, η χρωματική, αντιστικτική κίνηση των μ. 122-125a οδηγεί στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία στη συνέχεια καταλαμβάνει τα μ. 125-128a υπενθυμίζοντας το μοτίβο του εισαγωγικού περάσματος του κυρίου θέματος. Ακολουθεί μία σειρά από αλυσιδωτές δομικές μονάδες (μ. 128b-129a / 129b-130a / 130b-131a) που αξιοποιούν το ίδιο μοτίβο σε αντιστικτική υφή, ενώ το ίδιο συμβαίνει και με μία διευρυμένη εκδοχή τους στα μ. 131b-133. Εν τω μεταξύ, η προηγούμενη χρωματική άνοδος έχει οδηγήσει στη συγχορδία της Ρε-μείζονος, ενώ η αλυσιδοποίηση της τελευταίας δομικής μονάδας σε μία ακόμη πιο διευρυμένη εκδοχή (στα μ. 134-137) επεκτείνει πλέον τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Τον ίδιο ρόλο διαδραματίζει και το χωρίο των μ. 138-157 που ακολουθεί, λειτουργώντας έτσι ως ένα εκτενές συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα. Εντός αυτού, τα παρεμφερή τετράμετρα 138-142a / 142-146a αντιπαραθέτουν τη δεσπόζουσα με μία αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας, γεγονός που παραπέμπει σε προηγούμενες ανάλογες

διαδοχές αυτών των δύο αρμονικών λειτουργιών, ενώ τα μ. 146-157 βασίζονται επί της ουσίας σε μία καθοδική φιγούρα που καταλήγει σταδιακά σε πλήρη ακινησία, πάνω από έναν ρυθμικά επιβραδυνόμενο ισοκράτη επί του σολ.

Η έναρξη της επανέκθεσης παρουσιάζεται ιδιαίτερα διστακτική, καθώς μία πρώτη απόπειρα επαναφοράς του εισαγωγικού περάσματος (από το μ. 17) αναβάλλεται σχεδόν αμέσως στα μ. 158-159. Μία δεύτερη, πιο αποφασιστική απόπειρα έχει όμως ως αποτέλεσμα την πληρέστερη, καίτοι παρηλλαγμένη επιστροφή του μορφώματος αυτού στα μ. 160-166. Όσον αφορά το ίδιο το κύριο θέμα, τούτο αφενός διευρύνεται και αφετέρου συνδέεται κατά τι στενότερα με τη μετάβαση. Το σκέλος της παρουσίασης της προτασιακής του δομής επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 167-174, ενώ το ίδιο ισχύει κατά το μάλλον ή ήττον και για τα πρώτα τέσσερα μέτρα της συνέχισης (μ. 175-178). Το δεύτερο σκέλος, εντούτοις, διευρύνεται μέσω της εμβόλιμης, αλυσιδωτής αποσπασματοποίησης του τελευταίου διμέτρου στα μ. 179-181, η αρμονική πορεία των οποίων έχει ως αποτέλεσμα τη μεταφορά των μ. 36-42 στη μι- αντί της ντο-ελάσσονος στα μ. 182-188. Αυτή η τροπή κρίνεται ωστόσο μη ικανοποιητική, οπότε τα μ. 189-190 προβαίνουν στην αλυσιδοποίηση των μ. 187-188 στη λα-ελάσσονα. Πρόκειται για μία κρίσιμη κίνηση, καθώς πλέον είναι δυνατή, μέσω της έναρξης της μετάβασης από αυτήν την τονική περιοχή, η αδιαμεσολάβητη προσέγγιση της επιθυμητής Ντο-μείζονος. Παρ' όλα αυτά, ο συνθέτης εξαλείφει τα μ. 43-49 του μεταβατικού τμήματος, με αποτέλεσμα τα μ. 50-57α να επανέρχονται (ελαφρώς διευρυμένα) στα μ 191-198α και τα μ. 198b-202 να αποτελούν παράλλαγμα των μ. 57b-61. Ακολούθως, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται τυπικά στη ομώνυμη μείζονα, με μία μόνο εμβόλιμη προσθήκη: έπειτα από την επιστροφή των μ. 62-83 στα μ. 203-224, τα όμοια μ. 225-226 / 227-228 παρέχουν μία πιο emphatic εκδοχή της επικεφαλής πλάγιας ιδέας από τα μ. 229-237α που ακολουθούν και τα οποία ταυτίζονται με τα μ. 84-92α. Το καταληκτικό χωρίο διευρύνεται επίσης σε μεγάλο βαθμό: έπειτα από τα μ. 237-238, που προέρχονται από τα μ. 92-93, τα μ. 239-243α και 243-250α μεταφέρουν το μοτίβο των μ. 94-95 στη χαμηλότερη φωνή, αναθέτοντάς του να συνοδεύσει μία πτωτική αρμονική διαδοχή που ολοκληρώνεται στην ελάσσονα τονική. Κατόπιν τούτου, η τονικότητα αναφοράς επικυρώνεται για ύστατη φορά στα μ. 250b-251.

Το τρίτο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Longo, παρ' όλο που φέρει την επιγραφή "Fugato" στο κυρίως σώμα του, αποτελεί, στην πραγματικότητα, το αποτέλεσμα μιας μίξης της τριμερούς μορφής της σονάτας με τη μορφή της διπλής φούγκας. Στην αργή εισαγωγή που προηγείται στα μ. 1-14, το πρώτο τετράμετρο αφιερώνεται στην μετάβαση από την τονικότητα αναφοράς του μεσαίου μέρους, δηλαδή τη Λα-ύφεση-μείζονα, στη ντο-ελάσσονα, που θα αποτελέσει την κύρια τονικότητα του τελικού μέρους. Τούτο επιτυγχάνεται με τη βοήθεια της ανοδικής χρωματικής γραμμής του μπάσσου. Έπειτα από την επέκταση της τονικής στα μ. 5-6, τα αλυσιδωτά μ. 7-9 ακολουθούν μία καθοδική, αλυσιδωτή πορεία που έχει ως κατάληξη τη δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα παρεμφερή μ. 10-11 αλλά και στα μ. 12-14. Το θέμα του fugato εισάγεται ύστερα στα μ. 15-19α, ενώ η τονική απάντηση ακολουθεί στα μ. 19-23α συνοδευόμενη και από ένα αντίθεμα. Έπεται ένα πέρασμα, αποτελούμενο από τα αλυσιδωτά μ. 23-24 / 25-26 και τα μ. 27-28, ενώ το θέμα επανεμφανίζεται μαζί με το αντίθεμα στα μ. 29-33α, με τα μ. 33-34 να το προεκτείνουν μέσω ρευστοποίησης του καταληκτικού του μοτίβου. Έπειτα από την παράθεσή του σε μεταφορά στη σχετική μείζονα, στα μ. 35-39α και την μεσολάβηση ενός μονόμετρου περάσματος με την κεφαλή του θέματος σε αναστροφή, ακολουθεί μία ακόμη πλήρης παράθεσή του από τη χαμηλότερη φωνή στα μ. 40-43, στο πλαίσιο της φα-ελάσσονος, ενώ η κατάληξή του αποκόπτεται και επαναλαμβάνεται εν είδει απόηχου το

τελευταίο μέτρο (στο μ. 44). Τα ακόλουθα μ. 45-46 / 47-48 διέπονται από αλυσιδωτή διάρθρωση, ενώ τα μ. 49 / 50 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, δίνοντας παράλληλα έμφαση στη δεσπόζουσα. Σε συνέχεια της τρέχουσας θεματικής ανάπτυξης, εξάλλου, τα μ. 51-53 οδηγούν από τη ναπολιτάνικη II πίσω στη δεσπόζουσα, ενώ έπεται ένα ελεύθερο αλλά και μετατροπικό πέρασμα στα μ. 54-62 και 63-66α, το οποίο εν τέλει οδηγεί σε μία ατελή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, που δεν είναι άλλη από τη σχετική, Μι-ύφεση-μείζονα.

Παρά την έλλειψη σαφούς οριοθέτησης μεταξύ της κύριας περιοχής και της μετάβασης, τα μ. 66-82α μπορούν να θεωρηθούν ως ένα πλάγιο θέμα. Αρχικά, τα μ. 66-67 / 68-69 και 70-71 βασίζονται στην εδραίωση της νέας τονικής περιοχής, ταυτόχρονα με την επανεμφάνιση του θέματος του *fugato* σε μία διευρυμένη εκδοχή, που επαναλαμβάνει την κεφαλή του. Το ίδιο αυτό δίμετρο ανεξαρτητοποιείται κατόπιν στα μ. 72-73 / 74-75, όπου εμφανίζεται απροσδόκητα η δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος, ενώ τελικά τα μ. 76-82α προβαίνουν σε ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού, οδηγώντας στην κατάληξή τους στην καθοριστική τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονική περιοχή.

Η δεύτερη ενότητα χωρίζεται σε δύο σκέλη, με το πρώτο εξ αυτών να αφιερώνεται στην ανάπτυξη του κύριου μοτιβικού υλικού, με τυπικό χαρακτήρα επεξεργασίας. Αρχικά, τα μ. 82-88α παρουσιάζουν ένα παράγωγο του κυρίου θέματος με κατάληξη στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, ενώ η άμεση παρηλλαγμένη επανάληψή τους στα μ. 88-94α οδηγεί στην τονική, προτού στραφεί προς την V/iv. Σε αυτό το αρμονικό υπόβαθρο, τα μ. 94-97 αναδιατυπώνουν τα τέσσερα πρώτα μέτρα των προηγούμενων δομικών μονάδων, ενώ τα μ. 98-99 / 100-102α εισάγουν έπειτα μία νέα, δίμετρη ιδέα, η οποία παράγεται από μοτίβα του κυρίου θέματος και τοποθετείται αρχικά στη φα-ελάσσονα. Έπειτα όμως από τη μεσολάβηση του μετατροπικού περάσματος των μ. 102-105, τα μ. 106-107 / 108-110α μεταφέρουν τη νέα ιδέα στη ντο-ελάσσονα, ενώ τα μ. 110-113 παραλλάσσουν τα μ. 102-105. Ακολουθεί μια μακρά επέκταση της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος στα μ. 114-131. Κατ' αρχάς, τα παρόμοια μ. 114-115 βασίζονται σε ένα θραύσμα του προηγούμενου περάσματος σε αναστροφή, ενώ τα μ. 116-117 αναπτύσσουν το μοτίβο της κεφαλής του θέματος. Έπειτα λοιπόν και από την παρηλλαγμένη επανάληψη του συνολικού αυτού τετραμέτρου στα μ. 118-121, τα μ. 122-125, 126-127 και 128-131 προβαίνουν σε ρευστοποίηση, οδηγώντας στην εμφάνιση του δεύτερου θέματος της φούγκας, στο πλαίσιο του δεύτερου σκέλους της παρούσας ενότητας. Το εν λόγω θέμα εκτείνεται σε δύο μόλις μέτρα και τοποθετείται στη φα-ελάσσονα (βλ. μ. 132-134α), ενώ η τονική του απάντηση (βλ. μ. 134-136α) προηγείται του σχετικά εκτενούς συνδετικού περάσματος των μ. 136-139. Το θέμα επιστρέφει κατόπιν στα μ. 140-142α και στη συνέχεια αναπτύσσεται ελεύθερα στα μ. 142-151, προτού εμφανιστεί εκ νέου στα μ. 152-153. Τελικά, τα μ. 154-156α θέτουν ως στόχο τους την αρχική ντο-ελάσσονα, οδηγώντας μέσω της ναπολιτάνικης συγχορδίας σε μία μισή πτώση, η οποία προεκτείνεται στα μ. 156-159.

Ακολουθεί η έναρξη της επανέκθεσης, στο πλαίσιο της οποίας τα δύο φουγκοειδή θέματα συνδυάζονται αντιστικτικά. Επί της ουσίας, τα μ. 160-217α συνιστούν μερική ανακατασκευή των μ. 15-66α, δηλαδή της κύριας και μεταβατικής περιοχής της έκθεσης. Η αρχή γίνεται με τα μ. 15-19α και 19-23α, που επιστρέφουν στα μ. 160-164α / 164-168α, συνοδευόμενα από μία νέα, τετράμετρη εκδοχή του δεύτερου θέματος και της απάντησής του, εντός φυσικά της ντο-ελάσσονος. Ενώ εν συνεχεία τα μ. 23-26 παραλείπονται, τα μ. 168-169 αντιστοιχούν στα μ. 27-28 και τα μ. 170-175 εμπλουτίζουν τα μ. 29-34 με το δεύτερο θέμα. Ακολούθως, τα μ. 176-180 διαφοροποιούνται μόνον ως προς την υφή από τα μ. 35-39, ενώ αντιθέτως τα μ. 181-187 διευρύνουν στην κατάληξή τους τα μ. 40-44, ενσωματώνοντας εκ νέου το δεύτερο θέμα και προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα, σε αντίθεση

με το πρότυπό τους. Αυτή η τονική διαφοροποίηση επηρεάζει κατόπιν τα μ. 188-189 / 190-191 (όπου εισάγεται επιπλέον μία νύξη στο δεύτερο θέμα' πρβλ. μ. 45-46 / 47-48), 192-193 (πρβλ. μ. 49-50) και 194-197 (πρβλ. μ. 51-54). Το τελευταίο τετράμετρο επαναλαμβάνεται όμως στα μ. 198-201, προκειμένου ο συνθέτης να το επαναφέρει αλυσιδωτά στο αρχικό του τονικό συγκείμενο. Ακολουθεί η παρηλλαγμένη επαναφορά και προέκταση των μ. 55-62 στα μ. 202-217a, με το τελευταίο πέρασμα να οδηγεί εν τέλει, δίχως τη μεσολάβηση των μ. 63-65, σε ατελή πώση στην ομώνυμη μείζονα, όπου επανεκτίθεται ακολούθως η πλάγια περιοχή (στα μ. 217-233). Η ειδοποιός διαφορά από την πρώτη της εμφάνιση στην έκθεση συνίσταται στην αποφυγή της τελικής πτωτικής κατάληξης στην (ελάσσονα) τονική, η οποία εμφανίζεται κατόπιν στο πλαίσιο της coda του μέρους.

Σε αυτήν την επιπρόσθετη περιοχή, στο επίκεντρο τοποθετείται, κατ' αρχάς, η κεφαλή του κυρίου θέματος, η οποία γίνεται η βάση μιας μακροσκελούς θεματικής εξύφανσης σε μονοφωνική υφή. Το πέρασμα αυτό (μ. 234-254a) καταλήγει στην τονική έπειτα από μία επέκταση της δεσπόζουσας (βλ. μ. 250-253) και η ντο-ελάσσων προεκτείνεται από εκεί και ύστερα τόσο στα μ. 254-258a όσο και στα μ. 258-264, που παραλλάσσουν το προηγούμενο τετράμετρο και το επεκτείνουν αφήνοντάς το ανοικτό επί της δεσπόζουσας. Έτσι, τη λύση δίνουν εν τέλει τα μ. 265-272, όπου μία εντυπωσιακή συγχορδιακή διαδοχή φέρνει την οριστική πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς.

Το εναρκτήριο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Longo είναι γραμμένο στη Σι-μείζονα. Το κύριο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 1-14, ξεκινά με ένα εισαγωγικό δίμετρο, όπου παρουσιάζεται το θεμελιώδες μοτίβο του. Το στοιχείο αυτό επιταχύνεται κατόπιν και ενσωματώνεται ως συνοδεία στην ιδέα των μ. 3-4, η οποία εκτυλίσσεται επί τη βάσει μίας επέκτασης της δεσπόζουσας και παράγει με τη σειρά της τα αλυσιδωτά δίμετρα 5-6 / 7-8, το δεύτερο εκ των οποίων κινείται προς την υποδεσπόζουσα. Η τελευταία έρχεται στο προσκήνιο στα όμοια μ. 9 / 10, όπου το κεντρικό μοτίβο υπενθυμίζει άμεσα την καταγωγή του μέσω της επιβράδυνσής του, ενώ τα μ. 11-13 προβαίνουν έπειτα σε ρευστοποίηση, ακολουθώντας μία ανοδική πορεία που οδηγεί και πάλι πίσω στην τονική. Τελικά, και με τη χρήση του ίδιου μοτίβου, το μ. 14 θέτει ως στόχο μία καθοριστική τέλεια πώση στην κύρια τονικότητα, η οποία εντούτοις ανατρέπεται από την άμεση έναρξη του μεταβατικού τμήματος, η οποία εμποδίζει την εμφάνιση της καταληκτικής συγχορδίας της τονικής. Η μετάβαση βασίζεται κι αυτή, αρχικά, στο θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος, όπως γίνεται φανερό στα αλυσιδωτά ζεύγη μέτρων 15-16 / 17-18, που επεκτείνουν πρώτα την V/ii κι έπειτα τη δεσπόζουσα. Ακολουθεί μία εν πολλοίς νέα ιδέα, στο μ. 19, η οποία αλυσιδοποιείται στα μ. 20 / 21 προσεγγίζοντας τη σολ-δίεση-ελάσσονα, προτού τελικά τα μ. 22-24a ρευστοποιήσουν το υλικό στο πλαίσιο μίας επέκτασης της υποδεσπόζουσάς της. Μία ακόμη νέα ιδέα κάνει έπειτα την εμφάνισή της στα μ. 24b-26a, ξεκινώντας από την προαναφερόμενη τονικότητα, και αλυσιδοποιείται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 26b-28a. Τελικά, η δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, στην οποία οδηγεί η τελευταία δομική μονάδα, επεκτείνεται στα μ. 28b-32, συνδυαζόμενη με την ρευστοποίηση του υλικού των προηγούμενων διμέτρων.

Η έναρξη της πλάγιας περιοχής ανακοινώνεται με μία πτωτική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας (ήτοι της περιοχής της δεσπόζουσας) στα μ. 33-35a. Έπειτα, τα όμοια μ. 35 / 36 και η ανάπτυξή τους στα μ. 37-38a προσεγγίζουν την υποδεσπόζουσα, ενώ τα μ. 38b-41a καταλήγουν εκ νέου στην τονική, με την εκτύλιξη του πλάγιου θεματικού υλικού να μην σταματά όμως εδώ: η ιδέα των μ. 41b-43a, που προκύπτει από την αναστροφή του μοτίβου των μ. 38b-39a, επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 43b-45a, ενώ η αρχική, καθοδική φορά του κεντρικού μοτίβου της αποκαθίσταται εν συνεχεία στα μ. 45b-



47a' επιπλέον, το εν λόγω δίμετρο συμπιέζεται κατόπιν στις μικρότερες, όμοιες δομικές μονάδες των μ. 47b-48a / 48b-49a, προτού εξελιχθεί στο τετράμετρο των μ. 49b-53a, όπου πραγματοποιείται τελικά και η καθοριστική τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα. Έπειτα από τις σύντομες καταληκτικές χειρονομίες των μ. 53-54, που υπενθυμίζουν το μοτίβο των μ. 35-36, ακολουθεί η επανερμηνεία της Φα-δίεση-μείζονος σε ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του μέρους, σε συνδυασμό και με μία αναφορά στο εναρκτήριο μοτίβο (βλ. μ. 55-56).

Το θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος χαρακτηρίζει, ωστόσο, και την έναρξη της δεύτερης ενότητας, όπου τα μ. 57-58 διαφοροποιούνται ελάχιστα από το προηγούμενο δίμετρο, καίτοι στρέφονται προς τη Ντο-μείζονα μέσω της δεσπόζουσάς της, λειτουργώντας ως σύντομο εισαγωγικό πέρασμα. Τα μ. 59-60 φέρνουν την τονική, ενώ το ίδιο κάνουν έπειτα τόσο τα μ. 61-62, που παραπέμπουν στην ιδέα των μ. 3-4, όσο και τα μ. 63-64, τα οποία ωστόσο οδηγούν στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Η συγχωρδία αυτή επεκτείνεται ύστερα στο πέρασμα των μ. 65-66, εισάγοντας μία λυρική μελωδία που εξυφαίνεται επί τη βάσει της προαναφερόμενης τονικής περιοχής στα μ. 67-70, αποτελώντας παράγωγο του πλαγίου θέματος. Ακολουθεί η αλυσιδοποίηση του χωρίου των μ. 59-70 στα μ. 71-82, τα οποία ξεκινούν από την ομώνυμη της μι-ελάσσονος και φτάνουν, κατ' αναλογία, στη σολ-δίεση-ελάσσονα. Το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος πρωταγωνιστεί και στη συνέχεια, αρχής γενομένης από τα παρεμφερή δίμετρα 83-84 / 85-86 / 87-88 / 89-90, τα οποία περιστρέφονται γύρω από τη θεμέλιο της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Με τη Φα-δίεση-μείζονα να εμφανίζεται, έπειτα, και να επεκτείνεται επί μακρόν στα μ. 91-114, το χωρίο αυτό μπορεί να απομονωθεί λειτουργικά ως ένα εκτενές συνδυαστικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα. Στο εσωτερικό του, το θεμελιώδες μοτίβο του μέρους χρησιμοποιείται κατ' αποκλειστικότητα και παράγει, κατ' αρχάς, τα όμοια δίμετρα 91-92 / 93-94 και 95-96 / 97-98· έπειτα δε από την μερική του ρευστοποίηση στα μ. 99-102, συνοδεύει μία παράθεση της επικεφαλής ιδέας της πλάγιας περιοχής που εμφανίζεται φευγαλέα στα μ. 103-106, ενώ την ολική του διάλυση στα 107-110 διαδέχεται η επιβράδυνσή του στα μ. 111-114.

Κατά την επαναφορά του εισαγωγικού διμέτρου του κυρίου θέματος στο πλαίσιο της επανέκθεσης, ο συνθέτης το διευρύνει και το παραλλάσσει αρμονικώς, δίνοντας έμφαση στον ελάσσονα τρόπο (βλ. μ. 115-117), ενώ η περαιτέρω διεύρυνσή του στο μ. 118 αποκαθιστά τη Σι-μείζονα. Έπεται η αυτούσια επιστροφή των μ. 3-13 στα μ. 119-129, ενώ εν συνεχεία η προαναφερόμενη λογική της διεύρυνσης ενεργοποιείται εκ νέου, καθώς τα εμβόλιμα μ. 130-131 απομακρύνονται από την τονικότητα αναφοράς, γεγονός που αποφέρει την μεταφορά του μ. 132 (που είναι ομόλογο του μ. 14) στην περιοχή της ντο-δίεση-ελάσσονος. Αυτή η τροποποίηση δεν επηρεάζει, ωστόσο, το μεταβατικό τμήμα (μ. 133-152), το οποίο τοποθετείται εξ αρχής στην υποκείμενη πέμπτη σε σχέση με την αρχική του εμφάνιση στην έκθεση, οδηγώντας κατά συνέπεια πίσω στη Σι-μείζονα. Μολοντούτο, ο Longo δεν παραλείπει εδώ να κάνει και μία δομική επέμβαση, εισάγοντας τα εμβόλιμα μ. 137-138. Έπεται η – δομικώς αναλλοίωτη – επαναφορά της πλάγιας περιοχής στα μ. 153-173a, καίτοι το καταληκτικό δίμετρο των μ. 53-54 εξελίσσεται τώρα στο ευρύτερο συνδυαστικό πέρασμα των μ. 173-179, επεκτείνοντας την τονική και οδηγώντας στην ιδιαίτερα σύντομη coda των μ. 180-185. Τούτη ανακαλεί για ύστατη φορά την εναρκτήρια θεματική ιδέα και την υποβάλλει σε σταδιακή επιτάχυνση, απηχώντας την αρχή της *diminutio*<sup>273</sup> και

<sup>273</sup> Σχετικά με την αρχή της *diminutio*, ως μίας αυτοσχεδιαστικής πρακτικής παραλλαγής, όπως αυτή περιγράφεται σε παλαιότερα θεωρητικά συγγράμματα, βλ. Elaine R. Sisman, *Haydn and the classical variation*, Harvard University Press, Cambridge – London 1993, σ. 51-62. Ως δεύτερη δυνατή τεχνική παραλλαγής, πέραν της *diminutio*, η οποία βασίζεται στην διαίρεση της μελωδίας σε μικρότερες αξίες, παρουσιάζεται ο στολισμός (*ornamentation*) της μελωδίας.

αναδεικνύοντας σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό τον μετασχηματισμό της που διαπιστώσαμε νωρίτερα στα μ. 3-4 αλλά και σε πάμπολλα άλλα περάσματα του παρόντος μέρους.

Το τελικό μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Longo είναι γραμμένο στη Σι-μείζονα. Το κύριο θέμα του χαρακτηρίζεται από ημιτελή τριμερή διάρθρωση, με το τρίτο τμήμα να μετατρέπεται σε μετάβαση. Εντός του πρώτου τμήματος, το θεμελιώδες μοτιβικό υλικό παρουσιάζεται αρχικά στην ιδέα των μ. 1-6 και εκτυλίσσεται περαιτέρω στα μ. 7-12, με την αρμονία να μην απομακρύνεται ιδιαίτερα από την τονικότητα αναφοράς. Στη συνέχεια, εντούτοις, τα μ. 13 / 14 προσεγγίζουν την τονικότητα της δεσπόζουσας μέσω της επιτονικής της, ενώ τα μ. 15-16 εδραιώνουν το νέο τονικό κέντρο με μία τέλεια πτώση. Σε αυτό το πλαίσιο, το δεύτερο τμήμα εισάγει μία παράγωγη ιδέα στα μ. 17-20, η επανάληψή της οποίας στα μ. 21-24 μετατρέπει εκ νέου τη Φα-δίεση-μείζονα σε δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Έχοντας λοιπόν ανακτήσει τον αρχικό της ρόλο, η εν λόγω αρμονική λειτουργία επεκτείνεται στα παρεμφερή μ. 25-27, που προκύπτουν μέσω ρευστοποίησης, στα όμοια δίμετρα 28-29 / 30-31, τα οποία παράγονται από τις τελευταίες δομικές μονάδες, αλλά και στο πέρασμα των μ. 32-35, το μοτίβο των οποίων είναι απότοκο της πλήρους διάλυσης του προηγούμενου μοτιβικού υλικού. Όσον αφορά τη μετάβαση, ο συνθέτης επαναφέρει τα μ. 1-6 στα μ. 36-41 και τα μ. 7-10 στα μ. 42-45, τροποποιώντας εντούτοις τα μ. 11-12 στα μ. 46-47 για να κινηθεί προς τη ρε-δίεση-ελάσσονα. Έπειτα, ένα παράγωγο του ίδιου διμέτρου στα μ. 48-49 οδηγεί σε μία κατάληξη στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, με τη συγχορδία αυτή να προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 50-54, με χρήση του μοτίβου των μ. 32-34.

Στο πλαίσιο του εναρκτήριου μορφώματος της πλάγιας περιοχής, ένα νέο μοτίβο κάνει την εμφάνισή του στα μ. 55-58, εδραιώνοντας την τονικότητα της δεσπόζουσας με μία τέλεια πτώση. Έπειτα από την εισαγωγή ενός συνοδευτικού σχήματος στο μ. 59, ένα ακόμη μοτιβικό στοιχείο εκτίθεται στην προτασιακή δομή των μ. 60-61 / 62-63 και 64-67, η οποία ωστόσο προσεγγίζει και επικυρώνει την περιοχή της δεσπόζουσας. Σε αυτό το σημείο, το συνοδευτικό σχήμα αποκαλύπτει την προέλευσή του από το καταληκτικό πέρασμα του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής και διαπερνά ολόκληρο το χωρίο των μ. 68-91. Εντός αυτού, τα μ. 68-75 ακολουθούν εν πολλοίς την πορεία του προηγούμενου οκταμέτρου, περνώντας από τη Ντο-δίεση-μείζονα και την ομώνυμη ελάσσονα, αλλά καταλήγοντας ωστόσο στη διπλή της δεσπόζουσα. Το γεγονός αυτό επιτρέπει την ακόλουθη τονικοποίηση της σολ-δίεση-ελάσσονος στο παράγωγο τετράμετρο 76-79, το οποίο κατόπιν επαναλαμβάνεται στα μ. 80-83, προτού αυτά αλυσιδοποιηθούν στα μ. 84-87, στηριζόμενα πλέον σε μία επέκταση της τονικής. Έπειτα λοιπόν και από την στροφή προς την υποδεσπόζουσα που πραγματοποιούν τα μ. 88-91, τα μ. 92-96 διαφοροποιούν την ύφανση, υιοθετώντας το μοτίβο του εναρκτήριου μορφώματος της πλάγιας περιοχής, και φέρνουν εις πέρας την καθοριστική τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Μετά την προέκταση του τελευταίου περάσματος στα μ. 97-101, τα μ. 102bis-107bis και 102-107 συνιστούν συνδεδεμένα περάσματα προς την επανάληψη της έκθεσης και την δεύτερη ενότητα αντίστοιχα, μετατρέποντας τη Φα-δίεση-μείζονα σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του μέρους αλλά και της ομώνυμής της ελάσσονος· το μοτιβικό τους υλικό αντλείται από την συνοδευτική γραμμή στην έναρξη του δεύτερου μορφώματος της πλάγιας περιοχής.

Ξεκινώντας από την ομώνυμη, σι-ελάσσονα, η επεξεργασία ανακαλεί αρχικά την ιδέα των μ. 1-6 στα μ. 108-113 και την φέρνει σε άμεση αντιπαράθεση με το μοτίβο των μ. 32-34 στα μ. 114-115, που στηρίζονται στη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος. Έπειτα, τα μ. 116-120α εξυφαίνουν περαιτέρω το υλικό του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος, προσεγγίζοντας τελικά τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Με αφητηρία αυτήν την τελευταία περιοχή,

το χωρίο των μ. 108-120a επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 120-132a, οδηγώντας τώρα κατ' αναλογία στη ρε-δίεση-ελάσσονα. Στη διαδικασία της αλυσιδοποίησης υπεισέρχεται έπειτα και μία διεργασία αποσπασματοποίησης: τα μ. 132-136a απομονώνουν και επαναλαμβάνουν αλυσιδωτά τα μ. 128-132a, ενώ οι δίμετρες δομικές μονάδες 136-137 / 138-139 προκύπτουν με τη σειρά τους από την ελαφρά τροποποίηση των μ. 134-135. Η παραπάνω διαδικασία ολοκληρώνεται με τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 140-143, τα οποία αποσπών το δεύτερο μέτρο των προηγούμενων διμέτρων, οδηγώντας παράλληλα στην VI της επικρατούσας ρε-δίεση-ελάσσονος. Σε αυτό το σημείο, τα μ. 144-145 / 146-147 παραθέτουν παρηλλαγμένο το εναρκτήριο δίμετρο του κυρίου θέματος. Έπειτα, τα αλυσιδωτά τετράμετρα 148-151 / 152-155 παραλλάσσουν τα μ. 1-4, περνώντας από τη ρε-δίεση- και τη ντο-δίεση-ελάσσονα, ενώ μία τρίτη εμφάνιση του προτύπου αυτού στη σι-ελάσσονα υπόκειται ακολούθως σε διαδικασίες αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης, στα μ. 156-161. Εν συνεχεία, η σύγκλιση των φωνών στα μ. 162-165 έχει ως καταληκτικό σταθμό τη δεσπίζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία επεκτείνεται επί μακρόν στα μ. 166-193, που αναδεικνύονται ως εκ τούτου σε ένα συνδεδεμένο τμήμα προς την τρίτη ενότητα. Αρχικά, τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 166-169 / 170-173 αναφέρονται εκ νέου στα μ. 1-4, αφομοιώνοντας εντούτοις την εκδοχή που παρείχαν νωρίτερα τα μ. 148-151 και αναστρέφοντας, προσέτι, τη μελωδική γραμμή. Έπειτα, τα μ. 174-193 ανακαλούν και εκτυλίσσουν περαιτέρω το μοτίβο του εναρκτήριου μορφώματος της πλάγιας περιοχής.

Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος, που επανεκτίθεται δίχως αλλαγές στα μ. 194-209, το δεύτερο διαφοροποιείται ως προς τη κατάληξή του: ο συνθέτης εκμεταλλεύεται την ομοιότητα του καταληκτικού του περάσματος με τα μ. 50-54, ούτως ώστε να αντικαταστήσει τα μ. 32-35 με αυτό το συγγενικό τους πεντάμετρο (βλ. μ. 225-229): έτσι, ό,τι έχει απομείνει από την αρχική μετάβαση έχει πλέον συγχωνευτεί με το δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής, σχηματίζοντας ένα νέο χωρίο στα μ. 210-229. Ακολουθεί η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής, η οποία τοποθετείται στη Σι-μείζονα και διατηρείται ουσιαστικά αναλλοίωτη μέχρι και την τελική πτώση στην κύρια τονικότητα (βλ. τα μ. 230-271, που αντιστοιχούν στα μ. 55-96). Στη συνέχεια, ωστόσο, οι καταληκτικές χειρονομίες των μ. 97 κ.εξ. προεκτείνονται, παράγοντας το ευρύτερο καταληκτικό πέρασμα των μ. 272-286, το οποίο στηρίζεται σε μία επέκταση της τονικής. Ακολούθως, το χαρακτηριστικό μοτίβο της κατάληξης του δεύτερου τμήματος της κύριας περιοχής χρησιμοποιείται για την κατασκευή ενός συνδεδεμένου περάσματος προς την coda, στα μ. 287-294, όπου η viii<sup>07</sup> οδηγεί και πάλι στην τονική.

Η τελευταία εμφανίζεται και επεκτείνεται εντός της coda των μ. 295-312. Αρχικά, η ιδέα των μ. 116-120a της επεξεργασίας, που προερχόταν από το κύριο θέμα, μετατρέπεται σε ένα καταληκτικού χαρακτήρα τετράμετρο στα μ. 295-299a, ενώ, έπειτα και από την παρηλλαγμένη επανάληψή της στα ακόλουθα μ. 299-303a, τα μ. 303-308 ανακαλούν και ρευστοποιούν την κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1) πριν την ύστατη, συγχορδιακή επέκταση της Σι-μείζονος στα μ. 309-312.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Longo, που είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-18a και χαρακτηρίζεται από μία μη συμβατική δομική υπόσταση. Αρχικά, μία πρώτη δίμετρη ιδέα παρουσιάζεται (στα μ. 1-2) και παραλλάσσεται (στα μ. 3-4), ενώ ένα πέρασμα εν είδει κλίμακας καταλήγει, κατόπιν, στη δεσπίζουσα της σχετικής ελάσσονος (στα μ. 5-7). Το μοτίβο του μ. 7 γίνεται αφορμή για τη δημιουργία ενός νέου δίμετρου προτύπου, το οποίο κάνει την εμφάνισή του στα μ. 8-9 / 10-11 και εκτυλίσσεται ρευστοποιούμενο στα μ. 12-13, με το συνολικό αυτό εξάμετρο να καθοδηγείται από τη βηματική άνοδο του μπάσσου. Το μ. 14 παρέχει έπειτα μία

προσωρινή στάση στη συγχορδία της δεσπόζουσας, στην οποία δίνουν ακόμη μεγαλύτερη έμφαση τα μ. 15-17, που συνδυάζουν την κεφαλή του θέματος με τη μελωδική κίνηση των μ. 12-13 για να φέρουν μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς στο μ. 18a. Η μετάβαση (μ. 18-43) ξεκινά με δύο παρόμοια δίμετρα (μ. 18-20a / 20-22a), η μόνη θεματική αναφορά των οποίων μπορεί να εντοπιστεί στο ρυθμικό αποτύπωμα της κεφαλής του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 22-23 εκμεταλλεύονται και αναπτύσσουν το μοτίβο της κατάληξης των δομικών αυτών μονάδων. Συγγενικά είναι και τα εν πολλοίς όμοια δίμετρα 24-25 / 26-27, τα οποία, όπως άλλωστε και ό,τι προηγήθηκε, διστάζουν ακόμα να απομακρυνθούν από τη Ντο-μείζονα. Η αλυσιδοποίηση του προτύπου τους, εντούτοις, στα μ. 28-29, στρέφεται προς τη ρε-ελάσσονα, ενώ δύο νέα ομοειδή δίμετρα, που αξιοποιούν την κεφαλή του κυρίου θέματος (μ. 30-31 / 32-33), φαίνεται να κινούνται προς τη σολ-ελάσσονα. Το τετράμετρο 34-37, προσέτι, συνδυάζει όψεις της επικεφαλής κύριας ιδέας (πρβλ. μ. 1-2 και 34-35) με τα μ. 5-7 (βλ. μ. 36-37), σταματώντας στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ τα μ. 38-43 αντλούν την έμπνευσή τους από τα μ. 8 κ.εξ., προσεγγίζοντας και εν συνεχεία επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πλάγια περιοχή μπορεί πλέον να ξεκινήσει την πορεία της στο πλαίσιο της τονικότητας της δεσπόζουσας, με τα μ. 44-46 να εισάγουν μία νέα θεματική ιδέα. Τούτη περιορίζεται, έπειτα, σε δυο μέτρα (μ. 47-48), ενώ τελικά η προέκταση του δεύτερου μοτιβικού σκέλους της (ήτοι του μ. 46) έχει ως απόρροια τη διεύρυνσή της σε πέντε μέτρα, στα μ. 49-54a, που ξεκινούν ως αλυσιδοποίηση του προηγούμενου διμέτρου (πρβλ. μ. 47-48 και 49-50): πρόκειται δηλαδή, επί της ουσίας, για μία προτασιακής δομής φράση, στην οποία όμως απουσιάζει το παράλλαγμα της βασικής ιδέας. Ακολουθεί μία εις βάθος παρηλλαγμένη επανάληψη του συνολικού αυτού χωρίου, στα μ. 54-63, όπου κυριαρχεί η σταδιακή άνοδος της χαμηλότερης φωνής: τα μ. 54-58 αναλογούν στα μ. 44-48, ενώ τα μ. 59-63 δίνουν έμφαση, σε αντίθεση με τα μ. 49-53, στο πρώτο μοτιβικό σκέλος της βασικής ιδέας. Τα χρωματικής υφής μ. 64-65 οδηγούν έπειτα στο τελευταίο χωρίο της πλάγιας περιοχής, το οποίο συνιστά κατά το μεγαλύτερο μέρος του μία επέκταση της δεσπόζουσας: δύο παρεμφερή δίμετρα αξιοποιούν με διαφορετικό τρόπο το επικεφαλής μοτίβο (βλ. μ. 66-67 / 68-69), με το στοιχείο αυτό να επικρατεί απολύτως στα μ. 70-73 και να ρευστοποιείται πλήρως μέχρι τα μ. 74-75, προτού αναλάβει ξανά δράση στα μ. 76-78a, φέρνοντας την επικυρωτική τέλεια πτώση στην Σολ-μείζονα: έπειτα δε από την προέκταση της τελευταίας (με ταυτόχρονη ρυθμική παραπομπή στην κεφαλή του κυρίου θέματος) στα μ. 78-79, τα μ. 80bis-81bis επαναπροσεγγίζουν την αρχική τονικότητα.

Τα μ. 80-83, ομοίως, στην έναρξη της επεξεργασίας, έχουν περισσότερο εισαγωγική και συνδετική λειτουργία, αλυσιδοποιώντας τα μ. 74-77 της έκθεσης στην λα-ελάσσονα. Στη συνέχεια, ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, που στρέφεται προς τη ρε-ελάσσονα (μ. 84-87), δημιουργείται με χρήση του κύριου μοτιβικού υλικού, ενώ η συνοδευτική του γραμμή παραπέμπει στην χαρακτηριστική ύφανση της πλάγιας περιοχής. Έπειτα από την αλυσιδοποίηση του τετραμέτρου αυτού στα μ. 88-91 και στη σολ-ελάσσονα, τούτο ανακατασκευάζεται στα μ. 92-95 και κατόπιν αποσπασματοποιείται στα μ. 96-101, ενώ τη θέση του παίρνει στη συνέχεια μία αναφορά στην κεφαλή του κυρίου θέματος που διαμεσολαβείται από τα μ. 30-31 της μετάβασης: τα μ. 102-103 / 104-105 είναι αλυσιδωτά οργανωμένα, ενώ ακολούθως το ίδιο μοτιβικό στοιχείο συνδυάζεται με μία νύξη στο πλάγιο θεματικό υλικό, στα σχεδόν όμοια μ. 106-107 / 108-109, που κινούνται εντός της ελάσσονος δεσπόζουσας. Τα μ. 110-116, από την άλλη πλευρά, διευρύνουν τα μ. 5-7, με τα μ. 110-113 να ασχολούνται με την κλίμακα των μ. 5-6 και τα μ. 114-116 να αναπτύσσουν σε ένα αντιστικτικό πλέγμα το μ. 7, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος. Έπεται μία αναφορά στο μεταβατικό τμήμα: τα μ. 117-122 παραλλάσσουν τα μ. 18-23 και τα

μεταφέρουν στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, ενώ τα μ. 123-128 προβαίνουν σε αλυσιδοποίηση, φέρνοντας στο προσκήνιο τη Μι-ύφεση-μείζονα. Στην ίδια τονική περιοχή κινούνται και τα μ. 129-132, που ανακαλούν τα μ. 24-27, με τη δίμετρη δομική μονάδα τους να αλυσιδοποιείται έπειτα – κατ’ αναλογία με τα μ. 28-29 – στα μ. 133-134, που στρέφονται εκ νέου προς την αρχική τονικότητα. Ακολουθεί μία μακρά επέκταση της δεσπόζουσάς της, στο πλαίσιο ενός συνδυαστικού (προς την τρίτη ενότητα) περάσματος: τα μ. 135-136, κατ’ αρχάς, εμπνέονται από την υφή των μ. 22-23, όπου εντάσσουν το θεμελιώδες πλάγιο μοτιβικό “κύτταρο”· έπειτα, η μελωδική ροή επιταχύνεται στα καθοδικής φοράς μ. 137-144, ενώ το tremolo στη χαμηλή περιοχή των μ. 145-146 ακολουθείται από μία γοργή χρωματική άνοδο που καταλήγει σε πλήρη ακινησία επί της συγχορδίας της Σολ-μείζονος μεθ’ εβδόμης (μ. 147-150).

Περνώντας έτσι στην τρίτη ενότητα, διαπιστώνουμε πως το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς την παραμικρή αλλαγή στα μ. 151-168a, κάτι που όμως δεν ισχύει και για το μεταβατικό τμήμα, το οποίο τροποποιείται τόσο από δομική όσο και από αρμονική έποψη. Συγκεκριμένα, την αυτούσια επιστροφή των μ. 18-25 στα μ. 168-175 διαδέχεται, αντί της επανάληψης του τελευταίου διμέτρου, η άμεση αλυσιδοποίησή του στα μ. 176-177, που κατευθύνονται προς την τονικότητα αναφοράς. Στο ίδιο τονικό περιβάλλον τοποθετούνται εξάλλου και τα μ. 34-43, που εν προκειμένω ακολουθούν αδιαμεσολάβητα (με την παράλειψη των μ. 28-33) στα μ. 178-187. Ακολουθεί η επανέκθεση και της πλάγιας περιοχής στην αρχική τονικότητα, με τα μ. 188-219 να ταυτίζονται με τα μ. 44-75. Αντί όμως των μ. 76 κ.εξ., που εμπεριείχαν και την οριστική πτώση της έκθεσης, η κατάληξη αυτή λαμβάνει πλέον χώρα στο αμέσως επόμενο μέτρο της επανέκθεσης (μ. 220), παρουσιάζοντας εντούτοις ακόμη πιο ασθενή πτωτικό χαρακτήρα από τα μ. 77-78a. Η υφή των μέτρων που αποκόπηκαν διατηρείται, παρ’ όλα αυτά, στα μ. 220-235, που συνεισφέρουν στην τελική επέκταση της Ντο-μείζονος, στο πλαίσιο ενός καινοφανούς καταληκτικού τμήματος. Το χωρίο αυτό συγκροτείται από δίμετρες δομικές μονάδες στα μ. 220-231, ενώ τα μ. 232-235 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, αποτελούμενα πλέον από μονόμετρα. Την ύστατη επιβεβαίωση της τονικής αναλαμβάνουν, τέλος, τα αμιγώς συγχορδιακά μ. 236-239.

Το σύντομο εισαγωγικό πέρασμα, το οποίο ανοίγει την αυλαία της κύριας θεματικής περιοχής του (γραμμένου στη Ντο-μείζονα) τελικού μέρους της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Longo, αρκείται αρμονικώς σε μία επέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας, όπως φανερώνει και ο ισοκράτης επί του φθόγγου σολ. Πιο αναλυτικά, μία απλούστατη μοτιβική ιδέα παρουσιάζεται, κατ’ αρχάς, στα όμοια μ. 1-2 / 3-4, κι έπειτα επιταχύνεται ρευστοποιούμενη στο πλαίσιο ενός ανοδικού και στη συνέχεια καθοδικού περάσματος (στα μ. 5-12). Στο περιοδικής κατασκευής πρώτο (μ. 13-54) εκ των δύο τμημάτων του βασικού σώματος της κύριας περιοχής που ακολουθεί, τα ήδη εμφανισθέντα μοτιβικά στοιχεία χρησιμοποιούνται για την κατασκευή μίας τετράμετρης θεματικής ιδέας (μ. 13-16), η οποία επαναλαμβάνεται ως παράλλαγμα προτάσεως (μ. 17-20). Στο πλαίσιο της συνέχισης (μ. 21-34), τα μ. 21-24 στρέφονται προς τη δεσπόζουσα, ενώ το ίδιο κάνουν και τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 25-26 / 27-28, που βασίζονται στην κεφαλή της βασικής ιδέας. Τα μ. 29-32 προβαίνουν έπειτα σε ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού επί της διπλής δεσπόζουσας, ενώ τα μ. 33-34 καταλήγουν στη συγχορδία της Σολ-μείζονος μεθ’ εβδόμης λειτουργώντας ως μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η δεύτερη φράση (μ. 35-54) ακολουθεί – από δομική έποψη – την ηγούμενη μέχρι και το μ. 50 (πρβλ. μ. 35-50 και 13-28)· εντός αυτών, ωστόσο, στρέφεται προς την ομώνυμη ελάσσονα, ξεκινώντας από το μ. 39, ενώ τα μ. 43-50 παραλλάσσονται, εν μέρει εξαιτίας αυτού του γεγονότος, από αρμονικής αλλά και

μελωδικής πλευράς. Τελικά, αντί των μ. 29 κ.εξ., τα μ. 51-53α προβαίνουν σε μία δεύτερη αλυσιδωτή επανάληψη του προτύπου των μ. 47-48 (πρβλ. μ. 25-26), φέρνοντας μία κατάληξη στην ελάσσονα δεσπόζουσα με τέλεια πτώση, ενώ η τονική της σολ-ελάσσονος προεκτείνεται κατόπιν στα εναπομείναντα μ. 53-54. Συνεπώς, το πρώτο τμήμα της κύριας περιοχής αποτελεί δείγμα μετατροπικής και ελαφρώς ασύμμετρης περιόδου. Συνεχίζοντας, το δεύτερο τμήμα (μ. 55-87) εισάγει μία εν πολλοίς νέα θεματική ιδέα (μ. 55-58) που κινείται εντός της Μι-ύφεση-μείζονος (VI της σολ-ελάσσονος), ενώ η επανάληψή της (στα μ. 59-62) παρεκκλίνει από ένα σημείο κι έπειτα για να οδηγήσει στη ντο-ελάσσονα. Σε αυτό το τονικό πλαίσιο, παρουσιάζεται ακολούθως ένα παράγωγο τετράμετρο (μ. 63-66), η αλυσιδωτή επανάληψη του οποίου προεκτείνεται στα μ. 67-74a μέχρις ότου φτάσει σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης. Η τελευταία διατηρείται στα μ. 74-75 κι έπειτα οδηγεί στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Πάνω σε αυτήν, τα παρεμφερή μ. 76-77 / 78-79 παρέχουν δύο παραμορφωμένες αρμονικώς εμφανίσεις της κεφαλής της βασικής ιδέας του πρώτου τμήματος, ενώ το πέρασμα των μ. 80-87 αρκείται στην θεματικά απογυμνωμένη επέκταση της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος για την προετοιμασία της εισόδου της επαναφοράς. Τούτη κινείται παράλληλα προς το πρώτο τμήμα της κύριας περιοχής στα μ. 88-101 (πρβλ. μ. 13-26), όμως τα μ. 27-28 επανεμφανίζονται τροποποιημένα στα μ. 102-103 και τα νέα μ. 104-106a φέρνουν μία ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Συνεπώς, βλέπουμε πως ένα δυνάμει τρίτο τμήμα της κύριας περιοχής βασίζεται στην πρώτη εκ των δύο φράσεων του πρώτου της τμήματος και την μετατρέπει σε μεταβατικό τμήμα της έκθεσης, εισάγοντας τοιουτοτρόπως την πλάγια περιοχή στην τονικότητα της Σολ-μείζονος.

Μία νέα ιδέα εισάγεται στα μ. 106b-108a και επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 108b-110a, ενώ η δεύτερη επανάληψή της διευρύνεται κατά τι στα μ. 110b-113a. Τα παρεμφερή μ. 113-115a / 115-117a που έπονται παραπέμπουν στην υφή και στα μοτίβα της κύριας περιοχής, οδηγώντας στη σχετική της Σολ-μείζονος, που επεκτείνεται στα ίδιας ύφανσης μ. 117-118. Ακολουθούν δύο ομοειδείς δίμετρες δομικές μονάδες παρόμοιων χαρακτηριστικών με τις προηγούμενες, στα μ. 119-120 / 121-122, οι οποίες αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 123-124 / 125-126, με την έμφαση να μετατοπίζεται σταδιακά προς την τονική. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 127-130 παράγονται από τη μεταμόρφωση και ανάπτυξη της κεφαλής της κύριας περιοχής, παραπέμποντας όμως παράλληλα και στην πλάγια, ενώ επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα στα μ. 131-134, με τα μ. 135-136, που προεκτείνουν το τελευταίο τετράμετρο, να στρέφονται προς την επιτονική. Ακολούθως, τρία αλυσιδωτά δίμετρα που παραπέμπουν στο υλικό του εισαγωγικού τμήματος της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 5-6) διαγράφουν μία ανοδική πορεία (μ. 137-138 / 139-140 / 141-142), ενώ τα μ. 143-144 προβαίνουν κατόπιν σε ρευστοποίηση. Με το ίδιο υλικό, και με καθοδική κίνηση, τα μ. 145-148 επεκτείνουν στην συνέχεια τη δεσπόζουσα, ενώ τα όμοια μ. 149-150 / 151-152 πράττουν το ίδιο για λογαριασμό της τονικής. Τελικά, οι πτωτικές βλέψεις των μ. 153-154 ανατρέπονται από την άμεση μεταμόρφωση της τονικής της Σολ-μείζονος σε δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης της αρχικής τονικότητας (βλ. μ. 155).

Η επεξεργασία ξεκινά σε επικάλυψη με το πέρασμα των μ. 155-158, το οποίο επεκτείνει την προαναφερόμενη δεσπόζουσα παραπέμποντας στο εναρκτήριο πέρασμα της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 1-4). Ακολούθως, τα μ. 159-162 αφιερώνονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος ανατρέχοντας με τη σειρά τους στα μ. 5-12. Έπειτα, τα μ. 163-166 συνεχίζουν την προηγούμενη διαδικασία επέκτασης παραπέμποντας εκ νέου στα μ. 1-4, ενώ αντίστοιχα τα ακόλουθα μ. 167-170 βασίζονται στα μ. 5-12, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Συνεπώς, τα προαναφερόμενα, οιονεί αλυσιδωτά περάσματα (μ. 155-162 και 163-170) συνοψίζουν τρόπον τινά τα μ. 1-12 στην

έναρξη της δεύτερης μακροδομικής ενότητας, διαμορφώνοντας από κοινού ένα εισαγωγικό τμήμα. Έπειτα, τα μ. 171-174 μεταφέρουν το περιεχόμενο των μ. 127-130 στη ρε-ελάσσονα και επαναλαμβάνονται στην υποκείμενη οκτάβα (μ. 175-178). Τα μ. 179-186 προβαίνουν, με δίμετρες δομικές μονάδες, στην αποσπασματοποίηση του παραπάνω τετραμέτρου, ενώ τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 187-188 / 189-190 προκύπτουν από παραλλαγή της κεφαλής του ίδιου μορφώματος. Στη συνέχεια της αναπτυξιακής αντιμετώπισής του, το υλικό αυτό παρέχει ακόμα τα οιονεί αλυσιδωτά τετράμετρα 191-194 / 195-198, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος. Από τη ρευστοποίηση του ίδιου υλικού προκύπτουν έπειτα τα ομοειδή μ. 199-200 / 201-202, αλλά και τα αλυσιδωτά μ. 203-204 / 205-206 / 207-208 / 209-210, ενώ στην πλήρη εξαϋλωσή του συμβάλλει το πέρασμα των μ. 211-218, που οδηγεί εν τέλει στη δεσπόζουσα της (ομώνυμης της) αρχικής τονικότητας. Μία τετράμετρη επέκταση αυτής της αρμονικής λειτουργίας στα μ. 219-222 υποβαθμίζεται κατόπιν, στα μ. 223-226, σε συνοδεία μίας ιδέας που παράγεται εμμέσως από τα μ. 127-130 και η οποία στη συνέχεια αλυσιδοποιείται (στα μ. 227-230), αλλά μόνο σε μελωδικό επίπεδο, καθώς στο αρμονικό υπόβαθρο κυριαρχεί πλέον η επέκταση της δεσπόζουσας. Μία δεύτερη επανάληψη της ιδέας αυτής αποφέρει τελικά την ρευστοποίησή της σε ένα αντιστικτικό πλέγμα (στα μ. 231-240), με τη ροή να σταματά επί της συγχορδίας της Σολ-μείζονος και το συνολικό χωρίο των μ. 219-240 να λειτουργεί προφανώς ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

Όσον αφορά την κύρια περιοχή, μετά την παράκαμψη του εισαγωγικού της τμήματος (που εκπίπτει εύλογα εξαιτίας της προηγούμενης αρμονικής προετοιμασίας στο τέλος της επεξεργασίας), το πρώτο τμήμα της επανεκτιθέται αυτούσιο στα μ. 241-282, ενώ απεναντίας το δεύτερο επανέρχεται στην τρίτη ενότητα μόνο μέχρι ενός σημείου: τα μ. 283-303 αντιστοιχούν στα μ. 55-75, όμως στη συνέχεια τα μ. 76-87 παραλείπονται και αντικαθίστανται από τα μ. 304-306α, που είναι αντίστοιχα προς τα μ. 104-106α, ήτοι προς την κατάληξη του μεταβατικού τμήματος. Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση, το δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής προσλαμβάνει και μεταβατικό ρόλο, με τον συνθέτη να αποφεύγει εδώ μία ακόμη εμφάνιση του θεμελιώδους κύριου θεματικού υλικού κατ' αναλογία προς την επαναφορά των μ. 88 κ.εξ. Περαιτέρω, τα καταληκτικά μέτρα της μετάβασης οδηγούν τώρα σε ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα, αντί για εκείνη της δεσπόζουσας, επιτρέποντας έτσι την άμεση έναρξη της επαναφοράς της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα αναφοράς. Εντός αυτής, τα μ. 306b-352 αντιστοιχούν στα μ. 106b-152, ενώ τα μ. 353-356 συνιστούν μία μικρή εσωτερική διεύρυνση στο παρόν τμήμα, πριν από την επιστροφή και των τελικών μ. 153-154 στα μ. 357-358.

Κατά παρόμοιο τρόπο με την κατάληξη της έκθεσης, η σχεδιαζόμενη τέλεια πτώση στο κλείσιμο της επανεκτιθέμενης πλάγιας περιοχής ανατρέπεται από την επιστροφή της εναρκτήριας ιδέας του μέρους, σηματοδοτώντας εν προκειμένω την έναρξη της coda, κατ' αναλογία προς την έναρξη της επεξεργασίας (μ. 359-378). Τα μ. 359-362 προέρχονται, όπως είπαμε, από τα μ. 1-4, επεκτείνοντας τη διπλή δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 363-366 τα αλυσιδοποιούν επί της δεσπόζουσας. Η έλευση της τονικής στα ομοειδή μ. 367-368 / 369-370 συνοδεύεται από την ύφανση των μ. 5 κ.εξ., με το μοτιβικό περιεχόμενο να παραπέμπει παράλληλα και στην βασική ιδέα της κύριας περιοχής, ενώ εν συνεχεία το πέρασμα των μ. 371-375 ρευστοποιεί το υλικό των προηγούμενων διμέτρων, φέρνοντας στο νου τόσο τα μ. 5 κ.εξ. όσο και τα μ. 137 κ.εξ. Στο τέλος, λοιπόν, μία ατελής αλλά επιβλητική πτώση επικυρώνει για ύστατη φορά την κυρίαρχη τονικότητα της Ντο-μείζονος.

Στην *Τέταρτη σονάτα για πιάνο* του Longo, το εναρκτήριο μέρος, που είναι γραμμένο στη λα-ελάσσονα, ξεκινά με μία τριμερώς διαρθρωμένη εισαγωγή. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-7α),

μία πρώτη φράση (μ. 1-3), που φέρει έντονο το “άρωμα” της Ντο-μείζονος, ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ η δεύτερη φράση των μ. 4-7α φέρνει την τέλεια πτώση στην ίδια τονική περιοχή, ολοκληρώνοντας μία περιοδική δομή. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 7b-11), η σύντομη χειρονομία των μ. 7b-8α φέρνει μία φευγαλέα κατάληξη στη μακρινή Φα-δίεση-μείζονα, ενώ στη συνέχεια το ίδιο στοιχείο μετασχηματίζεται στην ιδέα των μ. 8b-9a, που οδηγεί στην ομώνυμη μείζονα (δηλαδή στη Λα-μείζονα). Στο ίδιο τονικό πλαίσιο κινούνται έπειτα και οι οιονεί αλυσιδωτές επαναλήψεις-παραλλαγές της ιδέας αυτής (στα μ. 9b-10a / 10b-11) που οδηγούν εν τέλει σε μία μισή πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα. Το μεγαλύτερο σε έκταση, τρίτο τμήμα της εισαγωγής (μ. 12-25) επαναφέρει αρχικά παρηλλαγμένη την εναρκτήρια φράση, αφαιρώντας από αυτήν κάθε ίχνος της σχετικής μείζονος και καταλήγοντας στην VI με μία απατηλή πτώση (μ. 12-14). Ακολούθως, τα μ. 15-16 προβαίνουν σε περαιτέρω τροποποίηση αυτού του μορφώματος, προσεγγίζοντας τη Ντο-μείζονα. Η ανοδική γραμμή του μπάσσου στα παρεμφερή μ. 17 / 18 οδηγεί στη διπλή δεσπόζουσα στο μ. 19, με την ίδια τη δεσπόζουσα να παρουσιάζεται στο μ. 20, ανακαλώντας την επικεφαλής θεματική ιδέα του υπό εξέταση τμήματος. Το ίδιο στοιχείο χαρακτηρίζει και το μ. 21, ενώ η οριστική κατάληξη στη συγχορδία της δεσπόζουσας λαμβάνει χώρα στο μ. 22, με τα μ. 23-25 να την προεκτείνουν περαιτέρω.

Το κύριο θέμα (μ. 26-40a) συνίσταται επί της ουσίας σε μία μακρά μελωδική γραμμή που καταλήγει σε ατελή πτώση στην αρχική τονικότητα, δύναται δε να χωριστεί σε επιμέρους φραστικές μονάδες βάσει των (εν είδει μισής πτώσης) καταλήξεων στη συγχορδία της δεσπόζουσας στα μ. 31 και 35. Στο επόμενο τμήμα των μ. 40-54a, οι λειτουργίες της μετάβασης και του πλαγίου θέματος συνδέονται άμεσα, αποφεύγοντας τη σαφή διάκρισή τους. Στο πρώτο μόρφωμα των μ. 40-47, μία αναφορά στην κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 40-41 με μ. 26-27) ξεκινά την κίνηση προς τη σχετική μείζονα, την οποία ολοκληρώνουν εν συνεχεία τα αλυσιδωτά μ. 42-43 / 44-45 / 46-47 που βασιζονται στα μ. 28-29. Παράγωγα αυτών είναι τα εξίσου αλυσιδωτά και σε ημιόλιο ρυθμό δίμετρα 48-49 / 50-51 / 52-53, που συναποτελούν το δεύτερο μόρφωμα του παρόντος τμήματος και αποβλέπουν στην επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας της Ντο-μείζονος με τέλεια πτώση. Τούτη επιτυγχάνεται μεν, αλλά μόνο μέχρι ενός σημείου, λόγω της έναρξης ενός σύντομου καταληκτικού τμήματος (μ. 54-56) με έκθλιψη. Το τελευταίο αυτό τμήμα της έκθεσης επεκτείνει τη νέα τονική με χρήση της επικεφαλής θεματικής ιδέας της εισαγωγής (πρβλ. μ. 1-3).

Η επεξεργασία εκμεταλλεύεται το κύριο θεματικό υλικό για να δημιουργήσει το νέο μόρφωμα των μ. 57-60, τα οποία επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, ενώ από το ίδιο υλικό απορρέουν και τα κατοπινά μ. 61-64, που καταλήγουν σε μισή πτώση στην ίδια τονικότητα. Ακολουθεί μία επέκταση της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος, στα παρεμφερή μ. 65-66 / 67-68, που ανακαλούν την κεφαλή του κυρίου θέματος, παραπέμποντας έτσι και στα μ. 57-58, ενώ ύστερα εμφανίζεται μία αλυσιδωτή επαναφορά των μ. 57-64 στα μ. 69-76, που τοποθετούνται στη ρε-ελάσσονα. Το τμήμα των μ. 77-90, από την άλλη πλευρά, αφιερώνεται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς. Από θεματικής πλευράς, τα ομοειδή μ. 77-78 / 79-80 συνεχίζουν την εξύφανση του κυρίου θεματικού υλικού, ενώ τα μ. 81-88 επαναφέρουν στο προσκήνιο και ρευστοποιούν το μόρφωμα των μ. 57-60, φέρνοντας παράλληλα και την οριστική κατάληξη στη συγχορδία της δεσπόζουσας, με το τελευταίο δίμετρο να επαναλαμβάνεται συνάμα στα μ. 89-90.

Στην ενότητα της επανέκθεσης, η επιστροφή του κυρίου θέματος είναι δομικώς πλήρης και αναλλοίωτη, με τις όποιες αλλαγές να αφορούν αποκλειστικά την ύφανση (μ. 91-105a).



Η δομική ακεραιότητα της ενιαίας μεταβατικής και πλάγιας περιοχής διατηρείται εξίσου, στα μ. 105-119a, όμως εν προκειμένω παρατηρούνται ορισμένες (απολύτως απαραίτητες) τονικές τροποποιήσεις: το πρώτο μόρφωμα, των μ. 105-112, ξεκινά πλέον από την ομώνυμη μείζονα και παραμένει καθ' ολοκληρίαν σε αυτή, σε αντίθεση με την κίνηση του ομόλογου χωρίου της έκθεσης από τη λα-ελάσσονα προς τη Ντο-μείζονα, ενώ το δεύτερο μόρφωμα (μ. 113-119a) παραμένει παρομοίως στη Λα-μείζονα, την οποία και επικυρώνει εν τέλει, κατ' αναλογία προς την πρώτη ενότητα. Επιπλέον, ο συνθέτης επαναφέρει κατά τον ίδιο τρόπο και το καταληκτικό τμήμα, στα μ. 119-121, αποκαθιστώντας μάλιστα στην πορεία του και την αρχική ελάσσονα τονικότητα.

Το κύριο θέμα του τελικού μέρους της *Σονάτας αρ. 4* του Longo είναι ιδιαίτερα σύντομο, συνιστώντας μία συμπαγή φράση που δεν απομακρύνεται ποτέ από την κεντρική τονικότητα της λα-ελάσσονος και τελικά την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση (μ. 1-8)· το γεγονός αυτό εξωθεί τον συνθέτη στο να προβεί στην άμεση επανάληψή του, στα μ. 9-16, θέλοντας πιθανότητα να μετριάσει έτσι την εντύπωση της υπερβολικής λακωνικότητάς του. Η μετάβαση (μ. 17-62) ξεκινά απευθείας, με δύο αλυσιδωτά τετράμετρα που συνεχίζουν την εξύφανση του προηγούμενου θεματικού υλικού και στρέφονται προς τη μι- και τη σι-ελάσσονα αντίστοιχα (βλ. μ. 17-20 / 21-24). Αλυσιδωτή δομή έχουν και τα μ. 25-28 / 29-32, που κινούνται προς τη λα- και τη σολ-ελάσσονα, ενώ μία τρίτη αλυσιδωτή δομική μονάδα (παρόμοια με τις τελευταίες) επιμηκύνεται προσεγγίζοντας τη Φα-μείζονα (στα μ. 33-38). Ακολουθούν τα μ. 39-45a, τα οποία στρέφονται προς τη σολ-ελάσσονα, με την τελευταία να έρχεται στο προσκήνιο χάρη και σε ένα νέο μοτίβο στα μ. 45-46. Το ίδιο στοιχείο οδηγεί κατόπιν στη ντο-ελάσσονα (βλ. τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 47-48 / 49-50) και τελικά μετασχηματίζεται στο πλαίσιο των αλυσιδωτών μ. 51-52 / 53-54. Η άνοδος του μπάσσου στα τελευταία μέτρα έχει ως απώτερο στόχο τον φθόγγο φα, ο οποίος εμφανίζεται στο μ. 55. Το τετράμετρο 55-59a οδηγεί, τελικά, στη δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (!), με τη λειτουργία αυτή να προεκτείνεται ακολούθως στα μ. 59-62.

Έπειτα από αυτήν την καθ' όλα (πλην του αρμονικού παράγοντα) τυπική ενδιάμεση τομή της έκθεσης, αναμένεται αναπόφευκτα η έναρξη του πλαγίου θέματος. Τούτο όμως δεν ξεκινά στην απομακρυσμένη τονική περιοχή της ναπολιτάνικης, αλλά μοιάζει περισσότερο να περιστρέφεται αρχικά (στα αλυσιδωτής λογικής μ. 63-64 / 65-66) γύρω από τη Φα-μείζονα, τονικοποιώντας την προκειμένου αυτή να λειτουργήσει έπειτα ως ναπολιτάνικη στο τονικό περιβάλλον της Μι-μείζονος. Η τελευταία εισάγεται εν τέλει στα μ. 67-68 μέσω μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης και εδραιώνεται ακολούθως με την θεματική ιδέα των μ. 69-76, όπου αναγνωρίζεται το μοτίβο των μ. 45-46 (πρβλ. μ. 75-76). Τα μ. 77-80 προβαίνουν ύστερα σε μία αρμονική επανερμηνεία των μ. 69-72, θέτοντας στο επίκεντρο τη σχετική, ενώ τα μ. 81-84 παραλλάσσουν κατά παρόμοιο τρόπο τα μ. 73-76, στηριζόμενα στη διπλή δεσπόζουσα. Επιπλέον, η αρχική τετράμετρη διαδοχή επιμηκύνεται τώρα μέσω της προσθήκης των μ. 85-86, που οδηγούν εν τέλει στη δεσπόζουσα (βλ. μ. 87a). Η τελευταία, ωστόσο, αποδεικνύεται ασταθής, με τις αναφορές των παρεμφερών μ. 87-88 / 89-90 / 91-92 / 93-94 στο μοτίβο των μ. 83-84 (πρόκειται για παραλλαγή του στοιχείου των μ. 75-76) να συνοδεύονται από μία αρμονική πορεία που οδηγεί εκ νέου στη διπλή δεσπόζουσα. Αυτή τη φορά, όμως, η δεσπόζουσα επεκτείνεται σταθερά στα μ. 95-102, εκ των οποίων τα ομοειδή μ. 95-96 / 97-98 αξιοποιούν μία εκδοχή του μοτίβου των μ. 83-84 και τα εναπομείναντα μ. 99-102 επιμηκύνουν σε τέσσερα μέτρα τα μόλις προηγηθέντα δίμετρα. Αυτή η διαδικασία της αρμονικής επέκτασης ολοκληρώνεται, ως όφειλε, με μία κατάληξη στη Μι-μείζονα με τέλεια πτώση (στα μ. 102-103a), ενώ η τονική προεκτείνεται εν συνεχεία στη σύντομη κατακλείδα των μ. 103-114, όπου τα ομοειδή μ. 103-104 / 105-106

αντλούν εκ νέου την έμπνευσή τους από τα μ. 83-84, το μοτιβικό στοιχείο των οποίων αξιοποιείται κατόπιν και για τον σχηματισμό ενός τετράμετρου μελωδικού μορφώματος, στα παρεμφερή μ. 107-110 / 111-114, με τις τελευταίες δομικές μονάδες να επαναπροσεγγίζουν προσέτι την αρχική τονικότητα, προσλαμβάνοντας έτσι λειτουργία συνδετικού περάσματος.

Σε ένα πρώτο, εισαγωγικό τμήμα της επεξεργασίας, τα αλυσιδωτά μ. 115-118 / 119-122 ακολουθούν το πρότυπο του τελευταίου τετραμέτρου της έκθεσης, φτάνοντας μέχρι τη Φα-μείζονα μέσω της καθοδικής κίνησης της χαμηλότερης φωνής. Σε αυτό το τονικό πλαίσιο, τα σχεδόν όμοια μ. 123-126 / 127-130 συνδυάζουν σε μία ενιαία δομική οντότητα τα ύστερα μελωδικά στοιχεία των προηγούμενων δομικών μονάδων (πρβλ. μ. 117-118 και 125-126) με το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-2 και 123-124). Η εναλλακτική, ανεστραμμένη εκδοχή του τελευταίου στοιχείου (βλ. μ. 5-6) χρησιμοποιείται κατόπιν στην αλυσίδα των μ. 131-135a, που καθοδηγείται από την κάθοδο του μπάσσου, ενώ η κίνηση αυτή συνεχίζεται και στο επόμενο αλυσιδωτό τετράμετρο (μ. 135-139a), που μεταμορφώνει το μοτιβικό στοιχείο των μ. 45-46a. Εξωτερικά, τα μ. 139-150 είναι προφανές πως προέρχονται από τα μ. 45-50, βασιζόμενα σε παρεμφερείς δίμετρες δομικές μονάδες· σε μεγαλύτερο δε βάθος, τα μ. 139-140 ακολουθούνται από δύο όμοια δίμετρα (μ. 141-142 / 143-144· πρβλ. και τη σχέση των μ. 45-46 με τα μ. 47-48), τα οποία αλυσιδοποιούνται στα μ. 145-148, μετατοπίζοντας την προηγούμενη επέκταση της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος προς εκείνη της Σολ-μείζονος, ενώ τα μ. 149-150 στρέφονται (και πάλι αλυσιδωτά) προς τη Λα-μείζονα. Στη συνέχεια, το κυρίαρχο μοτιβικό στοιχείο του περάσματος αυτού διαμεσολαβείται από το περιεχόμενο των μ. 83-84, αποφέροντας τη μορφή των αλυσιδωτών τετραμέτρων 151-154 / 155-158. Τούτα αναστρέφουν την προηγούμενη ανοδική πορεία του μπάσσου, φτάνοντας καθοδικά εκ νέου στη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, ενώ μία διαδικασία αποσπασματοποίησης (στα μ. 159-162a) και ρευστοποίησης (στα μ. 162-163) δείχνει, μέσω της συγχορίας της τονικής σε δεύτερη αναστροφή της λα-ελάσσονος, την κατεύθυνση προς τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με την αρμονική αυτή λειτουργία να επιστρέφει στο μ. 164. Έτσι, το εμφανώς συνδετικό τμήμα των μ. 164-179 βασίζεται αποκλειστικά σε μία επέκταση της Μι-μείζονος μεθ' εβδόμης, με τα μ. 164-167 να θυμίζουν τα μ. 17 κ.εξ. και τα μ. 168-175 να παραπέμπουν στο κύριο μοτιβικό υλικό, πριν από τη ρευστοποίησή του στα μ. 176-179.

Στην τρίτη ενότητα, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο (με την επανάληψή του) στα μ. 180-195, ενώ η μετάβαση διευρύνεται εσωτερικά: έπειτα από την επαναφορά των μ. 17-42 στα μ. 196-221, τα μ. 222-231 εμβολοχωρούν ως εμβόλιμη προσθήκη πριν από την επιστροφή και των υπολοίπων μ. 43-62 στα μ. 232-251. Εντός του παραπάνω εμβόλιμου περάσματος, τα μ. 222-225 αλυσιδοποιούν τα μ. 218-221, στρεφόμενα προς τη σολ-ελάσσονα, ενώ στη συνέχεια το υλικό τους ρευστοποιείται με κατεύθυνση προς τη ντο-ελάσσονα. Έτσι το προαναφερόμενο χωρίο των μ. 232-251 ξεκινά από την τονικότητα αυτή αντί της σολ-ελάσσονος στην έκθεση, με τη συγκεκριμένη μετατόπιση να έχει ως επακόλουθο την τονική μεταφορά του στην υπερκείμενη τετάρτη. Ο συνθέτης καταφέρνει έτσι να αντιμετωπίσει το πρόβλημα της επανέκθεσης της πλάγιας περιοχής, η οποία ξεκινά, αναλογικά με το ομόλογο τμήμα της έκθεσης, από τον προσωρινό σταθμό της Σι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 252-255). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η μετέπειτα πιστή επαναφορά του τμήματος αυτού φέρνει σταδιακά στο προσκήνιο την επιθυμητή τονικότητα της ομώνυμης μείζονος, ενώ η αντιστοιχία με την έκθεση διατηρείται συνολικά στα μ. 252-291 (πρβλ. μ. 63-102). Η τελική πτώση αντικαθίσταται όμως εδώ από μία περαιτέρω επέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 292-295, που οδηγεί πλέον απευθείας στην έναρξη της coda.

Σε αυτήν (μ. 296-325), τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 296-299 / 300-303 παραπέμπουν κατ' αρχάς στα μ. 17-24 της μετάβασης και οδηγούν επιτέλους σε πτώση στη λα-ελάσσονα στο μ. 304 (αποκαθιστώντας έτσι τον αρχικό ελάσσονα τρόπο, όπως υποδηλώνεται ήδη από την τροπή των μ. 288 κ.εξ.). Η τονικότητα αναφοράς εδραιώνεται έπειτα περαιτέρω με νέες πτωτικές καταλήξεις στα παρεμφερή μ. 304-308a / 308-312a, ενώ τα – αναφερόμενα άμεσα στο κύριο θέμα – μ. 312-320 επεκτείνουν την συγχορδία της τονικής και προηγούνται των ύστατων επικυρωτικών εναλλαγών της με την δεσπόζουσα στα μ. 321-325.

Όπως και οι υπόλοιπες σονάτες του Longo που προηγήθηκαν, έτσι και η *Πέμπτη* εφαρμόζει το τριμερές μορφολογικό πρότυπο της σονάτας στο εναρκτήριο μέρος της. Της έκθεσης προηγείται εν προκειμένω ένα αργό εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-26), που ξεκινά με δύο διαφορετικές μεταξύ τους φράσεις, στα μ. 1-4 και 5-8: αμφότερες ολοκληρώνονται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της Σολ-μείζονος, ενώ συμβάλλουν στην παρουσίαση και την εκτύλιξη του θεματικού υλικού του υπό εξέταση τμήματος. Ακολουθούν δύο εν πολλοίς αλυσιδωτά δίμετρα, τα οποία αξιοποιούν τη βασική ιδέα της δεύτερης φράσης (πρβλ. μ. 5-6 και 9-10 / 11-12). Στο ίδιο στοιχείο βασίζονται ακολούθως και τα παρόμοια μ. 13-14 / 15-16, ενώ τα μ. 17-18 φέρνουν μία ακόμη μισή πτώση στη Σολ-μείζονα. Τελικά, τα σχεδόν επαναλαμβανόμενα μ. 19-22 / 23-26 παραμορφώνουν τη μετρική δομή των 6/8, δίνοντας περισσότερο την αίσθηση των 3/4 καθώς προεκτείνουν την προηγούμενη μισή πτώση, ενώ από θεματική έποψη παραπέμπουν στην έναρξη του παρόντος εισαγωγικού τμήματος.

Περνώντας στην έκθεση και στο κύριο θέμα, διαπιστώνουμε πως αυτό δεν διακρίνεται εύκολα από το μεταβατικό τμήμα: μπορεί τα μ. 27-37a να δίνουν κατασκευαστικά την εντύπωση μίας πρότασης, με βασική ιδέα (μ. 27-28), παράλλαγμα (μ. 29-30) και συνέχιση που προβαίνει σε ρευστοποίηση του μοτιβικού της υλικού (μ. 31-37a), όμως η κατάληξη είναι αδύναμη, σταματώντας στη συγχορδία της σχετικής σε δεύτερη αναστροφή. Εν συνεχεία, τη ρυθμική και μελωδική ροή συνεχίζουν τα αλυσιδωτά λογικής μ. 37b-39a / 39b-40, τα οποία διστάζουν να απομακρυνθούν από τη Σολ-μείζονα, όπως άλλωστε και τα ακόλουθα μ. 41-42 / 43-44, που ανακαλούν την επικεφαλής θεματική ιδέα της έκθεσης. Το ίδιο στοιχείο εμφανίζεται και ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 45-49, που βασίζονται σε μία ανοδική πορεία της χαμηλότερης φωνής. Τελικά, είναι τα μ. 50-57 αυτά που επιδιώκουν και επιτυγχάνουν την προσέγγιση της τονικότητας της δεσπόζουσας, σταματώντας στη συγχορδία της δεσπόζουσάς της.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά με μία νέα ιδέα, που εκτίθεται εν είδει βασικής ιδέας και παραλλάγματος στα μ. 58-59 / 60-61, με τα μ. 62-63 να αναλαμβάνουν κατόπιν την ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού. Ακολουθεί ένα νέο μόρφωμα, στα παρεμφερή μ. 64-65 / 66-67, το οποίο δίνει έμφαση στη συγχορδία της ναπολιτάνικης II, ενώ και το νέο αυτό θεματικό υλικό ρευστοποιείται εξελισσόμενο στα μ. 68-72, που προσεγγίζουν τη σχετική της Ρε-μείζονος και προετοιμάζουν τη σύνδεση με το επόμενο τετράμετρο (μ. 73-76), το οποίο βασίζεται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας, όπως και η παρηλλαγμένη επανάληψή του, που έπεται στα μ. 77-80. Στην τελευταία περίπτωση μάλιστα, η συγχορδία της δεσπόζουσας έχει σαφείς πτωτικές αξιώσεις, καίτοι αυτές αναιρούνται αμέσως μετά, με την άμεση εμφάνιση της ενεργούς δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, σε ένα αλληλεπικαλυπτόμενο με την κατάληξη της πλάγιας περιοχής συνδεδετικό πέρασμα (μ. 81bis-84bis) για την επανάληψη της παρούσας ενότητας. Επιπλέον, σε μία ακόμη πιο “απελπιστική” – από πτωτικής έποψης – τροπή, τα μ. 81-84, που προετοιμάζουν την είσοδο της δεύτερης ενότητας, φέρνουν στο προσκήνιο τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσοнос, με την αποτυχημένη τέλεια πτώση να μετατρέπεται εν προκειμένω σε πλήρη αποφυγή.

Κατά την έναρξη της επεξεργασίας, τα μ. 85-88 προκύπτουν από την ανακατασκευή της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 27-28), με την αρμονία να ξεκινά από τη σι-ελάσσονα, αλλά αυτή να επανερμηνεύεται τελικά εντός του πλαισίου της λα-ελάσσονος, στη δεσπίζουσα της οποίας καταλήγει το εν λόγω τετράμετρο. Η εν πολλοίς αλυσιδωτή του επανάληψη στα μ. 89-92 στρέφεται κατά παρόμοιο τρόπο προς τη ρε-ελάσσονα, ενώ η αλυσιδωτή απομόνωση του δεύτερου ημίσεως του στα μ. 93-94 οδηγεί στη σολ-ελάσσονα. Από την διατήρηση μόνο του θεμελιώδους μοτίβου της βασικής ιδέας προκύπτουν κατόπιν τα αλυσιδωτά δίμετρα 95-96 / 97-98, ενώ μία διαδικασία ρευστοποίησης έχει ως απόρροια το τετράμετρο 99-102, το οποίο επεκτείνει τη λα-ελάσσονα. Η τελευταία δομική μονάδα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη και σε διαφορετικό αρμονικό υπόβαθρο στα μ. 103-106, που οδηγούν εκ νέου στη σι-ελάσσονα. Βάσει του δεδομένου μοτιβικού υλικού του μέρους, ο συνθέτης κατασκευάζει στη συνέχεια μία νέα, τετράμετρη θεματική ιδέα, που παρουσιάζεται στη σι-ελάσσονα στα μ. 107-110 και ύστερα αλυσιδοποιείται με κατεύθυνση προς τη Ρε-μείζονα στα μ. 111-114. Εντός των μ. 115-126, η ίδια ιδέα κατ' αρχάς παραλλάσσεται (βλ. μ. 115-118) κι έπειτα αναπτύσσεται ρευστοποιούμενη, καταλήγοντας τελικά σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα της Σολ-μείζονος (ας σημειωθεί περαιτέρω πως τα μ. 118-119 παραπέμπουν και στα μ. 73-74 της πλάγιας περιοχής). Ως εκ τούτου, η δομική υπόσταση του συνολικού χωρίου των μ. 107-126 παραπέμπει σε πρόταση, με τετράμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα, αλλά και δωδεκάμετρη συνέχιση. Παραλλάσσοντας την κεφαλή της προαναφερόμενης ιδέας, τα μ. 127-128 δίνουν "πνοή" σε ένα ακόμη θεματικό στοιχείο, με τα μ. 129-130 να παρέχουν στην συνέχεια ένα παράλλαγμα του και τα μ. 131-134 να το τροποποιούν περαιτέρω επεκτείνοντας αδιάλειπτα τη δεσπίζουσα της Σολ-μείζονος. Ας σημειωθεί, λοιπόν, πως και στην παρούσα περίπτωση η δομική οργάνωση αυτού του οκταμέτρου είναι προτασιακού χαρακτήρα, πάνω από τον ισοκράτη επί του ρε. Η μετέπειτα επανάληψη του οκταμέτρου αυτού δεν ολοκληρώνεται, εντούτοις, καθώς διακόπτεται ύστερα από έξι μέτρα (πρβλ. μ. 135-140 και 127-132) λόγω της εμφάνισης μίας αλλοιωμένης εκδοχής της δεσπίζουσας της Σολ-μείζονος, και δη σε νέο υφολογικό συγκείμενο, στα μ. 141-142. Τα μ. 143-144 επιταχύνουν εκ νέου τη ρυθμική ροή, ενώ τα μ. 145-150 επεκτείνουν και αυτά τη Ρε-μείζονα μεθ' εβδόμης, ανακαλώντας συνάμα το εναρκτήριο θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 58-63). Τη "σκυτάλη" στην παρούσα λειτουργία αρμονικής επέκτασης παίρνουν, τέλος, τα μ. 151-158, τα οποία ταυτίζονται επί της ουσίας με τα μ. 19-26 της εισαγωγής: όπως μάλιστα κι εκείνα, προηγούνται της εμφάνισης της κύριας περιοχής, εν προκειμένω εντός της επανέκθεσης. Αναδρομικά, παρατηρούμε λοιπόν πως, ενώ η αρμονική επέκταση της δεσπίζουσας έχει πρακτικά ξεκινήσει ήδη από το μ. 127, θα ήταν μάλλον πιο λογική η τοποθέτηση της έναρξης του τελικού τμήματος της επεξεργασίας, δηλαδή του συνδυαστικού περάσματος προς την επανέκθεση, στο μ. 145, λόγω των άμεσων αναφορών στο ήδη γνωστό από την έκθεση θεματικό υλικό που ξεκινούν σε αυτό το σημείο, αλλά και θεωρώντας τα μ. 141-144 ως εναλλακτική κατάληξη (σε αντιπαραβολή με τα αρμονικώς ανάλογα μ. 133-134) και συνάμα προέκταση της φράσης των μ. 135 κ.εξ.

Το κύριο θέμα και η άμεσα συνδεδεμένη με αυτό μετάβαση επανεκτίθενται χωρίς δομικές διαφοροποιήσεις στα μ. 159-189, ενώ η μόνη τονική τροποποίηση αφορά τα μ. 186-189 (πρβλ. μ. 54-57), τα οποία παραμένουν, στην προκειμένη περίπτωση, στην τονικότητα αναφοράς, όπου ακολουθεί η επανέκθεση και της πλάγιας περιοχής. Η τελευταία ακολουθεί επίσης πιστά το πρότυπό της από την έκθεση στα μ. 190-212, που αντιστοιχούν πρακτικά σε ολόκληρη την έκταση της αντίστοιχης περιοχής στην πρώτη ενότητα (πρβλ. μ. 58-80). Επιπλέον όμως, αντί για τη διπλή παράκαμψη της κατάληξης στην τονική, τα αλυσιδωτά δίμετρα 213-214 / 215-216, που εμπεριέχουν και μία αναφορά στο

θεμελιώδες κύριο μοτίβο, οδηγούν πλέον σε μία σαφέστατη τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα στο μ. 217. Τελικά, η τονική προεκτείνεται μέσω της άμεσης αναδρομής στη βασική ιδέα του κυρίου θέματος στα μ. 217-218 / 219-220, αλλά και κατά τη ρευστοποίηση του ίδιου θεματικού στοιχείου στα μ. 221-225, η οποία μάλιστα αποκαλύπτει την ύστατη στιγμή και την συγγενεία της προς την εναρκτήρια χειρονομία της αργής εισαγωγής του μέρους. Συμπερασματικά λοιπόν, στη συγκεκριμένη περίπτωση η πλάγια περιοχή επιμηκύνεται μέσω αναφορών στο κύριο θεματικό υλικό, ενώ στο πλαίσιο της εν λόγω δομικής προσθήκης λαμβάνει χώρα και η – απύσχα από την έκθεση – πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 5* του Longo, που είναι γραμμένο στη Σολ-μείζονα, το κύριο θέμα χαρακτηρίζεται από (ημιτελή) τριμερή δομή. Το πρώτο τμήμα εκτείνεται στα μ. 1-26, με τη θεμελιώδη θεματική ιδέα να εκτίθεται στη φράση των μ. 1-8, που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Ακολουθεί ένα παράλλαγμα της, στα μ. 9-16, τα οποία στην αρχή φαίνεται να προβαίνουν σε επακριβή αλυσιδοποίηση, στη συνέχεια ωστόσο ρευστοποιούν το δεδομένο υλικό και καταλήγουν σε μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής (μι-ελάσσονος). Κατόπιν τούτου, η καθοδική μελωδική κίνηση των δεξιοτεχνικής υφής μ. 17-20 συνεχίζεται με επιβράδυνση στα μ. 21-26, που βασίζονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, καταλήγοντας τελικά στη συγχορδία της Σι-μείζονος μεθ' εβδόμης. Το δεύτερο τμήμα (μ. 27-48) ξεκινά με δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (μ. 27-30 / 31-34) που σχηματίζονται με χρήση του επικεφαλής θεματικού μορφώματος και επιστρέφουν από τη μι-ελάσσονα πίσω στη Σολ-μείζονα, ενώ από την αποσπασματοποίησή τους παράγονται κατόπιν τα παρεμφερή δίμετρα 35-36 / 37-38. Η ανοδική πορεία των μ. 39-40, που αναστρέφουν την κεφαλή του θέματος, οδηγεί στη δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος, με τη λειτουργία αυτή να επεκτείνεται πρώτα στα παρόμοια δίμετρα 41-42 / 43-44 και ύστερα στο τετράμετρο 45-48, που παράγεται από τη διεύρυνσή τους. Η εν λόγω αρμονική επέκταση προετοιμάζει την επιστροφή της αρχικής φράσης, που κάνει πράγματι την εμφάνισή της στα μ. 49-56, με μια μικρή διαφοροποίηση της κατάληξής της. Στη συνέχεια, εντούτοις, το μόρφωμα αυτό αποσπασματοποιείται, με τα μ. 57-60 να παραλλάσσουν αρμονικά τα μ. 53-56, επαναφέροντας και την αρχική κατάληξη των μ. 5-8. Τα μ. 61-62, εξάλλου, φαίνεται πως θέλουν να προβούν σε μια παρηλλαγμένη επανάληψη της φράσης, κατ' αντιστοιχία με τα μ. 9 κ.εξ., αλλά ξεκινούν από τη σολ-ελάσσονα, ενώ, σε αντικατάσταση των μ. 11 κ.εξ., τα όμοια μ. 63-64 / 65-66 στρέφονται προς τη ρε-ελάσσονα, όπως και τα μ. 67-70, που παράγονται από τη διεύρυνση των προηγούμενων δομικών μονάδων (παραπέμποντας έτσι, αλλά και μέσω της υφής τους, στη διαδοχή των μ. 41-48). Κατόπιν, τα όμοια μ. 71-72 / 73-74 φέρνουν σε τακτική αντιπαράθεση τη δεσπόζουσα και τη διπλή δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, με την πρώτη να υπερισχύει τελικά στα μ. 75-78, που χαρακτηρίζονται παράλληλα από ρυθμική επιβράδυνση, γεγονός που επιτρέπει ακολούθως την άμεση έναρξη της πλάγιας περιοχής από την ίδια αρμονική λειτουργία και χωρίς κάποια σαφή τομή ως προς την ύφανση. Συνεπώς, ένα φαινομενικά τρίτο τμήμα του κυρίου θέματος μετατρέπεται στην πορεία σε μεταβατικό τμήμα, εισάγοντας τη δευτερεύουσα τονικότητα της Ρε-μείζονος, ενώ αξίζει να τονισθεί πως το εν λόγω τμήμα αναφέρεται σε χαρακτηριστικά σημεία αμφοτέρων των προηγθέντων τμημάτων.

Η πλάγια περιοχή αξιοποιεί αρχικά το μοτίβο του τελευταίου περάσματος της μετάβασης για να παρουσιάσει μία νέα ιδέα, στα παρεμφερή μ. 79-82 / 83-86, ενώ συμπληρωματικά σε αυτήν είναι και τα οιονεί αλυσιδωτά τετράμετρα 87-90 / 91-94 που έπονται. Ακολουθεί ένα πέρασμα που αντιπαραθέτει τη δεσπόζουσα με τη δική της δεσπόζουσα, παραπέμποντας έτσι και στα μ. 71-78, ενώ αποτελείται από δύο σχεδόν όμοια

δίμετρα και μία διευρυμένη, τετράμετρα εκδοχή τους (βλ. μ. 95-96 / 97-98 και 99-102 αντίστοιχα). Έπεται ένα νέο τετράμετρο πρότυπο (που συγγενεύει μέχρι ενός βαθμού με το κύριο θέμα) στα μ. 103-106, η επιχειρούμενη επανάληψη του οποίου σταματά στα δύο πρώτα μέτρα (μ. 107-108), λόγω της παρεμβολής δύο παρόμοιων διμέτρων που επεκτείνουν την τονική σε δεύτερη αναστροφή. Εν τω μεταξύ, ο φθόγγος λα του μπάσσου έχει έρθει στο προσκήνιο μέσω της χρωματικής ανόδου της χαμηλότερης φωνής σε ολόκληρο το χωρίο των μ. 103-108. Οι δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 109-110 / 111-112 επιμηκύνονται έπειτα ρευστοποιούμενες σε μία τετράμετρα, στα μ. 113-117a, τα οποία φέρνουν εις πέρας και την προαναγγελλόμενη πτωτική κατάληξη στη Ρε-μείζονα. Πρόκειται, για την ακρίβεια, για μία ατελή πτώση, με την κατάληξη της υψηλότερης φωνής στην τρίτη βαθμίδα της κλίμακας να επιτρέπει μία άμεση αναφορά, σε επικάλυψη, στο κύριο θεματικό υλικό, εν προκειμένω στο πλαίσιο ενός καταληκτικού τμήματος (μ. 117-142): τα μ. 117-120 και 121-124 παραθέτουν παρηλλαγμένο το εναρκτήριο τετράμετρο της έκθεσης, ενώ τα σχεδόν όμοια μ. 125-128 / 129-132 χρησιμοποιούν το σχήμα των μ. 17-20 για να επεκτείνουν την τονική· τελικά, η διαδικασία αυτή ολοκληρώνεται στα εν πολλοίς όμοια μ. 133-134 / 135-136 καθώς και στα εξ αυτών παραγόμενα μ. 137-142.

Το κύριο θεματικό υλικό διαχέεται, όμως, και στην επεξεργασία, η οποία ξεκινά την πορεία της με ένα τετράμετρο πρότυπο αντιστικτικής υφής που αξιοποιεί τα μοτίβα του εναρκτήριου τετραμέτρου του μέρους: τα μ. 143-146 στρέφονται προς τη σολ-ελάσσονα, ενώ η παρηλλαγμένη αλυσιδοποίησή τους στα μ. 147-150 οδηγεί στη Σι-ύφεση-μείζονα. Η αλυσιδωτή επανάληψη της τελευταίας δομικής μονάδας θέτει έπειτα ως στόχο και πάλι τη σολ-ελάσσονα (μ. 151-154), ενώ το τετράμετρο πρότυπο παραλλάσσεται περαιτέρω στα εξίσου αλυσιδωτά μ. 155-158 / 159-162, που κινούνται προς τη Σι-ύφεση- και τη Λα-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Τα μ. 163-166 προβαίνουν ακολούθως σε ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού, προσεγγίζοντας συγχρόνως την Σολ-μείζονα, όπου τοποθετούνται κατόπιν τα παρεμφερή μ. 167-168 / 169-170, τα οποία θυμίζουν το μοτίβο των μ. 28-29a. Τα μ. 171-174, εξάλλου, αναπτύσσουν το υλικό αυτό σε ένα νέο τετράμετρο μόρφωμα, το οποίο αναφέρεται στο επικεφαλής κύριο μοτίβο σε μεγέθυνση, ενώ αποσπασματοποιείται αλυσιδωτά στα μ. 175-176 (πρβλ. μ. 173-174) και ρευστοποιείται στα μ. 177-178. Στην αρχική τονικότητα, που εδώ φαίνεται πλέον να επικρατεί οριστικώς, ανακαλείται στα μ. 179-182 και το εναρκτήριο τετράμετρο της πλάγιας περιοχής, ενώ η ακόλουθη επανάληψή του οδηγείται σε ρευστοποίηση (μ. 183-189). Στα μ. 190-195, ωστόσο, η ύφανση των μ. 167 κ.εξ. αποκαθίσταται, ενώ από δομικής πλευράς το τετράμετρο 190-193 επαναλαμβάνεται μόνο μερικώς στα μ. 194-195. Ακολουθεί μία μακρά επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, στο πλαίσιο του συνδετικού περάσματος των μ. 196-211 προς την επανέκθεση: τα μ. 196-203 καθοδηγούνται από τη χρωματική άνοδο της υψηλότερης φωνής, παραπέμποντας επιπλέον στα μ. 21-26 (βλ. μ. 200-203), ενώ τα μ. 204-211 συνιστούν ένα ομοιογενές πέρασμα που εξυφαίνει το θεμελιώδες κύριο μοτίβο σε μία καθοδική πορεία, διευκολύνοντας έτσι, μέσω αυτής της αναφοράς του στο επικεφαλής μοτιβικό υλικό του μέρους, την έναρξη της επανέκθεσης.

Στο πλαίσιο αυτής της τελευταίας ενότητας, ολόκληρο το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς αλλαγές στα μ. 212-259, ενώ το μεταβατικό τμήμα υφίσταται ορισμένες τονικές τροποποιήσεις: έπειτα από την επιστροφή των μ. 49-56 στα μ. 260-267, τα μ. 57-60 μεταφέρονται στη λα-, αντί της σολ-ελάσσονος, στα μ. 268-271. Αν βέβαια από εκεί και ύστερα το παρόν τμήμα εξελισσόταν αναλογικά προς την έκθεση, ως τελικός σταθμός θα εμφανιζόταν η Μι-μείζων· κάτι τέτοιο όμως δεν συμβαίνει, καθώς τα μ. 272-281 (που είναι ομόλογα των μ. 61-70), καίτοι ξεκινούν από τη λα-ελάσσονα, διαφοροποιούνται από αρμονική έποψη, ούτως ώστε να οδηγήσουν στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Έτσι, τα μ. 282-289 (πρβλ. μ. 71-78) αντιπαραθέτουν τη δεσπόζουσα και τη διπλή δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται έπειτα στα μ. 290-334a, με τη μόνη διαφοροποίηση να αφορά την κατάληξή της: συγκεκριμένα, τα μ. 326-327 (πρβλ. μ. 115-116) επιμηκύνονται στο πέρασμα των μ. 328-334a, που συνεχίζει την αρμονική διαδοχή μέχρι αυτή να καταλήξει και πάλι σε μία ατελή πτώση, όπως στην έκθεση (αν και εδώ πια στην τονικότητα αναφοράς). Ακολούθως, επιστρέφει και το καταληκτικό τμήμα, με τα μ. 334-359 να διαφοροποιούνται ελαφρά μόνο στην κατάληξή τους από τα ομολογά τους μ. 117-142.

Το εναρκτήριο μέρος της Έκτης σονάτας του Longo είναι γραμμένο στη φα-ελάσσονα και ακολουθεί τις προδιαγραφές της τριμερούς μορφής σονάτας. Το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-10 και αποτελείται από δύο σκέλη. Στο πρώτο από αυτά (μ. 1-5), μία συμπαγής φράση παρουσιάζει μία πρώτη μοτιβική χειρονομία κι έπειτα την εξυφαίνει περαιτέρω (βλ. μ. 1 και 2-3), ενώ το μ. 4 συμπυκνώνει αλυσιδωτά τα μ. 2-3 και το μ. 5 φέρνει μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Στο δεύτερο σκέλος, που αναδεικνύεται σε διακριτή δομική μονάδα λόγω της έκτασής του, η προηγούμενη δεσπόζουσα προεκτείνεται σε δύο παρεμφερή δίμετρα (μ. 6-7 / 8-9), όπου έρχεται σε αντιπαράθεση με την συγχορδία της επιδεσπόζουσας πάνω από έναν σταθερό ισοκράτη επί της θεμελίου της, ενώ το μ. 10 επιβραδύνει τη ροή με έναν αρπισμό που σταματά επίσης επί του θεμέλιου φθόγγου της δεσπόζουσας. Το μεταβατικό τμήμα ακολουθεί με ασυνήθιστη επιμέλεια την δομή του κυρίου θέματος, καθώς διαρθρώνεται και αυτό σε δύο σκέλη, με παρόμοια χαρακτηριστικά και λειτουργία με τα μ. 1-5 και 6-10. Πιο αναλυτικά, τα μ. 11-17 παραλλάσσουν τα μ. 1-5: έπειτα από την επανεμφάνιση της εναρκτήριας χειρονομίας στο μ. 11, τούτη παραλλάσσεται αρμονικώς (στο μ. 12), ενώ από τη ρευστοποίησή της προκύπτουν τα μ. 13-15a, που κινούνται στη λα-ύφεση-ελάσσονα: έπειτα δε από την επανάληψη των μ. 14b-15a στα μ. 15b-16a, η υποδεσπόζουσα της ανωτέρω τονικότητας μεταμορφώνεται χρωματικά σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης που οδηγεί στη δεσπόζουσα, με την κατάληξη σε αυτή τη συγχορδία να λειτουργεί ουσιαστικά ως μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής μείζονος (στο μ. 17). Από την άλλη πλευρά, τα μ. 18-22 προεκτείνουν απλώς την παραπάνω λειτουργία της δεσπόζουσας, αναπαράγοντας πιστά τα μ. 6-10.

Συνεχίζοντας με την πλάγια περιοχή της έκθεσης, διαπιστώνουμε πως και αυτή επηρεάζεται από το κύριο θεματικό υλικό, καίτοι σε σαφώς μικρότερο βαθμό. Μία πρώτη, δίμετρη θεματική ιδέα (μ. 23-24) αξιοποιεί με διαφορετικό τρόπο το αρχικό μοτιβικό υλικό, με τα μ. 25-26 να παρέχουν ύστερα ένα παράλλαγμα της. Τα παρεμφερή, αλυσιδωτής λογικής μ. 27 / 28 / 29 κάνουν μία πιο άμεση αναφορά στην εναρκτήρια χειρονομία της κύριας περιοχής, ενώ τα μ. 30-32a επεκτείνουν τη δεσπόζουσα και καταλήγουν σε μία ατελή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Αναφορικά με τα μέχρι τούδε τεκταινόμενα, μπορούμε λοιπόν να υποστηρίξουμε πως τα μ. 23-32a αποτελούν μία προτασιακή δομή, με βασική ιδέα και παράλλαγμα στα μ. 23-24 / 25-26 και συνέχιση στα μ. 27-32a. Ωστόσο, το παρόν τμήμα δεν ολοκληρώνεται με αυτή τη φράση. Τα μ. 32-34a καταλήγουν σε νέα ατελή πτώση, ενώ η επανάληψή τους διευρύνεται, στα μ. 34-39a, με μία αλυσιδωτή ακολουθία (μ. 36-37) και μία επέκταση της δεσπόζουσας, η οποία εντούτοις αποτυγχάνει να φέρει μια τέλεια πτώση, αρκούμενη έτσι σε μία ακόμη ατελή (μ. 38-39a). Ακολουθούν δύο παρεμφερείς δίμετρες δομικές μονάδες (μ. 39-40 / 41-42), που βασίζονται σε συγχορδιακή ύφανση και κινούνται ανοδικά κι έπειτα καθοδικά, φέρνοντας επιτέλους την ποθητή τέλεια πτώση στο μ. 43. Ύστερα, η τονική προεκτείνεται στα ομοειδή μ. 43-44, που συνδυάζουν το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος με την υφή των μ. 6-7, και για ύστατη φορά στα μ.

45 και 46, όπου από τον αρπισμό της Λα-ύφεση-μείζονος απομένουν στο τέλος μόνο επαναλαμβανόμενες οκτάβες επί της θεμελίου στην χαμηλή ηχητική περιοχή του πιάνου.

Το σχήμα του μ. 46 εισχωρεί κατόπιν και στη δεύτερη ενότητα, όπου μετατρέπεται σε συνοδευτικό *ostinato* στα μ. 47-52. Εντός αυτών, τα μ. 47-48 αξιοποιούν το εναρκτήριο μοτίβο για να σχηματίσουν ένα δίμετρο πρότυπο που στρέφεται προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα κι έπειτα επαναλαμβάνεται (παρηλλαγμένο) αλυσιδωτά με κατεύθυνση προς τη λα-ελάσσονα (μ. 49-50), ενώ το εν λόγω δίμετρο παραλλάσσεται περαιτέρω και στα μ. 51-52, που προσπαθούν να φέρουν μία τέλεια πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα, αλλά αποτυγχάνουν (βλ. μ. 53). Επιπλέον, ως σημειωθεί πως το συνολικό αυτό εξάμετρο καθοδηγείται από τη σταδιακή κάθοδο του μπάσσου. Ακολουθεί ένα δεύτερο εξάμετρο (μ. 53-58), το οποίο χαρακτηρίζεται από πολύ πιο αντιστικτική υφή, με ένα εν πολλοίς νέο μοτιβικό στοιχείο να περνά εδώ από όλες τις φωνές και την τονικότητα της σχετικής μείζονος να εξακολουθεί να κυριαρχεί. Το ίδιο ισχύει και για τα όμοια μ. 59 / 60, τα οποία ανακαλούν και πάλι το μ. 1, δίνουν όμως έμφαση στη σχετική της Λα-ύφεση-μείζονος. Τα μ. 61 και 62, στην συνέχεια, τροποποιούν αρμονικώς (οιονεί αλυσιδωτά) το ίδιο στοιχείο, ενώ τα μ. 63-65 το ρευστοποιούν, προσεγγίζοντας παράλληλα τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Τελικά, τα μ. 66-70 χρησιμοποιούν εκ νέου το εναρκτήριο μοτίβο για να επεκτείνουν την προαναφερόμενη αρμονική λειτουργία, παραμορφώνοντάς το σε μεγάλο βαθμό – και ιδιαίτερα από ρυθμική έποψη – στην πορεία.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει χωρίς την παραμικρή αλλαγή στα μ. 71-80. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 81-92), από την άλλη πλευρά, υφίσταται τροποποιήσεις αποκλειστικά στο πρώτο σκέλος του: τα μ. 82-85a (πρβλ. μ. 12-15a) στρέφονται εν προκειμένω προς τη Σολ-ύφεση-μείζονα, στην οποία παραμένουν έπειτα και τα μ. 85b-87 (πρβλ. μ. 15b-17), οδηγούμενα στη διπλή δεσπόζουσα και εν τέλει στη δεσπόζουσα: σαν να μην έφτανε μάλιστα αυτή η αναπάντεχη τονική εξέλιξη, τα μ. 88-92 παγιώνουν έπειτα αυτήν την κατάσταση, καθ' ότι μεταφέρονται εναρμονίως στη Φα-δίεση-μείζονα. Ως αποτέλεσμα των παραπάνω διεργασιών, η πλάγια περιοχή ξεκινά λυσιπρόσπαστο από αυτήν την μακρινή τονική περιοχή, η οποία βέβαια μπορεί να ερμηνευθεί, υπό τη μορφή της Σολ-ύφεση-μείζονος, ως η ναπολιτάνικη II της αρχικής τονικότητας. Τα μ. 93-96 μεταφέρουν, συνεπώς, τα μ. 23-26 στη Φα-δίεση-μείζονα, όμως η συνέχιση της πρότασης αρνείται κατόπιν να συντηρήσει περαιτέρω αυτήν την τονική παρέκκλιση: τα μ. 97-101a παραλλάσσουν και περιορίζουν κατά ένα μέτρο τα μ. 27-32a (πρβλ. ιδιαίτερα τα μ. 97-98 και τα μ. 27-29), ενώ τοποθετούνται ευθύς εξαρχής στην αρχική τονικότητα, στην οποία και καταλήγουν με μία ατελή πτώση, σύμφωνα με το πρότυπό τους. Από εκεί και ύστερα, τα μ. 101-112a μεταφέρουν τα μ. 32-43a στη φα-ελάσσονα, αν και με μία ουσιώδη διαφορά: η τέλεια πτώση επέρχεται εδώ νωρίτερα, λόγω της τροποποίησης της κατάληξης στα μ. 107b-108a (που είναι ομόλογα των μ. 38b-39a). Τέλος, τα καταληκτικά μέτρα της έκθεσης επιστρέφουν κατόπιν κι αυτά, διευρυνόμενα κατά τι, στα μ. 112-117 της επανέκθεσης.

Το κύριο θέμα στο τελικό μέρος της Έκτης σονάτας του Longo διαρθρώνεται σε ημιτελή τριμερή δομή, καθώς το οιονεί τρίτο τμήμα του λειτουργεί ουσιαστικά ως μετάβαση. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-15) εκθέτει το θεμελιώδες θεματικό υλικό σε μία τετράμετρη φραστική μονάδα (μ. 1-4), με την αρμονία να καταλήγει στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος. Στην πραγματικότητα, βέβαια, το χαρακτηριστικό μοτίβο του εν λόγω τετραμέτρου προέρχεται άμεσα από το θεμελιώδες μοτιβικό στοιχείο του πρώτου μέρους, το οποίο χαρακτήρισε επιπλέον έως έναν βαθμό τόσο το δεύτερο όσο και το τρίτο μέρος του έργου. Στη συνέχεια, και στο δεύτερο σκέλος των μ. 5-15, η δομική αυτή μονάδα παραλλάσσεται και διευρύνεται σημαντικά με εσωτερικές προσθήκες και προεκτάσεις: τα μ. 5-7 διαφοροποιούν και



διευρύνουν τα μ. 1-2, προσεγγίζοντας εκ νέου τη δεσπόζουσα, ενώ τα όμοια δίμετρα 8-9 / 10-11 προκύπτουν από το μοτιβικό υλικό των μ. 3-4· τα μ. 12-13, εξάλλου, παραλλάσσουν και ρευστοποιούν τα προηγούμενα δίμετρα, ενώ τα μ. 14-15 παράγονται από την επιμήκυνση του μ. 4. Στο δεύτερο τμήμα, τα μ. 16-19 διαφοροποιούν σε μεγάλο βαθμό την ύφανση και εισάγουν μία νέα μελωδική ιδέα, θέτοντας ως στόχο την υποδεσπόζουσα. Από αυτή ξεκινά η εν πολλοίς αλυσιδωτή επανάληψή τους, η οποία όμως παρεκκλίνει της πορείας της και προεκτείνεται κατά ένα μέτρο (μ. 20-24), ενώ από αρμονικής πλευράς περνά φευγαλέα από την VI κι έπειτα παραμένει στη δεσπόζουσα, που επεκτείνεται στα μ. 22-24. Σε συνέχεια της αρμονικής αυτής επέκτασης, τα μ. 25-26 παραλλάσσουν το προηγούμενο δίμετρο, όπως άλλωστε και τα μ. 27-29 που έπονται και τα οποία επιπλέον το επιμηκύνουν, στο πλαίσιο μίας τελικής στάσης στη δεσπόζουσα. Ακολουθεί η επιστροφή της επικεφαλής ιδέας, στα μ. 30-33, στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος. Από εκεί και ύστερα, όμως, δεν ακολουθείται πια ως πρότυπο το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος, καθώς τα μ. 34-35, κατ' αρχάς, επαναλαμβάνουν τα μ. 32-33, ενώ πρωτίστως το δεύτερο σκέλος του αρχικού θέματος αντικαθίσταται πλέον εδώ από ένα νέο χωρίο, στα μ. 36-43: τα μ. 36-37 εισάγουν μία νέα ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται στα μ. 38-39 κι έπειτα αποσπασματοποιείται στα μ. 40-43. Η σταδιακή άνοδος της χαμηλότερης φωνής σε ολόκληρη την έκταση του υπό εξέταση περάσματος οδηγεί από το λα-ύφεση μέχρι το μι-ύφεση, το οποίο εν τέλει αναδεικνύεται (στο μ. 43) σε έβδομη της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος.

Ωστόσο, η πλάγια περιοχή δεν τοποθετείται σε αυτήν την τονικότητα, αλλά στη σχετική μείζονα. Παρ' όλα αυτά, συνεχίζει, από θεματική έποψη, από εκεί όπου σταμάτησε η μετάβαση, υιοθετώντας το υλικό των μ. 40-43, αν και με διαφορετική πλέον ύφανση. Στο ομοιογενές πρώτο σκέλος των μ. 44-53, ο συνθέτης περνά κατ' αρχάς στη Λα-ύφεση-μείζονα μέσω μίας ακολουθίας δεσπόζουσας – τονικής στα μ. 44-46. Στη συνέχεια, και με τη μοτιβική ομοιογένεια του χωρίου αυτού να μη διασπάται παρά ανεπαίσθητα και μόνο σε δύο σημεία (βλ. μ. 49 και 53), ως καθοδηγητική μελωδική γραμμή αναδεικνύεται η καθοδική κίνηση του μπάσσου, η οποία ξεκινά από το ρε-ύφεση για να φτάσει μέχρι το μι-ύφεση, ήτοι τον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας, ολοκληρώνοντας παράλληλα την επέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας σε όλη την έκταση του παρόντος τμήματος. Έπειτα, στο δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, η ύφανση αλλάζει άρδην, θυμίζοντας τα καταληκτικά μέτρα της μετάβασης, χωρίς ωστόσο εδώ να διαφοροποιείται το θεματικό περιεχόμενο· απεναντίας, τα μ. 54-59α προέρχονται άμεσα από τα μ. 46-51α, ενώ τα μ. 59-62 παραλλάσσουν και διευρύνουν τα μ. 51-53, σταματώντας εν τέλει, όπως άλλωστε κι εκείνα, στη δεσπόζουσα. Με αφορμή αυτήν την αδυναμία πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας της έκθεσης, το καταληκτικό τμήμα (μ. 63-70) εκκινεί αδιαμεσολάβητα, αξιοποιώντας την εναρκτήρια ιδέα της κύριας περιοχής για να δημιουργήσει ένα νέο δίμετρο πρότυπο με μονοφωνική ύφανση και χαρακτήρα *motu perpetuo* (μ. 63-64). Αυτή η δομική μονάδα επαναλαμβάνεται στα μ. 65-66 κι έπειτα παραλλάσσεται, εκτεινόμενη πλέον στα μ. 67-70, που φέρνουν και μία υποτυπώδη κατάληξη στη Λα-ύφεση-μείζονα. Το τελευταίο μέτρο έχει, όμως, και συνδυαστικό ρόλο, προετοιμάζοντας την έναρξη της επεξεργασίας μέσω της βηματικής καθόδου στο φα-δίεση.

Από θεματική έποψη, η δεύτερη ενότητα παίρνει τη σκυτάλη από το τέλος της έκθεσης, καθ' ότι αξιοποιεί κι αυτή ένα μοτιβικό θραύσμα του κυρίου θέματος για να δημιουργήσει δύο αλυσιδωτές λογικές δίμετρα (μ. 71-72 / 73-74) που καθοδηγούνται από τη χρωματική κάθοδο του μπάσσου. Παραλλάγματα αυτών συνιστούν επίσης τα παρεμφερή δίμετρα 75-76 / 77-78 που έπονται και τα οποία τοποθετούνται στη σχετική μείζονα, ενώ τα μ. 79-80 στρέφονται κατόπιν αλυσιδωτά προς τη φα-ελάσσονα. Μία ακόμη

αλυσιδωτή δομική μονάδα, που θα οδηγούσε στη Ρε-ύφεση-μείζονα, μένει ακολούθως ημιτελής (βλ. μ. 81), λόγω της παρεμβολής ενός νέου διμέτρου που επικεντρώνεται ακόμη περισσότερο στο μοτιβικό περιεχόμενο του κυρίου θέματος (μ. 82-83) και αλυσιδοποιείται στα μ. 84-85. Ακολουθούν δύο παρεμφερή δίμετρα που προσεγγίζουν τη δεσπόμενη της ντο-ελάσσονος, αναφερόμενα διττώς στο υλικό των μ. 36-37 αλλά και των μ. 23-24 (μ. 86-87 / 88-89), ενώ τα μ. 90-91 προβαίνουν στην – αλυσιδωτής λογικής – αρμονική τροποποίηση του παραπάνω διμέτρου για να το ανακατευθύνουν προς τη φα-ελάσσονα. Από αυτήν ξεκινούν τα μ. 92-95, τα οποία ομοιάζουν κατασκευαστικά με τα μ. 39-43, υιοθετώντας μάλιστα και την ανοδική γραμμή της χαμηλότερης φωνής· εδώ, ωστόσο, προσεγγίζεται αρμονικώς η δεσπόμενη της αρχικής τονικότητας, η οποία κατόπιν επεκτείνεται επί μακρόν στο συνδυαστικό πέρασμα που ακολουθεί στα μ. 96-113. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 96-99 διατηρούν και ρευστοποιούν το προηγούμενο θεματικό στοιχείο (βλ. μ. 92 κ.εξ.), ενώ απεναντίας τα (πρακτικά όμοια) δίμετρα 100-101 / 102-103 δεν εμπεριέχουν κάποια σχετική άμεση θεματική αναφορά (πέραν ίσως των κατιόντων περασμάτων δεκάτων-έκτων στα μ. 14-15 και 28-29 του κυρίου θέματος) και ρευστοποιούνται περαιτέρω στα μ. 104-107. Τέλος, τα πιο ήπια μ. 108-111 κάνουν μία σαφέστερη αναφορά στην κύρια περιοχή, τροποποιώντας και μεγεθύνοντας το εναρκτήριο μοτιβικό της περιεχόμενο, σε ένα σταδιακά υφαινόμενο αντιστικτικό πλέγμα που καταλήγει σε στάση στην ενεργή δεσπόμενη της αρχικής τονικότητας (στα μ. 112-113).

Το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος επιστρέφει στην επανέκθεση χωρίς αλλαγές, στα μ. 114-128. Το ίδιο ισχύει έπειτα και για το δεύτερο τμήμα στα μ. 129-142, αν και με μία σημαντική διαφορά: τα μ. 141-142, παρ' όλο που διατηρούν την αρμονική λειτουργία των ομόλογών τους μ. 28-29, αναφέρονται πλέον άμεσα στο μοτιβικό υλικό της μετάβασης (αλλά και του πλαγίου θέματος), όπως αποδεικνύει η αντιπαραβολή τους, επί παραδείγματι, με τα μ. 39 και 49. Με αυτόν τον τρόπο προαναγγέλλεται η άμεση έναρξη της (τοποθετημένης πλέον στην τονικότητα αναφοράς) πλάγιας περιοχής, μιας και η μετάβαση της έκθεσης εξαλείφεται εξ ολοκλήρου από την επανέκθεση. Το πρώτο σκέλος της ξεκινά μάλιστα από το τρίτο μέτρο του, καθώς τα μ. 143-150 αναλογούν, με ορισμένες περιορισμένης κλίμακας τροποποιήσεις, απευθείας στα μ. 46-53. Επιπλέον, γίνεται φανερό αναδρομικά πως τα μ. 141-142, πέραν της αρμονικά εισαγωγικής τους λειτουργίας, έχουν εν προκειμένω υποκαταστήσει και το εναρκτήριο δίμετρο της πλάγιας περιοχής (πρβλ. τα μ. 44-45). Τουναντίον, το δεύτερο σκέλος της ίδιας επιστρέφει χωρίς περικοπές στα μ. 151-159, ενώ στη συνέχεια η κατακλείδα επανέρχεται κι αυτή, καίτοι διευρύνεται πλέον προεκτεινόμενη: τα μ. 160-163 αντιστοιχούν στα μ. 63-66, αλλά τα μ. 164-168α παραλλάσσουν τα μ. 67-70, φέρνοντας μία μονοφωνική μελωδική κατάληξη στη φα-ελάσσονα, την οποία τα μ. 168-171 προεκτείνουν ακολούθως σε μία καθοδική πορεία που αποτελείται από επαναλαμβανόμενα μέτρα· η προέκταση αυτή συνεχίζεται μάλιστα και αποπερατώνεται στα συγχորδιακής υφής μ. 172-175.

Στο πρώτο μέρος της *Έβδομης σονάτας* του Longo, που είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα, το κύριο θέμα (μ. 1-22α) ξεκινά με ένα σύντομο εισαγωγικό πέρασμα (μ. 1-3), το οποίο συνίσταται στην αρμονική προετοιμασία της πρώτης εμφάνισης της συγχορδίας της τονικής μέσω μιας συγχορδίας αυξημένης έκτης, που προσεγγίζει με χρωματικές κινήσεις τη συγχορδία της Λα-ύφεση-μείζονος σε δεύτερη αναστροφή. Στο κυρίως σώμα του θέματος, η βασική του θεματική ιδέα εκτίθεται στα μ. 4-5, ενώ τα μ. 6-7 παρέχουν ένα παράλλαγμα της. Έπειτα, σε μια διαδικασία αποσπασματοποίησης, τα παρεμφερή μ. 8 / 9 οδηγούν σε μία τονικοποίηση της σχετικής, αν και η τονική αποκαθίσταται αμέσως μετά, κατά την ακόλουθη μελωδική εκτύλιξη των μ. 10-11. Τα μ. 12-13, εξάλλου, επεκτείνουν μία

αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας, διαφοροποιώντας παράλληλα τα μοτιβικά τους στοιχεία, ενώ η επέκταση αυτή συνεχίζεται και στα μ. 14-15, προτού τα μ. 16-17 επαναφέρουν το αρμονικό (αλλά και μοτιβικό) περιεχόμενο του εισαγωγικού περάσματος στην έναρξη της μετάβασης (μ. 16-41), η οποία εισάγεται χωρίς κάποια εμφανή τομή. Το γεγονός αυτό υποκινεί προσέτι την επιστροφή και του βασικού θεματικού υλικού στα μ. 18-22a, τα οποία παραλλάσσουν και ύστερα ρευστοποιούν τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος, κινούμενα προς την ομώνυμη ελάσσονα. Στην συνέχεια, η μετάβαση εκμεταλλεύεται περαιτέρω το μοτίβο των μ. 20-21 για να δημιουργήσει το χωρίο των μ. 24-28, έπειτα από τον αρπισμό των μ. 22-23. Το χωρίο αυτό παρουσιάζει έντονη αρμονική κινητικότητα, στρεφόμενο πλέον προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, όπως άλλωστε και το ακόλουθο πέρασμα των μ. 29-31a, που εισάγει παράλληλα ένα νέο μοτίβο. Έπονται τα αλυσιδωτά μ. 31-33, το υλικό των οποίων ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 34-36, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος. Από αυτήν ξεκινούν κατόπιν τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 37-38 / 39-40, που φέρνουν σε αντιπαράθεση τα μοτιβικά θραύσματα των προηγούμενων μέτρων με το θεμελιώδες στοιχείο των μ. 2-3, προκειμένου να οδηγήσουν στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία κατόπιν επεκτείνεται μέχρι το μ. 41.

Στο ίδιο σημείο εισάγεται και το συνοδευτικό *ostinato* με το οποίο ξεκινά, στο επόμενο μέτρο, η πλάγια περιοχή, που τοποθετείται αναμενόμενα στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Σε αυτήν παρουσιάζεται, κατ' αρχάς, ένα νέο θεματικό μόρφωμα, στα μ. 42-45. Ακολουθεί η παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 42-44 στα μ. 46-48, ενώ το μ. 49 προβαίνει σε μία τροποποιημένη επανάληψη του μ. 44. Από την απομόνωση ενός μοτίβου του μ. 45 δημιουργούνται κατόπιν τα παρεμφερή μ. 50-52, που δίνουν έμφαση στην επιτονική της ομώνυμης ελάσσονος, ενώ το ανάλογο περιεχομένου μ. 53 φέρνει τη δεσπόζουσα. Έπειτα, τα μ. 54-56a δημιουργούν ένα πτωτικό πέρασμα, το οποίο διευρύνεται ακολούθως στα μ. 56-60a, όπου λαμβάνει χώρα η οριστική κατάληξη στην τονική με μία ατελή πτώση. Η τελευταία προεκτείνεται έπειτα στα μ. 60-61, ενώ στα συνδετικά μ. 62-63 η Μι-ύφεση-μείζων οδηγεί σταδιακά στη δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος.

Η δεύτερη ενότητα συνεχίζει (από αρμονικής πλευράς) από εκεί όπου σταμάτησε η προηγούμενη, ήτοι από τη Ρε-ύφεση-μείζονα, τη δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνει περαιτέρω στα μ. 64-65, ενώ ακολουθεί, εν πολλοίς αλυσιδωτά, η δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος στα μ. 66-67. Το τετράμετρο αυτό αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 68-71, που οδηγούν μέχρι τη Μι-μείζονα. Σε αυτό το τονικό περιβάλλον, ο συνθέτης αντιπαραθέτει την κεφαλή του πλαγίου θέματος με το πέρασμα του μ. 29 της μετάβασης στα μ. 72-73, ενώ τα μ. 74-75 παραλλάσσουν το προηγούμενο δίμετρο από αρμονική έποψη. Το δεύτερο εκ των στοιχείων που προαναφέρθηκαν συνδυάζεται, στη συνέχεια, με ένα μοτιβικό θραύσμα του κυρίου θέματος (βλ. μ. 12) στα μ. 76-77, με το νέο δίμετρο πρότυπο να τροποποιείται ύστερα αλυσιδωτά στα μ. 78-79. Το τελευταίο μέτρο απομονώνεται έπειτα, δίνοντας πνοή στα παρόμοια μ. 80-82, που οδηγούν στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, με τη λειτουργία αυτή να επεκτείνεται και στα μ. 83-85. Επιπλέον, στα μ. 84-85 προετοιμάζεται, μέσω της εμφάνισης του χαρακτηριστικού συνοδευτικού του σχήματος, η ανάκληση του πλαγίου θεματικού υλικού: σε συνέχεια λοιπόν της παραπάνω διαδικασίας αρμονικής επέκτασης, τα μ. 86-98a παραθέτουν μέχρι ενός σημείου κι έπειτα ρευστοποιούν μέχρι πλήρους εξάλειψης το εναρκτήριο μόρφωμα της πλάγιας περιοχής. Ακολουθεί μία αναφορά στο κύριο θέμα, και ιδιαίτερα στο πέρασμα των μ. 14-15, που συνδυάζεται με ορισμένα μελωδικά στοιχεία στα μ. 98-99 / 100-101. Η επέκταση της δεσπόζουσας της iii διατηρείται περαιτέρω και στα μ. 102-103, που βασίζονται αποκλειστικά στο ανωτέρω πέρασμα, ενώ

στα συνδεδεικμένα μ. 104-107 η προηγούμενη συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης μετατρέπεται πλέον στην διαδοχή των αρπισματικών σχηματισμών που εντοπίσαμε και στο εισαγωγικό τρίμετρο του κυρίου θέματος. Πρόκειται λοιπόν για μία ευθεία αναφορά, όπως αφήνει να διαφανεί και το μοτιβικό περιεχόμενο, σε αυτό ακριβώς το πέρασμα, το οποίο εν προκειμένω αξιοποιείται για να εισαγάγει την επανέκθεση του κυρίου θέματος.

Το ίδιο το κύριο θέμα εντός της επανέκθεσης (μ. 108-121) υφίσταται μονάχα μία ουσιώδη τροποποίηση: έπειτα από την επιστροφή των μ. 12-13 στα μ. 116-117, το πέρασμα αυτό επαναλαμβάνεται εμβόλιμα στα μ. 118-119, έχοντας υποβληθεί σε αρμονική παραλλαγή, με αποτέλεσμα την τονική μεταφορά και των εναπομεινάντων μ. 14-15 στην υπερκείμενη τετάρτη, στα μ. 120-121. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το κύριο θέμα αποπερατώνεται στην προκειμένη περίπτωση στην υποδεσπόζουσα, ενώ ως συνεπακόλουθο αποτέλεσμα προκύπτει έπειτα η αβίαστη επαναπροσέγγιση της κύριας τονικότητας από μέρος της σχεδόν αμετάβλητης μετάβασης (μ. 122-146), για να ακολουθήσει η επανέκθεση και της πλάγιας περιοχής σε αυτήν. Συγκεκριμένα, όσον αφορά τη μετάβαση, η μόνη δομική διαφοροποίηση λαμβάνει χώρα προς το τέλος της, με την παράλειψη του μ. 36. Συνεχίζοντας, τα μ. 147-165α αλλά και τα καταληκτικά μ. 165-166 αποτελούν απλή μεταφορά των μ. 42-60α και 60-61 στη Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ από εκεί και ύστερα η καταληκτική περιοχή (ομού μετά της τονικής) προεκτείνεται αρκετά σε σχέση με την αντίστοιχη της έκθεσης: το μ. 167 επεκτείνει μελωδικά το μ. 166, ενώ τα μ. 168-169 παραλλάσσουν αρμονικώς το ανωτέρω δίμετρο, προτού αυτό αποσπασματοποιηθεί στα μ. 170 / 171, εμμένοντας αποκλειστικά στο πρώτο του ήμισυ και οδηγώντας σε μια απέρριπτη τελική εδραίωση της Λα-ύφεση-μείζονος στα μ. 172-173. Περαιτέρω, το τελευταίο μέτρο δύναται να θεωρηθεί ως αντανάκλαση και, ταυτοχρόνως, λύση του αρμονικού "προβλήματος" που έθεσε το πρώτο μέτρο του παρόντος μέρους, όπως αφήνουν να εννοηθεί η παρόμοια θέση και η ρυθμική ομοιότητα των συγχορδιακών σχηματισμών.

Το αργό τρίτο μέρος της *Έβδομης σονάτας για πιάνο* του Longo είναι γραμμένο στη Μι-μείζονα και ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας. Το κύριο θέμα αποτελείται από δύο φράσεις που μοιράζονται την εκτύλιξη του θεματικού υλικού. Η πρώτη εξ αυτών (μ. 1-7α) εκθέτει μία πρώτη ιδέα στα μ. 1-2, ενώ έπειτα ακολουθεί μία αλυσιδωτή πορεία στα μ. 3-5, καταλήγοντας εν τέλει στην τονικότητα αναφοράς με ατελή πτώση (μ. 6-7α). Η δεύτερη φράση (μ. 7-12α) ξεκινά κατόπιν σε επικάλυψη, επεκτείνοντας αρχικά την τονική στα μ. 7-8· έπειτα, τα παρεμφερή μ. 9-10 οδηγούν στη συγχορδία της δεσπόζουσας, ενώ το υλικό τους ρευστοποιείται στα μ. 11-12α, που επικυρώνουν εκ νέου με ατελή πτώση τη Μι-μείζονα. Ακολουθεί μία σύντομη μετάβαση (μ. 12b-14): οι αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 12b-13a / 13b-14a ακολουθούν μία ανοδική πορεία μέχρι να φτάσουν στη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος (στο μ. 14b), η οποία θα αποτελέσει την δευτερεύουσα τονική περιοχή της έκθεσης. Μία πρώτη πλάγια ιδέα παρουσιάζεται στα ομοειδή μ. 15-16, ενώ τα μ. 17-18 συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη προσθέτοντας ορισμένα νέα στοιχεία (ας σημειώσουμε πως το μοτίβο του μ. 17 θα αξιοποιηθεί ιδιαίτερα στη δεύτερη ενότητα). Τελικά, η καθοδική γραμμή των μ. 19-20 έχει ως στόχο τη δεσπόζουσα, η οποία κάνει την εμφάνισή της και οδηγεί στην τονική και σε μία τέλεια πτώση στα μ. 21-22α που έπονται. Ύστερα από τις καταληκτικές χειρονομίες του μ. 22, που βασίζονται στην ρυθμική σμίκρυνση της προπορευόμενης πτωτικής διαδοχής, το μ. 23 στρέφεται προς τη σολ-δίεση-ελάσσονα, προετοιμάζοντας την έναρξη της επεξεργασίας με αφετηρία από αυτήν την περιοχή.

Όπως αναφέραμε νωρίτερα, η επεξεργασία φέρνει εξαρχής στο προσκήνιο το μοτιβικό στοιχείο του μ. 17, επεκτείνοντάς το μάλιστα σε μία δίμετρη δομική μονάδα. Προκύπτουν

έτσι αρχικά τα αλυσιδωτά μ. 24-25 / 26-27, τα οποία περνούν από τη σολ-δίεση- και τη ντο-δίεση-ελάσσονα προτού προσεγγίσουν τη φα-δίεση-ελάσσονα, συνεχίζοντας την κίνηση κατά ανιούσες τέταρτες. Μέσω μίας διαδικασίας αποσπασματοποίησης, ο συνθέτης αποκαθιστά κατόπιν εκ νέου την αρχική μορφή του μ. 17 για την κατασκευή των αλυσιδωτής λογικής μ. 28-30, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται στο παράγωγο μ. 31. Με αφορμή την τελευταία δομική μονάδα προκύπτουν έπειτα τα μ. 32 και 33, όπου επιτυγχάνεται η επιθυμητή σταδιακή προσέγγιση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας· αυτή επεκτείνεται εν συνεχεία στα μ. 34-40, τα οποία λειτουργούν συνεπώς ως συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση. Τα ομοειδή μ. 34-35, που παράγονται μέσω ρευστοποίησης, διαλύονται περαιτέρω μοτιβικά στα μ. 36-38, με το τελευταίο μέτρο να προβαίνει επιπλέον σε επιβράδυνση του εναπομείναντος μοτιβικού στοιχείου. Τελικά, η τελευταία μεταμόρφωση “γεννά” το πέρασμα των μ. 39-40, που καταλήγει εκ νέου στη δεσπόζουσα έπειτα από μία προβολή της VI/i ( η οποία είχε εξάλλου εισαχθεί ήδη από το μ. 38b).

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα υφίσταται μία ασυνήθιστη τροποποίηση, καθώς μεταφέρεται στην ομώνυμη ελάσσονα! Επιπλέον, διαφοροποιείται σημαντικά και από δομικής πλευράς, καθώς περικόπτεται κατά το ήμισυ και συνδέεται άμεσα με τη μετάβαση. Έτσι, ύστερα από την επαναφορά των μ. 1-6α στα μ. 41-46α στη μι-ελάσσονα, η πτώση στην τονικότητα αναφοράς αίρεται και αντικαθίσταται από την άμεση επαναφορά του μεταβατικού τμήματος στα μ. 46b-48, με κατεύθυνση εν προκειμένω (αναμενόμενα) προς τη Μι-μείζονα. Ακολουθεί κατ’ αυτόν τον τρόπο αβίαστα η επανέκθεση και του πλαγίου θέματος, η οποία είναι πλήρης, στα μ. 49-56α. Από το καταληκτικό μ. 22 της εκθέσεως, τέλος, στην επανέκθεση διαμορφώνεται μία διακριτή κατακλείδα στα μ. 56-59, παρεμβάλλοντας εν προκειμένω μία απατηλή πτώση πριν από την ύστατη επικύρωση της κύριας τονικότητας.

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της *Έβδομης σονάτας για πιάνο* του Longo είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα. Το κύριο θέμα, το οποίο διαρθρώνεται τριμερώς, ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα αποτελούμενο από δύο παρεμφερή δίμετρα (βλ. μ. 1-2 / 3-4), τα οποία επεκτείνουν τη διπλή δεσπόζουσα, παρέχοντας επιπλέον μία πρόγυση της κεφαλής του θέματος, ενώ η διαμόρφωση της συγχορδίας αυτής παραπέμπει άμεσα στο ανάλογο εισαγωγικό πέρασμα του πρώτου μέρους του έργου. Η δομή του πρώτου τμήματος είναι περιοδική. Στην πρώτη φράση, η οργανωτική λογική είναι αυτή μίας πρότασης: η βασική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 5-6 κι έπειτα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 7-8, ενώ η συνέχιση (μ. 9-12) οδηγεί σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Η δεύτερη φράση ακολουθεί την ίδια εξέλιξη, καταλήγοντας όμως εν προκειμένω σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 13-20). Το δεύτερο τμήμα ξεκινά και πάλι από την αρχική τονικότητα: ένα μοτιβικό θραύσμα του πρώτου τμήματος παραλλάσσεται και αξιοποιείται για την κατασκευή μίας νέας τετράμετρης ιδέας (μ. 21-24), η οποία έπειτα επαναλαμβάνεται (στα μ. 25-28), προτού τελικά διαλυθεί σταδιακά κατά την τελική προέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 29-31. Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα, το ομολόγό του τρίτο αρκείται ύστερα σε μία και μόνο φράση, η οποία εντούτοις παρουσιάζεται σημαντικά διευρυμένη συγκριτικά με τις δύο φράσεις της εναρκτήριας περιόδου. Κατ’ αρχάς, το σκέλος της παρουσίασης επιστρέφει χωρίς σημαντικές αλλαγές στα μ. 32-33 / 34-35, ενώ και το πρώτο μέτρο της συνέχισης (βλ. μ. 36) ακολουθεί το μελωδικό πρότυπο του μ. 17 της δεύτερης φράσης της αρχικής περιόδου. Παρ’ όλο που και το μ. 37 φαίνεται κατόπιν να αντιστοιχεί στο μ. 18, εν προκειμένω ξεκινά μία μακροσκελής επέκταση της δεσπόζουσας, κατά την διάρκεια της οποίας κατασκευάζονται τα περάσματα των μ. 37-39 και 40-44 (το

δεύτερο και με αναδρομές στο εισαγωγικό τμήμα), ενώ η καταληκτική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς αποδυναμώνεται ελαφρώς εξαιτίας της αδιαμεσολάβητης έναρξης της μετάβασης στο μ. 45 με έκθλιψη. Το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης χρησιμοποιεί το θεμελιώδες μοτιβικό κύτταρο της κύριας περιοχής, προκειμένω να εισαγάγει μία νέα δίμετρη ιδέα στα μ. 45-46 / 47-48. Έπειτα, στο πλαίσιο ενός ευμετάβλητου αρμονικού τοπίου που καθοδηγείται από μία ανοδική κίνηση του μπάσσου, η δομική αυτή μονάδα αποσπασματοποιείται προς στιγμήν (στο μ. 49), προτού εν συνεχεία επεκταθεί σε τρία μέτρα (μ. 50-52 / 53-55) και τελικά περιοριστεί εκ νέου στο αρχικό της μέγεθος (μ. 56-57 / 58-59 / 60-61). Στο μεταξύ, η προαναφερόμενη χρωματική άνοδος της χαμηλότερης φωνής έχει οδηγήσει στη διπλή δεσπόζουσα, προετοιμάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την είσοδο του πλαγίου θέματος, το οποίο τοποθετείται – όπως αντιλαμβάνεται κανείς – στην τονικότητα της δεσπόζουσας.

Όπως και το κύριο θέμα, έτσι και το πλάγιο ανοίγει με ένα εισαγωγικού χαρακτήρος τετράμετρο επί της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 62-65), ενώ η εξέλιξη των μετέπειτα μ. 66-73 παραπέμπει σε πρόταση, καθώς η νέα ιδέα των μ. 66-67 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 68-69, προτού αποσπασματοποιηθεί και τελικά ρευστοποιηθεί στα μ. 70 / 71 και 72-73 αντίστοιχα, στο πλαίσιο μιας επέκτασης της δεσπόζουσας. Ωστόσο, η μελωδική εκτύλιξη συνεχίζεται και στα μ. 74-81, τα οποία ξεκινούν από τη σχετική (εν είδει απατηλής πτώσης) και παρουσιάζουν παρόμοιες δομικές προδιαγραφές με το προηγούμενο οκτάμετρο, ενώ η επέκταση της διπλής δεσπόζουσας εντός της “συνέχισης” των μ. 78-81 οδηγεί αναπόφευκτα στη δεσπόζουσα για την επανεμφάνιση των μ. 62-65 στα μ. 82-85. Δίνεται κατ' αυτόν τον τρόπο η εντύπωση της έναρξης του δεύτερου σκέλους μιας οιονεί περιοδικής δομής, η οποία μάλιστα ενισχύεται και δια της εκ νέου χρήσης του θεματικού υλικού των μ. 66 κ.εξ. στα μ. 86 κ.εξ. Σε αυτήν την περίπτωση, εντούτοις, η εξέλιξη είναι διαφορετική, καθώς το συμπαγές πέρασμα των μ. 86-91 χρησιμοποιεί μόνο το πρώτο ήμισυ του βασικού διμέτρου 66-67, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα. Η τελευταία επεκτείνεται επί μακρόν στη συνέχεια, εναλλασσόμενη με τη ii/i: η διαδικασία αυτή ξεκινά στα ομοειδή μ. 92-93 / 94-95 καθώς και στην ακόλουθη συμπύκνωσή τους στα μ. 96-97 (που θυμίζει τα ανάλογα ημίολα των μ. 72-73), για να συνεχιστεί έπειτα στο πτωτικό πέρασμα των μ. 98-102α, όπου πραγματοποιείται και μία αναφορά στο βασικό μοτιβικό στοιχείο της κύριας περιοχής. Έπειτα από την κάπως αδύναμη – εκ νέου λόγω έκθλιψης, όπως ακριβώς και κατά την ανάλογη ολοκλήρωση του κυρίου θέματος – τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, η προαναφερόμενη μοτιβική αναδρομή συνεχίζεται και στην κατακλείδα της έκθεσης, η οποία παραπέμπει ευθέως στην έναρξη της μετάβασης και αποτελείται από τα όμοια μ. 102-103 / 104-105, τη συμπύκνωσή τους στα μ. 106-107 αλλά και μία ακόμη πιο λιτή προέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 108-109.

Η κυριαρχία του μοτιβικού θεμελίου του κυρίου θέματος συνεχίζεται και κατά την έναρξη της επεξεργασίας, καθορίζοντας το πρώτο τμήμα της (μ. 110-129). Για την ακρίβεια, το νέο οκτάμετρο πρότυπο των μ. 110-117 είναι σαφώς επηρεασμένο από την χρήση του εν λόγω στοιχείου εντός της μετάβασης, καθώς τα μ. 110-111 νοούνται ως διεύρυνση του μ. 45 και τα ομοειδή δίμετρα 112-113 / 114-115 / 116-117 ως ανάλογα παράγωγα του μ. 46. Συνολικά, το εν λόγω οκτάμετρο παρουσιάζει έντονη αρμονική κινητικότητα, ξεκινώντας από την ομώνυμη τονικότητα της αρχικής (λα-ύφεση-ελάσσονα) και φτάνοντας μέχρι τη σι-ύφεση-ελάσσονα, από την οποία ξεκινά η ακόλουθη αλυσιδωτή επανάληψη του παραπάνω προτύπου στα μ. 118-125. Εδώ, ωστόσο, η αρμονική διαφοροποίηση του δεύτερου ημίσεως του οκταμέτρου έχει ως αποτέλεσμα την προσέγγιση της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος, η οποία επεκτείνεται κατόπιν και στα μ. 126-129 στο πλαίσιο της ρευστοποίησης του

προηγούμενου υλικού. Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα της επεξεργασίας, το οποίο δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο θεματικό υλικό του δεύτερου τμήματος του κύριου θέματος, με τα μ. 130-133 να μετασχηματίζονται, κατ' αρχάς, την ιδέα των μ. 21-24. Αυτό το νέο τετράμετρο πρότυπο αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 134-137 στο περιβάλλον της φα-δίεση-ελάσσονος, ενώ τα ομοειδή μ. 138-141 / 142-145 διαμορφώνουν ένα παράλλαγμα του, φέρνοντας τώρα στο προσκήνιο τη δεσπόζουσα της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας. Η αρμονική αυτή λειτουργία επεκτείνεται επίσης στο χωρίο των μ. 146-167, όπου έπειτα από την ομοιογενή καθοδική κίνηση των μέτρων 146-150, τα παρόμοια δίμετρα 151-152 / 153-154 ανακαλούν εκ νέου τα μοτιβικά συμφραζόμενα του δεύτερου τμήματος του κύριου θέματος, με τη δίμετρη αυτή δομική μονάδα να αποσπασματοποιείται κατόπιν εντός των μ. 155-157 και 158-161, ενώ την τελική σύνδεση με την τρίτη ενότητα φέρνουν εις πέρας δύο αντίρροπα περάσματα, ένα καθοδικό και ένα ανοδικό, στα μ. 162-163 και 164-167.

Στην επανέκθεση, το πρώτο και το δεύτερο τμήμα της κύριας περιοχής επιστρέφουν δίχως διαφοροποίηση (στα μ. 168-183 και 184-194), με τη μόνη αλλαγή μέχρι αυτό το σημείο να αφορά, συνεπώς, την παράλειψη του εναρκτήριου εισαγωγικού περάσματος που υπήρχε στην έκθεση. Έπειτα, όμως, το τρίτο τμήμα παραλλάσσεται και ενοποιείται με την εξίσου τροποποιημένη μετάβαση, σχηματίζοντας ένα ενιαίο χωρίο στα μ. 195-213. Αρχικά, τα μ. 195-201 διευρύνουν κατά τι τα μ. 32-36, ενώ το πέρασμα των μ. 37-39 επιμηκύνεται παρομοίως στα μ. 202-205. Αντίθετα, τα μ. 40-44 παραλείπονται και στη θέση τους εμφανίζεται ένα νέο πέρασμα που αποτελεί στην ουσία μία μικρογραφία του μεγαλύτερου χωρίου της μετάβασης, ήτοι των μ. 45-61, επί τη βάσει μιας επέκτασης της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς: τα όμοια μ. 206-207 / 208-209 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 45-46 / 47-48, ενώ έπειτα τα μ. 210-213 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού, αφήνοντας έτσι να σχηματιστεί μία ευρύτερη προτασιακού τύπου δομή. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αναμενόμενη επαναφορά της πλάγιας περιοχής στη Λα-ύφεση-μείζονα λαμβάνει χώρα στα μ. 214-254a, τα οποία αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 62-102a, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης επαναφέρει και την κατακλείδα, διευρύνοντάς την όμως σε σημαντικό βαθμό· συγκεκριμένα, ενώ τα μ. 254-257 ταυτίζονται με τα μ. 102-105, τα μ. 258-261 ακολουθούν μία χρωματική ανοδική πορεία, προβαίνοντας παράλληλα σε αποσπασματοποίηση και οδηγώντας τελικά στη δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται έπειτα στα παρεμφερή δίμετρα 262-263 / 264-265, όπου εξακολουθεί να διατηρείται η αναφορά στο θεμελιώδες κύριο μοτίβο, αλλά και στα μ. 266-267, όπου το υλικό απογυμνώνεται από τα γνωστά στοιχεία, οδηγώντας στην ύστατη τέλεια πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα καθώς και στην καταληκτική προέκταση της τονικής στα ακόλουθα μ. 268-274.

Το κύριο θέμα (μ. 1-30) στο εναρκτήριο μέρος της *Δεύτερης σονάτας* του Προκόφιεφ δομείται τριμερώς. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-8a) συνίσταται σε μία φράση που οδηγείται από δύο αποκλίνουσες μελωδικές κινήσεις στη χαμηλότερη και στην υψηλότερη φωνή, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της τονικής της ρε-ελάσσονος· η κατάληξή της όμως πραγματοποιείται με έναν διάφωνο αρμονικό σχηματισμό και το δεύτερο τμήμα (μ. 8-19) ξεκινά απευθείας σε επικάλυψη. Το εν λόγω τμήμα αποτελείται από τρία παρεμφερή τετράμετρα, που χαρακτηρίζονται από την εναλλαγή διήχων και τριήχων· περαιτέρω, το δεύτερο (μ. 12-15) και το τρίτο τετράμετρο (μ. 16-19) στηρίζονται σε ισοκράτη επί των φθόγγων ρε-δίεση και σι αντίστοιχα, αν και η τονική ταυτότητα του συνολικού δωδεκάμετρου είναι δύσκολα προσδιορίσιμη. Έπειτα, στο τρίτο τμήμα (μ. 20-30), τα μ. 20-27a επαναφέρουν, με ορισμένες αντιστικτικές προσθήκες, το σύνολο των μ. 1-8a, ενώ στη συνέχεια τα μ. 27b-28a φέρνουν μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, η οποία

προεκτείνεται και στα μ. 28-30.<sup>274</sup> Το μεταβατικό τμήμα (μ. 31-63) ξεκινά με μία εισαγωγική εμφάνιση της σολ-ελάσσονος, στην οποία κινούνται έπειτα τα μ. 32-35 που εισάγουν νέο υλικό, ενώ τα μ. 36-39 τα παραλλάσσουν και τα αλυσιδοποιούν κατά έναν τόνο χαμηλότερα. Το συνολικό αυτό οκτάμετρο αλυσιδοποιείται ύστερα ακόμη χαμηλότερα και με διαφορετική κατάληξη στα μ. 40-47, ενώ ακολουθούν δύο νέα, όμοια δίμετρα που διατηρούν σε μεγάλο βαθμό την ίδια ύφανση (μ. 48-49 / 50-51) και διευρύνονται σε ένα τετράμετρο στα μ. 52-55. Η τελευταία δομική μονάδα συμπυκνώνεται και πάλι σε ένα δίμετρο στα όμοια μ. 56-57 / 58-59, ενώ τα μ. 60-63 προβαίνουν σε περαιτέρω αποσπασματοποίηση, απομονώνοντας το μοτίβο του μ. 59 και πραγματοποιώντας παράλληλα μία χρωματική άνοδο (σε εσωτερική φωνή) από το ντο μέχρι το ρε-δίεση.

Αυτή η τροπή δεν είναι διόλου τυχαία, καθ' ότι το πλάγιο θέμα τοποθετείται στη μι-ελάσσονα, ήτοι έναν τόνο υψηλότερα από την αρχική τονικότητα. Η δομή του είναι περιοδική, με την πρώτη, οκτάμετρη φράση του να εκτίθεται στα μ. 64-71, αποτελούμενη από δύο παρεμφερή τετράμετρα, ενώ η κατάληξή της, στο διευρυμένο τονικό ιδίωμα του συνθέτη, μπορεί να θεωρηθεί ως μία μισή πτώση στη μι-ελάσσονα. Η δεύτερη φράση ακολουθεί με την πρώτη στα μ. 72-77, με ορισμένες αλλαγές και αντιστικτικές προσθήκες, επεκτείνεται εντούτοις και στα μ. 78-85a, που φέρνουν εν τέλει μία τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Η κατακλείδα ξεκινά κατόπιν σε επικάλυψη, επικυρώνοντας εκ νέου τη μι-ελάσσονα στα σχεδόν όμοια εξάμετρα 85-90a / 90-95a, το βασικό μοτίβο των οποίων προκύπτει από την σμίκρυνση του αντίστοιχου στοιχείου του μεταβατικού τμήματος (πρβλ. ενδεικτικά μ. 32). Από τη ρευστοποίηση των ανωτέρω δομικών μονάδων προκύπτουν έπειτα τα όμοια, εξίσου επιβεβαιωτικής αρμονικής λειτουργίας μ. 95-97a / 97-99a, με την τονική να προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 99-102.

Βάσει του εναρκτήριου μορφώματος του πλαγίου θέματος (βλ. ιδιαίτερα μ. 64-67), ο συνθέτης κατασκευάζει στα μ. 103-108 ένα νέο εξάμετρο μόρφωμα, με το οποίο ξεκινά η επεξεργασία. Το εξάμετρο αυτό επαναλαμβάνεται ύστερα παρηλλαγμένο, στα μ. 109-114, θυμίζοντας τη διαφοροποίηση μεταξύ των δύο φράσεων του προαναφερόμενου θέματος. Από αρμονικής πλευράς, αξίζει να παρατηρηθεί η συνεχής παρουσία ενός ισοκράτη επί του ντο. Ακολουθεί ένα νέο εξάμετρο (στα μ. 115-120), το οποίο συνδυάζει στοιχεία του καταληκτικού και του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης, αλλά και του κυρίου θέματος: πιο αναλυτικά, τα μ. 115-116 παραπέμπουν στο βασικό μοτίβο της κατακλείδας, ενώ τα μ. 118-120 το φέρνουν σε αντιπαράθεση με την πρωταρχική του ρυθμική μορφή, σε όγδοα, όπως δηλαδή είχε εμφανισθεί και στη μετάβαση: τα μ. 117-118a, προσέτι, ανακαλούν την κατάληξη του πρώτου τμήματος της κύριας περιοχής (πρβλ. μ. 7-8a). Το συνολικό αυτό εξάμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στην υπερκείμενη ελαττωμένη πέμπτη (μ. 121-126). Στο μεγαλύτερο μέρος της δεύτερης ενότητας, δηλαδή στο χωρίο των μ. 127-186, δεσπόζει, λειτουργώντας ως *ostinato*, το μοτίβο της μετάβασης. Τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 127-134 / 135-142 θυμίζουν φευγαλέα τη δεύτερη εκδοχή του ίδιου μοτίβου (βλ. μ. 130), ενώ στηρίζονται σε έναν ισοκράτη επί του μι-ύφεση: από την άλλη πλευρά, τα παρόμοιας οργάνωσης μ. 143-158 / 159-174 ανακαλούν σε μεγέθυνση τη θεμελιώδη πλάγια θεματική ιδέα, όπως αυτή ακούστηκε νωρίτερα στην υπό εξέταση μεσαία ενότητα (πρβλ. μ. 103-106). Επιπλέον, ο ισοκράτης μετακινείται στο ρε κι έπειτα (στη δεύτερη δομική μονάδα) στο μι,

<sup>274</sup> Ο Berman (ό.π., σ. 58) δεν χαρακτηρίζει το κύριο θέμα σαφώς ως τριμερές: αντ' αυτού, αντιμετωπίζει τα μ. 9-19 ως μία προσωρινή "διακοπή" της ροής του, η οποία ξεκινά εκ νέου στο μ. 20. Κατά παρόμοιο τρόπο, ο O'Shea (ό.π., σ. 85) χαρακτηρίζει τα μ. 8-19 ως ένα "δεύτερο τμήμα", το οποίο ακολουθείται από ένα "counter-statement" του θέματος, ενώ ο Qinyuan Lin (*A discussion of the Piano Sonata No. 2 in d minor, op. 14, by Sergei Prokofiev*, διπλωματική εργασία, Ball State University, 2010, σ. 5) αναφέρεται στο δεύτερο τμήμα ως ένα "επεισόδιο".



όπου εναλλάσσεται με το λα, ενώ παράλληλα εδώ εισχωρεί ως εσωτερική συνοδευτική ιδέα και η αντιπαράθεση μεταξύ διήχων και τριήχων που χαρακτήριζε το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος. Τελικά, τα οιονεί αλυσιδωτά τετράμετρα 175-178 / 179-182 / 183-186, η συνοδεία των οποία βασίζεται στην εναλλαγή των φθόγγων φα και ντο, χρησιμοποιούν μεγεθυμένο το μελωδικό θραύσμα των μ. 65-66. Τα μ. 187-196, στην συνέχεια, ρευστοποιούν αυτό το στοιχείο, ενώ το συνδετικό πέρασμα των μ. 197-204, που στηρίζεται επίσης στο συνοδευτικό σχήμα των μ. 127 κ.εξ., πραγματοποιεί τη σύνδεση με την τρίτη ενότητα, δίνοντας έμφαση στον φθόγγο σολ-δίεση ως προετοιμασία για το εναρκτήριο λα του κυρίου θέματος.

Από το κύριο θέμα, στην επανέκθεση ο συνθέτης επαναφέρει μόνο το τρίτο τμήμα, το οποίο εντούτοις διευρύνει, συνδέοντάς το πιο άμεσα με τη μετάβαση: έπειτα από τα μ. 205-215, που αντιστοιχούν στα μ. 20-30, αλλά και το μ. 216, που εισάγει την εναρκτήρια τονική περιοχή της μετάβασης (πρβλ. μ. 31), τα μ. 217-222 αλυσιδοποιούν τα μ. 213-216, επιμηκύνοντας και τροποποιώντας την κατάληξή τους. Η τονική μεταφορά κατά μία τετάρτη ψηλότερα θα σηματοδοτούσε την έναρξη του μεταβατικού τμήματος από τη ντο-ελάσσονα: ωστόσο, το εν λόγω τμήμα (μ. 223-254) ξεκινά από τη λα-ελάσσονα. Έτσι, τα μ. 223-238 μεταφέρουν τα μ. 32-47 έναν τόνο ψηλότερα, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης προβαίνει σε μία ακόμη τονική μεταφορά, που κρίνεται απαραίτητη για την αποφυγή της τοποθέτησης του επερχόμενου πλαγίου θέματος στη φα-δίεση-ελάσσονα (αναλογικά προς την έκθεση): μεταφέρει λοιπόν τα μ. 239-254 έναν τόνο χαμηλότερα σε σχέση με τα μ. 48-63, ενώ διαφοροποιεί σημαντικά και το τελευταίο τετράμετρο του χωρίου αυτού (πρβλ. μ. 60-63 και 251-254). Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πλάγια περιοχή μπορεί πλέον να επανεκτεθεί αυτούσια στην αρχική τονικότητα, στα μ. 255-276α, ενώ πλήρης είναι και η επιστροφή του καταληκτικού τμήματος, στα μ. 276-294 (με μια μικρή επιμήκυνση της κατάληξης στη ρε-ελάσσονα).

Το μέρος ολοκληρώνεται με μία coda (μ. 295-313), η οποία βασίζεται αποκλειστικά στο κύριο θεματικό υλικό και ιδιαίτερα στο πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος. Τα μ. 295-298 εισάγουν "γυμνή" τη χαρακτηριστική συνοδεία τριήχων, με την φράση των μ. 1-8α να επανέρχεται κατόπιν στα μ. 299-306α και να επιχειρεί να καταλήξει, για πρώτη φορά, με μία τέλεια πτώση στην τονική. Η κατάληξη αυτή αναβάλλεται όμως λόγω της άμεσης (παρηλλαγμένης) επανάληψης της φράσης στα μ. 306-313, με τη δεύτερη αυτή απόπειρα να αποδίδει πλέον καρπούς και την κατάληξη στην τονική να σηματοδοτεί παράλληλα και την αποπεράτωση ολόκληρου του παρόντος μέρους.

Το τελικό μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Προκόφιεφ είναι γραμμένο στη ρε-ελάσσονα και ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα, το οποίο εκτείνεται στα μ. 1-13. Εντός αυτού, τα μ. 1-3 εισάγουν ένα *ostinato* σχήμα που θα χρησιμεύσει κατόπιν ως συνοδεία του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 4-8 παρουσιάζουν το θεμελιώδες μοτίβο του ίδιου μορφώματος στο πλαίσιο μίας ανοδικής φιγούρας, προτού τελικά τα μ. 9-13 προβούν σε αποκλιμάκωση καταλήγοντας στον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας. Το ίδιο το κύριο θέμα ξεκινά επίσης με ένα εισαγωγικό πέρασμα, το οποίο εκθέτει το προαναφερόμενο συνοδευτικό σχήμα (βλ. μ. 14-17). Από εκεί και ύστερα, τα μ. 18-33 συγκροτούν μία ενιαία φράση που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς και επαναλαμβάνεται άμεσα.<sup>275</sup>

<sup>275</sup> Ο Berman (ό.π., σ. 64) οριοθετεί την εισαγωγή στα μ. 1-17, εντάσσοντας έτσι σε αυτήν και τα μ. 14-17, αντί να τα θεωρήσει ως εισαγωγικό τετράμετρο εντός του κυρίου θέματος. Ο O'Shea (ό.π., σ. 89), από την άλλη πλευρά, δεν διακρίνει καν εισαγωγικό τμήμα, οριοθετώντας έτσι το κύριο θέμα συλλήβδην στα μ. 1-33.

Στη συνέχεια, το μεταβατικό τμήμα εισάγει ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, κατασκευάζοντας εξ ολοκλήρου με αυτό τα μ. 34-37 και 38-41, που λαμβάνουν ως αφητηρία τη Ντο- κι έπειτα κατευθύνονται προς τη Σι-ύφεση-μείζονα, προτού αλυσιδοποιηθούν στα μ. 42-45 και 46-49, προσεγγίζοντας τελικά τη Ντο-μείζονα.

Η πλάγια περιοχή τοποθετείται εν τέλει στην προαναφερόμενη τονικότητα, ήτοι στην σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας, και ξεκινά με το εισαγωγικό μόρφωμα των μ. 50-57, το οποίο συνίσταται σε μία επέκταση της τονικής, πρώτα στα όμοια δίμετρα 50-51 / 52-53 κι έπειτα σε τέσσερα μονόμετρα (μ. 54-57). Το ουσιώδες θεματικό υλικό εκτίθεται κατόπιν στα μ. 58-72, τα οποία διαρθρώνονται υπό μορφήν πρότασης: η τετράμετρη βασική ιδέα (μ. 58-61) ακολουθείται από ισόμηκες παράλλαγμα (μ. 62-65) και επτάμετρη συνέχιση (μ. 66-72), η οποία οδηγεί σε μία τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Έπειτα, ολόκληρο το χωρίο των μ. 50-72 επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένο στα μ. 73-95, με μόνη δομική διαφοροποίηση την προέκταση της καταληκτικής τονικής κατά ένα ακόμη μέτρο (μ. 96). Στο δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, ο συνθέτης κάνει κατ' αρχάς μία αναδρομή στο βασικό οκτάμετρο μόρφωμα της μετάβασης, το οποίο συνδυάζεται στην προκειμένη περίπτωση με το συνοδευτικό στοιχείο των μ. 50 κ.εξ. Έτσι, τα μ. 97-104 χρησιμοποιούν τα μ. 42-49 για να επεκτείνουν την τονική, ενώ το υλικό τους ρευστοποιείται κατόπιν στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 105-108 / 109-112, τα οποία εξυπηρετούν την ίδια λειτουργία. Σε περαιτέρω συνέχεια της επέκτασης αυτής, η δεδομένη συνοδεία στηρίζει εκ νέου το επανεμφανιζόμενο υλικό των μ. 50-53 στα μ. 113-116, προτού εν τέλει τα μ. 117-132 το υποβάλουν σε σταδιακή εξαϋλωση, δίχως όμως να παραλείψουν την καθοριστική, καίτοι αποδομημένη, τέλεια πτώση της έκθεσης (βλ. συγκεκριμένα τα μ. 130-131).<sup>276</sup>

Για την έναρξη της επεξεργασίας, ο συνθέτης πραγματοποιεί μία κυκλική αναδρομή στο πρώτο μέρος του παρόντος έργου και συγκεκριμένα στο πλάγιο θέμα. Για την ακρίβεια, αναπαράγει εδώ την παρηλλαγμένη εκδοχή του εναρκτήριου πλάγιου μορφώματος όπως αυτό εμφανίστηκε κατά την έναρξη της δεύτερης ενότητας του *Allegro, ma non troppo!* Έτσι, τα μ. 133-144 του τελικού μέρους ταυτίζονται πρακτικά με τα μ. 103-114 του εναρκτήριου μέρους, επιτελώντας κατά τον ίδιο τρόπο μία επέκταση της Ντο-μείζονος. Έπειτα, ορισμένα μοτιβικά στοιχεία του εν λόγω μορφώματος συνδυάζονται με την συνοδευτική υφή των μ. 50 κ.εξ., παράγοντας ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο, το οποίο αρχικά παρουσιάζεται στα μ. 145-152 κι έπειτα αλυσιδοποιείται στα μ. 153-160.<sup>277</sup> Ύστερα από την ολοκλήρωση αυτού του πρώτου, εισαγωγικού τμήματος, ξεκινά μία αναπτυσσόμενη διαδικασία που θέτει στο επίκεντρό της το κύριο θεματικό υλικό: τα όμοια μ. 161-164 / 165-168 απομονώνουν το εναρκτήριο τετράμετρο της μελωδικής του γραμμής (πρβλ. μ. 18-21), ενώ ύστερα τα παρεμφερή μ. 169-172 / 173-176 εξυφαίνουν το δεδομένο μοτιβικό υλικό και το μετασηματίζουν σε μία εν πολλοίς νέα ιδέα, συμπεριλαμβάνοντας μία αναφορά και στην πλάγια περιοχή (πρβλ. ιδιαίτερα τα μ. 70-71). Έπεται μία πιο διεξοδική αναφορά στο κύριο θέμα στα μ. 177-192, τα οποία αρχικά παραθέτουν τα μ. 18-29 (βλ. μ. 177-189, με ελαφριά διεύρυνση στο τέλος) κι έπειτα απομονώνουν τη χειρονομία του μ. 189 και την αναπτύσσουν περαιτέρω στα μ. 190-192. Στη συνέχεια, και χωρίς κάποια

<sup>276</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Bermap (ό.π., σ. 65) θεωρεί τα μ. 97 κ.εξ. ως ένα καταληκτικό τμήμα εντός της έκθεσης και όχι ως τμήμα της πλάγιας περιοχής.

<sup>277</sup> Σε μία εξαιρετικά αμφιλεγόμενη ερμηνεία για αυτό το σημείο, ο O'Shea (ό.π., σ. 89-90) υποστηρίζει ότι η ενότητα της έκθεσης συμπεριλαμβάνει και τα μ. 133-160! Σύμφωνα με την οπτική του, τα μ. 133-152 αποτελούν το "τρίτο θέμα" της έκθεσης, το οποίο (όπως ορθώς παρατηρεί) βασίζεται σε μία κυκλική αναφορά στο πρώτο μέρος και ακολουθείται από μία κατακλείδα στα μ. 153-160. Επιπλέον, τα μ. 34-49 νωρίτερα δεν αντιμετωπίζονται ως μεταβατικό τμήμα, αλλά εντάσσονται στην ευρύτερη πλάγια περιοχή ως το "πρώτο θέμα" της (βλ. στο ίδιο, σ. 89).

διαφοροποίηση στην υφή, τα μ. 193-196 / 197-200 / 201-204 ανακαλούν εις τριπλούν τη βασική πλάγια ιδέα (πρβλ. μ. 58-61), ενώ τελικά τα μ. 205-208 κάνουν μία αναδρομή στο μοτιβικό υλικό της μετάβασης, προκειμένου να εισαγάγουν το συνδετικό πέρασμα των μ. 209-238a, το οποίο βασίζεται ως επί το πλείστον στην εισαγωγή του υπό εξέταση μέρους. Για την ακρίβεια, τα μ. 209-212 βασίζονται στα μ. 1-4, ενώ το πέρασμα των μ. 213-216 αντικαθιστά τα μ. 5-13, βασιζόμενο σε μία ανάλογη ακολουθία μελωδικής ανόδου και καθόδου. Το συνολικό χωρίο των μ. 209-216 επαναλαμβάνεται έπειτα παρηλλαγμένο στα μ. 217-224, ενώ τα μ. 225-238a επαναφέρουν πλήρως το εισαγωγικό τμήμα σε μία μορφή πολύ κοντινή στην αυθεντική του, προσθέτοντας επιπλέον μία καταληκτική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 238-257, χάνοντας μόνο την επανάληψή του. Το μεταβατικό τμήμα, από την άλλη πλευρά (μ. 258-273) μεταφέρεται έναν τόνο υψηλότερα, ούτως ώστε να επιτρέψει την έναρξη της πλάγιας περιοχής από την τονικότητα αναφοράς αντί για τη Ντο-μείζονα. Ας σημειωθεί πως ο συνθέτης δεν φέρνει σε αυτό το σημείο την ομώνυμη μείζονα, αλλά αντιθέτως μεταφέρει το πλάγιο θεματικό υλικό στον ελάσσονα τρόπο, σε μία όχι ιδιαίτερα συνηθισμένη για την εποχή αυτή πρακτική. Έτσι, τα μ. 50-72, ήτοι το πρώτο ήμισυ του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής, μεταφέρονται στη ρε-ελάσσονα στα μ. 274-296, ενώ το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για το δεύτερο ήμισυ, που επιστρέφει στα μ. 297-320. Σε αυτήν την περίπτωση, εντούτοις, λαμβάνει χώρα ένας αντιστικτικός συνδυασμός της μελωδικής γραμμής του πλαγίου θέματος με την ανάλογη του κυρίου θέματος, καθ' όσον τα μ. 305-316 (πρβλ. μ. 81-92) εμπλουτίζονται με τη μελωδία των μ. 18-29. Η διεξόδυση θεματικών στοιχείων από άλλα τμήματα του μέρους οξύνεται κατόπιν δραστικά στο πλαίσιο του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής, το οποίο ανακατασκευάζεται ριζικά με τη συνδρομή του υλικού της εισαγωγής. Κατ' αρχάς, η αναφορά των μ. 97 κ.εξ. στο μεταβατικό τμήμα αναδομείται στα παρεμφερή μ. 321-328 / 329-336, ούτως ώστε το υλικό αυτό να αντιπαρατεθεί με το σχήμα των μ. 1-3, στο οποίο όμως εμφιλοχωρεί συνοδευτικά και το θεμελιώδες κύριο μοτίβο, το οποίο εξάλλου είχε παρουσιαστεί αρχικά στα μ. 4-8. Το τελευταίο στοιχείο χαρακτηρίζει έπειτα τα όμοια δίμετρα 337-338 / 339-340 αλλά και την περαιτέρω εξύφανσή τους στα μ. 341-344, ενώ για την οριστική επικύρωση της ρε-ελάσσονος παρατίθεται εν τέλει το πέρασμα των μ. 9-13 (διαμεσολαβημένο από τα μ. 233-238a) στα μ. 345-349a, με μια μικρή καταληκτική προέκταση στα μ. 349-352.<sup>278</sup>

Το εναρκτήριο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Ραχμάνινοφ είναι γραμμένο στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Το κύριο θέμα (μ. 1-22) διέπεται από προτασιακή διάρθρωση. Η τετράμετρη βασική ιδέα (βλ. μ. 1-4), που αρμονικώς αφιερώνεται στην επέκταση της τονικής, επαναλαμβάνεται σχεδόν αυτούσια στα μ. 5-8, επεκτείνοντας εν προκειμένω την  $V^7$ , ενώ μία τρίτη εμφάνισή της φέρνει την  $V^7/iv$  και περικόπτεται, αποτελώντας στην πραγματικότητα την έναρξη του σκέλους της συνέχισης (βλ. μ. 9-10a). Τούτη εισάγει ένα παράγωγο θεματικό στοιχείο στα μ. 10b-12a, που συνεχίζουν την επέκταση της σι-ύφεση-ελάσσονος, όπως άλλωστε και τα ακόλουθα μ. 12b-13, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού. Το θεματικό υλικό αναπτύσσεται κατόπιν στα παρεμφερή μ. 14 / 15 καθώς και στις τρεις αλυσιδωτές δομικές μονάδες που εμπεριέχουν τα μ. 16-17, και εν τέλει διαλύεται στα μ. 18-22, η αρμονική πορεία των οποίων θέτει ως στόχο την επικύρωση της αρχικής τονικότητας με μία τέλεια πτώση. Η τελευταία επιτυγχάνεται ωστόσο μόνο εν μέρει, καθώς η καταληκτική τονική εμφανίζεται μονάχα ως σημείο αφετηρίας του

<sup>278</sup> Ο Berman (ό.π., σ. 66) απομονώνει τα μ. 337 κ.εξ. ως μία “σύντομη coda”.

μεταβατικού τμήματος, σε μία περίπτωση έκθλιψης (βλ. μ. 23a). Η μετάβαση βασίζεται αποκλειστικά στο κύριο μοτιβικό υλικό, όπως γίνεται εμφανές ήδη στα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 23-24 / 25-26, τα οποία νοούνται ως μία συμπυκνωμένη εκδοχή της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, με το θεμελιώδες μοτίβο να επιταχύνεται εδώ ρυθμικά (πρβλ. μ. 24 και 2-3). Το υλικό εξελίσσεται περαιτέρω στις αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 27-28, αλλά και στα εξίσου αλυσιδωτά μ. 29-30, το παρεστιγμένο μοτίβο των οποίων παραπέμπει άμεσα στα μ. 16 κ.εξ. Οι τελευταίες δομικές μονάδες παράγουν κατόπιν το ευρύτερο πέρασμα των μ. 31-34 που καταλήγει στη δεσπόζουσα, η οποία ακολούθως επεκτείνεται στα μ. 35-36 με ένα παράγωγο του κεντρικού κυρίου μοτίβου, προτού λυθεί απευθείας στην τονική της σχετικής μείζονος στην έναρξη της πλάγιας περιοχής.

Η φράση των μ. 37-42 εισάγει εντελώς νέο θεματικό υλικό και ολοκληρώνεται με μία στάση στη δεσπόζουσα, εν είδει μισής πτώσης στη δευτερεύουσα τονικότητα. Η ακόλουθη επανάληψή της στα μ. 43-48 τροποποιείται πρωτίστως ως προς την κατάληξή της, στρεφόμενη προς τη σχετική ελάσσονα (ήτοι προς την αρχική τονικότητα του μέρους). Ο επόμενος αρμονικός σταθμός είναι η υποδεσπόζουσα, στο πλαίσιο της οποίας το πέρασμα των μ. 49-51 υπενθυμίζει το βασικό μοτιβικό στοιχείο του κυρίου θέματος. Έπεται μία σταδιακή αύξηση της έντασης, στην οποία το εν λόγω στοιχείο συνδυάζεται με την προϊούσα εξέλιξη και άλλων μοτίβων, από κοινού με μία ανοδική γραμμή στην χαμηλότερη φωνή. Η όλη διαδικασία λαμβάνει χώρα στα παρεμφερή μ. 52 / 53 και 54 / 55, στα αλυσιδωτά μ. 56 / 57 και στα μ. 58-59 που προβαίνουν σε περαιτέρω αποσπασματοποίηση, ενώ η δεξιοτεχνική ακολουθία οκτάβων στα μ. 60-61 έχει ως καταληκτικό προορισμό την οριστική εδραίωση της Ρε-ύφεση-μείζονος με μία τέλεια πτώση στο μ. 62a. Στη συνέχεια, η νέα τονική επεκτείνεται εντός μίας κατακλείδας, αποτελούμενης από τα παρόμοια δίμετρα 62-63 / 64-65 και τα παρεμφερή μεταξύ τους μ. 66-69.

Σε ένα πρώτο της τμήμα, στα μ. 70-81, η δεύτερη ενότητα θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος το θεμελιώδες κύριο μοτίβο, αξιοποιώντας το για την ύφανση ενός πολυφωνικού πλέγματος, όπου ξεχωρίζει η μιμητική αντιπαράθεση των δύο χεριών, η οποία εκφράζεται σε δομικές μονάδες διαφορετικής έκτασης αλλά και σε κάμποσα τονικά ύψη. Η διαδικασία ξεκινά στα μ. 70-71 / 72-73 από τη ρε-ελάσσονα, ενώ στη συνέχεια η διαπλοκή των δύο γραμμών γίνεται πιο έντονη (βλ. μ. 74-79), προτού οδηγήσει στο πέρασμα των μ. 80-81, όπου το μοτίβο διαλύεται ολοκληρωτικά. Έπεται μία σύντομη αναφορά στο πλάγιο θέμα: το μ. 82 μεταφέρει την κεφαλή του στη Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ ύστερα τα μ. 83-84 επαναλαμβάνουν και προεκτείνουν την εν λόγω δομική μονάδα. Στη συνέχεια, η έμφαση μεταφέρεται εκ νέου στο κύριο μοτιβικό υλικό: τα μ. 85-88 το εκτυλίσσουν ελεύθερα, στηριζόμενα σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος, όπως άλλωστε και τα μ. 89-91a, που διαμορφώνουν μία νέα δίμετρη ιδέα βάσει των ίδιων στοιχείων με κατάληξη στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, η οποία προεκτείνεται έπειτα στα μ. 91-92. Εν συνεχεία, το παραπάνω χωρίο αλυσιδοδοποιείται, με τα μ. 93-98 να διευρύνουν τα μ. 85-88 και τα μ. 99-101a να αντιστοιχούν στα μ. 89-91a. Αντί όμως του καταληκτικού διμέτρου, ακολουθεί μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, στο πλαίσιο της οποίας η προαναφερθείσα νέα ιδέα ανεξαρτητοποιείται και αλυσιδοδοποιείται στα μ. 101-103a / 103-105a / 105-107a. Το ίδιο μόρφωμα ρευστοποιείται κατόπιν για να δημιουργηθούν τα αλυσιδωτά δίμετρα 107-108 / 109-110, τα οποία παράγουν με τη σειρά τους τα ομοειδή μ. 111 / 112 και 113-114 / 115-116, με τα μ. 117-120 να επιμηκύνουν εν τέλει τα τελευταία δίμετρα. Στο σύνολό του, το χωρίο των μ. 107-120 λειτουργεί ως συνδεδετικό πέρασμα, προσεγγίζοντας την ομώνυμη της αρχικής τονικότητας μέσω μίας αλλοιωμένης εκδοχής της δεσπόζουσάς της (V<sup>5#</sup>).

Κατά την έναρξη της επανέκθεσης, εντούτοις, αποκαθίσταται ο ελάχιστων τρόπος, ενόσω το κύριο θέμα παραλλάσσεται, περιορίζεται ως προς την έκτασή του και συγχωνεύεται με το μεταβατικό τμήμα, σχηματίζοντας έτσι ένα ευρύτερο μόρφωμα. Αρχικά, η τετράμετρη βασική ιδέα μετατρέπεται σε τρίμετρη, στα μ. 121-123 / 124-126, ενώ επιπλέον η επανάληψή της τίθεται εν προκειμένω απευθείας στην παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας. Ακολούθως, η τρίτη της εμφάνιση, που σηματοδοτεί το πέρασμα στη συνέχιση, μετατοπίζεται στη Ρε-μείζονα (βλ. μ. 127-128) και ακολουθείται απευθείας από το πέρασμα των μ. 14-15 στα μ. 129-130. Ενώ και τα μ. 131-133 φαίνεται αρχικά να ακολουθούν το πρότυπο των μ. 16-17, τα μ. 134-135 ανακαλούν τα μ. 33-34 της μετάβασης, εκμεταλλευόμενα τη μοτιβική συγγένεια των δύο αυτών περασμάτων. Τελικά, τα μ. 136-139 διευρύνουν το καταληκτικό δίμετρο των μ. 35-36, προσεγγίζοντας σε αυτήν την περίπτωση τη Σολ-ύφεση-μείζονα (VI), η οποία επιλέγεται – κατά μάλλον ασυνήθιστο τρόπο – ως αφητηρία για την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής. Η τελευταία αναδομείται εξίσου και μάλιστα σε ακόμη μεγαλύτερο βάθος. Αρχικά, η εναρκτήρια φράση και η επανάληψή της αντικαθίστανται από το χωρίο των μ. 140-146, που χρησιμοποιεί τα ίδια θεματικά στοιχεία. Έπειτα από μία εισαγωγική παράθεση της κεφαλής στο μ. 140, τα μ. 141-142 επαναφέρουν τα μ. 37-38, ενώ και τα ακόλουθα μ. 143-144 αναλογούν στα μ. 39-40, καίτοι εν προκειμένω το δίμετρο αυτό αλυσιδοποιείται στα μ. 145-146 που έπονται. Οι δύο παρεμφερείς δομικές μονάδες που ακολουθούν στα μ. 147-148 βασίζονται στα μ. 49-51, ενώ τα μ. 149-150 και 151-152 ακολουθούν εν πολλοίς το πρότυπο των μ. 52-53 και 54-55 αντίστοιχα, προσεγγίζοντας εντούτοις την  $I_4^6$  της ομώνυμης της κύριας τονικότητας. Έπειτα λοιπόν από την επέκταση της εν λόγω συγχορδίας στα μ. 153-156, που αντικαθιστούν τα μ. 56-59, η παρηλλαγμένη επιστροφή του περάσματος των μ. 60-62a στα μ. 157-159a φέρνει την οριστική πτωτική επικύρωση της Σι-ύφεση-μείζονος.

Ακολουθεί μία coda, η οποία καταλαμβάνει τη θέση της κατακλείδας της εκθέσεως και διαρθρώνεται σε δύο σκέλη. Στο πρώτο, τα μ. 159-161a και 163-165a επεκτείνουν την τονική κατά το πρότυπο του μ. 23 του μεταβατικού τμήματος της πρώτης ενότητας, ενώ μεσολαβεί μία αναδρομή στη μελωδική ιδέα των μ. 10b-11 στα μ. 161b-162. Τα μ. 165b-168 δίνουν ακολούθως έμφαση σε ένα καθοδικό μοτιβικό θραύσμα, που φαίνεται να προέρχεται από το θεμελιώδες κύριο μοτίβο. Στο δεύτερο σκέλος της coda, το ίδιο στοιχείο εξελίσσεται σε μία καταληκτική ιδέα, στα παρεμφερή μ. 169-170 και 171-172, που επεκτείνουν την ελάχιστονα τονική, με την ίδια διαδικασία να συνεχίζεται έπειτα και στα μ. 173-181, τα οποία προβαίνουν σε ρευστοποίηση, ανακαλώντας παράλληλα εκ νέου το κύριο μοτίβο. Το τελευταίο ακούγεται για ύστατη φορά στα μ. 182-184, αποπερατώνοντας κυκλικά το παρόν μέρος.

Το τελευταίο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Ραχμάνινοφ είναι γραμμένο στη Σι-ύφεση-μείζονα και υιοθετεί, παραδόξως, ως εισαγωγικό τμήμα το ανάλογο χωρίο του μεσαίου μέρους του έργου, προβαίνοντας απλώς στην τονική του μετατόπιση (μ. 1-7· πρβλ. τα μ. 1-7 του Non allegro). Σε αυτήν την περίπτωση, η καταληκτική αρμονία είναι αυτή της Ντο-μείζονος, ήτοι της διπλής δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας του μέρους. Διευκολύνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, η παράθεση ενός ακόμη εισαγωγικού στοιχείου, και συγκεκριμένα της χειρονομίας των μ. 8-9, η οποία επεκτείνει τη δεσπόζουσα και εντάσσεται στο κύριο θέμα. Από εκεί και έπειτα, μία πρώτη ιδέα συνίσταται στην σταδιακή επιτάχυνση των επαναλήψεων της συγχορδίας της τονικής στα μ. 10-15, ενώ ένα διαφορετικό στοιχείο παρουσιάζεται κατόπιν στα μ. 16-19, τα οποία επεκτείνουν τη Σολ-ύφεση-μείζονα (VI/i). Στη συνέχεια, τα μ. 20-27 επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένο το συνολικό χωρίο των μ. 8-19, με τα μ. 20-23 να συγχωνεύουν το εισαγωγικό δίμετρο με την ακόλουθη επέκταση της τονικής

και τα μ. 24-27 να επαναφέρουν αναλλοίωτα τα μ. 16-19. Επιπλέον, εντός των μ. 20-21 ο συνθέτης πραγματοποιεί μία αναδρομή σε δύο θεμελιώδη μοτιβικά στοιχεία του πρώτου μέρους του έργου (πρβλ. τα μ. 1-3 του Allegro agitato). Έπειτα, το υλικό του κυρίου θέματος εκτυλίσσεται περαιτέρω: τα όμοια μ. 28-29 / 30-31 επιμένουν στην τονική, παράγοντας έπειτα και τα μ. 32-33, ενώ τα μ. 34-35 ανακαλούν τα μ. 8-9, οδηγώντας σε μία μακρά επέκταση της υποδεσπόζουσας· σε αυτό το πλαίσιο, εξάλλου, τα ομοειδή μ. 36-37 / 38-39 συνδυάζουν στοιχεία των μ. 14-15 και 28-29, ενώ τα μ. 40-43 αρθρώνουν τη Μι-ύφεση-μείζονα παραπέμποντας στα μ. 16-19. Η ρευστοποίηση των τελευταίων δομικών μονάδων οδηγεί έπειτα σε μία πλάγια πτώση στην κύρια τονικότητα, στα μ. 44-48a, καίτοι στη συνέχεια ο συνθέτης προβαίνει σε μία συντομευμένη επανάληψη του κυρίου θέματος, το οποίο μπορούμε να οριοθετήσουμε κατ' αρχήν στα μ. 8-48a και να θεωρήσουμε προσέτι ως μία ιδιαίτερη και εκτεταμένη προτασιακή δομή (με βασική ιδέα τα μ. 8-19, παράλλαγμα τα μ. 20-27 και συνέχιση τα μ. 28-48a). Περνώντας στην προαναφερόμενη τροποποιημένη επανάληψη του κυρίου θέματος, παρατηρούμε αρχικά πως, σε αντίθεση με το εναρκτήριο δίμετρο που παραλείπεται, τα μ. 48-51 παρουσιάζουν μία συμπιεσμένη εκδοχή των μ. 10-15, ενώ τα μ. 52-55 αντιστοιχούν στα μ. 16-19. Ακολούθως, η επανάληψη του πρώτου αυτού χωρίου παραλείπεται, ενώ τα μ. 56-57 / 58-59 προσδίδουν αλυσιδωτή δομή στα μ. 28-29 / 30-31. Τελικά, τα μ. 60-61, που βασίζονται στα μ. 32-33, οδηγούν απευθείας σε μία πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς στα μ. 62-63, τα οποία θυμίζουν τα μ. 44 κ.εξ. Συνεπώς, ο συνθέτης αποφεύγει εδώ κάθε αναφορά στα μ. 34-43. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά ύστερα εισάγοντας ένα νέο μοτίβο στα παρεμφερή τρίμετρα 64-66 / 67-69, τα οποία δίνουν έμφαση στη σολ-ελάσσονα και στη δεσπόζουσά της, ενώ μία τρίτη εμφάνιση του νέου αυτού προτύπου (στο μ. 70) διακόπτεται από την αναφορά των μ. 71-75 στο μοτίβο των μ. 2-3 του Allegro agitato, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της μι-ύφεση-ελάσσονος. Η ακόλουθη θεματική ιδέα των μ. 76-79a φέρνει στο προσκήνιο τη Ρε-μείζονα, επαναλαμβάνεται δε στα μ. 80-82, έπειτα από τη μεσολάβηση μίας ακόμη αναφοράς στη μι-ύφεση-ελάσσονα (στο μ. 79). Η προϊούσα εξέλιξη του υλικού παράγει τελικά τα παρεμφερή ζεύγη διμέτρων 83-84 / 85-86 / 87-88, με την επέκταση της Ρε-μείζονος στην οποία αυτά βασίζονται να ακολουθείται από μία καθοδική κίνηση στα μ. 89-90, όπου λαμβάνει χώρα μία διαδικασία μοτιβικής ρευστοποίησης.

Το πλάγιο θέμα τοποθετείται εν τέλει στη Μι-ύφεση-μείζονα και χαρακτηρίζεται από τριμερή οργάνωση. Εντός του πρώτου τμήματος (μ. 91-100), η φράση των μ. 91-97a εισάγει το νέο θεματικό της υλικό επεκτείνοντας την τονική, ενώ τα μ. 97-100 συνιστούν έπειτα ένα παράλλαγμα της εν λόγω φράσης. Το δεύτερο τμήμα προβαίνει έπειτα σε επιπρόσθετη μελωδική εκτύλιξη, ξεκινώντας με μία νέα, τετράμετρη ιδέα (μ. 101-104) που προσεγγίζει τη Ντο-μείζονα. Ακολουθεί η αλυσιδοποίησή της στα μ. 105-108, με κατεύθυνση προς τη Ρε-μείζονα, ενώ στη συνέχεια η απόπειρα μίας δεύτερης αλυσιδωτής επανάληψης εξελίσσεται γρήγορα σε ένα αναπτυξιακής λειτουργίας χωρίο (μ. 109-116), το οποίο οδηγεί μέσω μίας ανοδικής κίνησης στη δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας. Προκύπτει, κατ' αυτόν τον τρόπο, μία ευρύτερη προτασιακή οργάνωση αναφορικά με το μεσαίο τμήμα. Τελικά, το τρίτο τμήμα του πλαγίου θέματος επαναφέρει τα τέσσερα πρώτα μέτρα του ομόλογού του πρώτου τμήματος (στα μ. 117-120), προβαίνοντας από εκεί και ύστερα σε μία προέκταση της εναρκτήριας φράσης και ολοκληρώνοντας εν τέλει την πλάγια περιοχή με μία μη πτωτική κατάληξη στη Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 121-125).

Η επεξεργασία ξεκινά με μία αναφορά στο εισαγωγικό δίμετρο αλλά και στην ιδέα των μ. 11-15 του κυρίου θέματος, με το τετράμετρο 126-129 να αντιπαραθέτει τα δύο αυτά στοιχεία στο πλαίσιο της Ντο-μείζονος. Η ακόλουθη επανάληψη της δομικής αυτής μονάδας στα μ. 130-133 μετατοπίζεται εντούτοις στην ομώνυμη ελάσσονα, με τα μ. 134-

135 να προεκτείνουν προσέτι το δεύτερο σκέλος της. Στη συνέχεια, η εισαγωγική ιδέα επανεμφανίζεται και αντιπαρατίθεται εν προκειμένω με το τετράμετρο 16-19 εντός των μ. 136-141, στο τονικό περιβάλλον της μι-ελάσσονος. Ακολουθεί μία παροδική αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό και συγκεκριμένα στο μοτίβο που χαρακτήριζε τα μ. 113-116 (βλ. μ. 142-145), ενώ στη συνέχεια τα μ. 146-157 αναπλάθουν αλυσιδωτά το χωρίο των μ. 136-145 (τα παρεμφερή δίμετρα 146-147 / 148-149 αναλογούν στα μ. 136-137, τα μ. 150-153 αντιστοιχούν στα μ. 138-141 και τα μ. 154-157 στα μ. 142-145). Έπεται η επακριβής αλυσιδοποίηση των μ. 146-153 στα μ. 158-165. Το μοτίβο των μ. 16-19 αξιοποιείται έπειτα στο έπακρο, αποτελώντας τον θεμέλιο λίθο του περάσματος των μ. 166-178a, το οποίο χαρακτηρίζεται συνολικά από μία χρωματική άνοδο στο μπάσσο με στόχο τον φθόγγο μι-ύφεση και συγκροτείται από δύο αλυσιδωτά τετράμετρα στα μ. 166-169 / 170-173 κι από την εξίσου αλυσιδωτή αποσπασματοποίησή τους στα μ. 174-175 / 176-178a, όπου ολοκληρώνεται η προσέγγιση του τελικού στόχου. Διατηρώντας την ίδια συνοδευτική γραμμή αλλά και ως ισοκράτη το μι-ύφεση, τα μ. 178b-180a / 180b-182a / 182b-184a / 184b-186a κάνουν μία αναφορά στο κεντρικό μοτίβο του πρώτου μέρους (όπως άλλωστε είχε συμβεί νωρίτερα και στο μεταβατικό τμήμα της έκθεσης), εναλλάσσοντας τη μι-ύφεση-ελάσσονα με την ομώνυμή της μείζονα. Η αναδρομή στο εναρκτήριο μέρος δεν σταματά εδώ, ωστόσο, καθώς τα μ. 186b-189 και 190-195 βασίζονται στα μ. 16-17 και 18-22 αντίστοιχα, ήτοι στα τελευταία περάσματα του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους. Εντούτοις, ενώ το τελευταίο από τα παραπάνω περάσματα δείχνει αρχικά πως πρόκειται να καταλήξει στην αρχική τονικότητα του τελικού μέρους, μιμούμενο το πρότυπό του, τελικά παρεκκλίνει της πορείας του και οδηγεί στη Ρε-μείζονα.

Ελλείπει κάποιος πρόσθετης διαμεσολαβητικής διαδικασίας, η επανέκθεση τίθεται εξ αρχής στη Ρε-μείζονα (την ομώνυμη της αντιθετικής / III), ενώ επιπλέον το κύριο θέμα υποβάλλεται στο πλαίσιο της σε ποικίλες τροποποιήσεις. Αρχικά, τα μ. 196-199 και 200-203 επαναφέρουν τα μ. 10-15 (σε πιο συμπυκνωμένη μορφή) και 16-19, ενώ τα μ. 204-205 / 206-207 ακολουθούν την αλυσιδωτή οργάνωση των μ. 56-57 / 58-59, με την αποσπασματοποίησή τους να αποφέρει τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 208-209 αλλά και τα μ. 210-211. Στη συνέχεια, το υλικό αφήνεται να αναπτυχθεί, διαδικασία που έχει ως πρώτη απόρροια τα αλυσιδωτά μ. 212-216 / 217-221, η αποσπασματοποίηση των οποίων παράγει ακόμη μία αλυσίδα στα μ. 222-223 / 224-225. Έπειτα από ένα ακόμη παράγωγο πέραςμα στα μ. 226-231, τα μ. 232-233 / 234-235 ανακαλούν το εισαγωγικό δίμετρο του κυρίου θέματος, καίτοι διαμεσολαβημένο από τα μ. 146-147 / 148-149 της επεξεργασίας και επί τη βάσει μίας επέκτασης της δεσπίζουσας της αρχικής τονικότητας, η οποία μάλιστα συνεχίζεται και στα μ. 236-239, επιδιώκοντας μία εμφατική κατάληξη στη Σι-ύφεση-μείζονα. Η επανεδραίωση της τονικότητας αναφοράς συμπίπτει με την επιστροφή του πлагίου θέματος (γεγονός που συνεπάγεται την πλήρη παράλειψη του μεταβατικού τμήματος), το οποίο εντούτοις δεν επανεκτίθεται στην πληρότητά του: το πρώτο του τμήμα επανέρχεται στα μ. 240-249, ενώ το δεύτερο ακολουθεί το πρότυπό του στα μ. 250-261 (πρβλ. μ. 101-112), προτού τα μ. 262-269 παρουσιάσουν μία διευρυμένη εκδοχή του τελευταίου τετραμέτρου του (πρβλ. μ. 113-116), προεκτείνοντας τη διπλή δεσπίζουσα και τη δεσπίζουσα. Αντί όμως κατόπιν να ακολουθήσει η επαναφορά και του τρίτου τμήματος, η οριστική επικύρωση της κύριας τονικότητας σηματοδοτεί εδώ την έναρξη της coda του μέρους, η οποία συνίσταται σε μία σειρά από δεξιοτεχνικές φιγούρες στο πλαίσιο της επέκτασης της τονικής. Την αυλαία ανοίγουν τα παρεμφερή δίμετρα των μ. 270-277, ενώ έπονται τα μ. 278-279 / 280-281, που παρουσιάζουν μία αμυδρή ομοιότητα με τα μ. 28-29. Εξ αυτών προκύπτουν έπειτα τα παρόμοια μ. 282-283 / 284-285 αλλά και τα μ. 286-289, τα οποία οδηγούν, μέσω της σταδιακής διάλυσης του δεδομένου υλικού, στο εξαιρετικά

απαιτητικό δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 290-293, πριν από τις καταληκτικές συγχορδίες των μ. 294-296.

Η *Όγδοη σονάτα για πιάνο* του Σκριάμπιν παραπέμπει σε μία μορφή τριμερούς σονάτας. Ξεκινά με ένα ανεξάρτητο τμήμα που μπορεί, σε αυτό το πλαίσιο, να θεωρηθεί ως μία αργή εισαγωγή (μ. 1-21). Στην εναρκτήρια ιδέα των μ. 1-4 παρουσιάζονται δύο μορφώματα, το δεύτερο εκ των οποίων (βλ. την εσωτερική φωνή των μ. 3-4) θα μας απασχολήσει έντονα στη συνέχεια του έργου. Ακολουθεί η εμφάνιση ενός ακόμη στοιχείου (στα μ. 5-6), το οποίο ακολούθως συνδυάζεται με το προαναφερόμενο μόρφωμα στα μ. 7-8. Έπειτα από την παρηλλαγμένη επανάληψη του τελευταίου διμέτρου στα μ. 9-10, ακολουθούν, σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, δύο αλυσιδωτές μονόμετρες δομικές μονάδες (βλ. μ. 11 / 12), οι οποίες καταλήγουν σε μία εμπλουτισμένη μορφή των μ. 5-6 στα μ. 13-14. Ακολουθεί η επανάληψη, με αντιστικτικά ενισχυμένη υφή, των μ. 11-14 στα μ. 15-18, όπου προστίθεται μάλιστα και το εναρκτήριο μοτίβο της παρούσας ενότητας (βλ. μ. 16-17), προτού τελικά το δεδομένο υλικό ρευστοποιηθεί στα μ. 19-21.

Η πρώτη ενότητα (“έκθεση”) παρουσιάζει ένα νέο μόρφωμα, το οποίο συνιστά την πηγή μιας ευρύτερης θεματικής εξέφρασης. Το “κύτταρο” της θεματικής αυτής εκτύλιξης είναι τα μ. 22-23, τα οποία επαναλαμβάνονται στα μ. 24-25, προτού οδηγήσουν στην παραγωγή της μελωδικής ιδέας των μ. 26-27. Το εν λόγω βασικό εξάμετρο αναδιατυπώνεται έπειτα δύο ακόμη φορές στα μ. 28-33 και 34-39. Έπειτα, τα μ. 40-45 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του αμέσως προηγούμενου υλικού, διεργασία που επανεκκινεί έπειτα στα μ. 46-51 κι έχει εν τέλει ως απόρροιά της το ενεργητικό πέρασμα των μ. 52-57. Ως εκ τούτου, το κύριο θέμα οργανώνεται συνολικά ως μία πρόταση με ένα πλεονάζον παράλλαγμα της σύνθετης βασικής του ιδέας στο πρώτο της σκέλος. Ακολούθως, στο πλαίσιο πλέον της μετάβασης, τα μ. 58-63 επαναφέρουν στο προσκήνιο την βασική ιδέα του κυρίου θέματος, κατά το πρότυπο των μ. 22-27, η οποία επεκτείνεται με μία διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 64-65. Στη συνέχεια, ο συνθέτης επαναλαμβάνει αλυσιδωτά ολόκληρο το προηγούμενο οκτάμετρο στα μ. 66-73. Ύστερα, δύο εμφανίσεις μόνο του μορφώματος των μ. 26-27 στα όμοια μ. 74-75 / 76-77 ακολουθούνται από την εκ νέου ρευστοποίησή του στα μ. 78-81, τα οποία αποφέρουν ως τελικό αποτέλεσμα το μοτιβικό στοιχείο των μ. 82-83. Το παρόν τμήμα ολοκληρώνεται έπειτα με την επανάληψη των μ. 80-83 στα μ. 84-87. Συνεπώς, η δομή και σε αυτήν την περίπτωση είναι ξεκάθαρα προτασιακή.<sup>279</sup>

Για το πλάγιο θέμα, ο Σκριάμπιν ανατρέχει στο θεματικό υλικό της εισαγωγής, αξιοποιώντας τα επιφανέστερα μορφώματά του χάριν μιας νέας διαδικασίας μελωδικής εκτύλιξης. Αρχικά, τα μ. 88-90α ανακαλούν το μοτίβο των μ. 3-4, το οποίο ρευστοποιείται κατόπιν προοδευτικά στα μ. 90b-95. Από την εισαγωγή προέρχεται επίσης (εμμέσως) η ιδέα των μ. 96-97 (ως αναστροφή του μοτιβικού στοιχείου των μ. 4b-5a), τα οποία επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα στα μ. 98-99 και 100-101. Έπειτα δε από την ανάκληση μέρους της επικεφαλής ιδέας της εισαγωγής στα μ. 102-103, τα μ. 104-117 αφιερώνονται σε μία ελεύθερη, αντιστικτικής υφής εξέφραση των μορφωμάτων των μ. 7-8, η οποία

<sup>279</sup> Ενδιαφέρουσα αναφορικά με τη μέχρι τούδε διάρθρωση της έκθεσης είναι η ανάλυση της Stefanie Huei-Ling Seah. Κατ’ αυτήν, τα μ. 58 κ.εξ. δεν συνιστούν ένα μεταβατικό τμήμα, αλλά μάλλον μία “επαναδιατύπωση” των προηγηθέντων γεγονότων, ενώ η όποια συνδετική λειτουργία περιορίζεται αποκλειστικά στα στοιχεία των μ. 82-87, ιδιαίτερα στα “ιντερλούδια” των μ. 82-83 και 86-87. Βλ. *Alexander Scriabin’s style and musical gestures in the late piano sonatas: Sonata No.8 as a template towards a paradigm for interpretation and performance*, διδακτορική διατριβή, University of Sussex, 2011, σ. 134.



φτάνει μέχρι την πλήρη εξαΰλωση των στοιχείων αυτών και ακολουθείται από μία διπλή αναδρομή στα μ. 86-87 που λειτουργεί, στα μ. 118-121, ως συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα.

Η δεύτερη ενότητα παρουσιάζει σαφή χαρακτηριστικά επεξεργασίας μιας μορφής σονάτας, ανακυκλώνοντας, στο πλαίσιο μίας γιγαντιαίας, δαιδαλώδους, καίτοι συμμετρικής κατασκευής, το σύνολο των μέχρι τούδε παρουσιασθέντων θεματικών στοιχείων. Ο χωρισμός της σε επιμέρους τμήματα καθίσταται δυνατός χάρη στη διάκριση των διάφορων χωρίων ως προς τη χρονική αγωγή, τον χαρακτήρα αλλά και την εκάστοτε θεματική τους αναφορά. Σε ένα πρώτο τμήμα, αποτελούμενο από δύο σκέλη (μ. 122-157 και 158-173), η έμφαση δίνεται πρωτίστως στο κύριο και στο πλαγίο θέμα. Ξεκινώντας, βλέπουμε πως τα μ. 122-127 αντιμετωπίζουν τα δύο μορφώματα της σύνθετης βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, ενώ τα αλυσιδωτά δίμετρα που έπονται (στα μ. 128-129 / 130-131) επικεντρώνονται αποκλειστικά στο μόρφωμα που ανοίγει την νέα αυτή ενότητα. Τα εξίσου αλυσιδωτής οργάνωσης μ. 132-133 / 134-135 που ακολουθούν παραθέτουν την κεφαλή του πλαγίου θέματος, προτού τα μ. 136-137 / 138-139 ανακαλέσουν μεμονωμένα το επικεφαλής μόρφωμα του κυρίου θέματος. Ας σημειωθεί επιπροσθέτως ότι η ανακατασκευή της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, με την αντιμετάθεση των δύο μορφωμάτων της, επεκτείνεται εν προκειμένω από τα μ. 122-127 στα μ. 128-139, παρά την εμβόλιμη αναφορά στην επικεφαλής ιδέα του πλαγίου θέματος.

Αμέσως μετά, ακολουθεί η αλυσιδοποίηση του συνολικού αυτού χωρίου στα μ. 140-157. Εν συνεχεία, οι αλυσιδωτές λογικής τετράμετρες δομικές μονάδες των μ. 158-161 / 162-165 συνδυάζουν αντιστικτικά την κεφαλή του πλαγίου θέματος με το μοτίβο των μ. 4b-5a, προσθέτοντας ακόμη το στοιχείο των μ. 82-83. Ακολουθεί η διάσπαση του τετραμέτρου αυτού σε μικρότερες δομικές μονάδες, διαδικασία που παράγει τα μ. 166-167 / 168-169 καθώς και τα μ. 170-171 / 172-173. Σε ένα δεύτερο, πιο ήπιας διάθεσης τμήμα, η μελωδική ιδέα των μ. 26-27 του κυρίου θέματος αναπτύσσεται και μεταμορφώνεται σε ένα ράθυμο – “ονειρικό” θα έλεγε κανείς – παράγωγο στα μ. 174-179, με μία ανάλογη μεταχείριση να παρατηρείται και στα μ. 184-185, έπειτα από την μεσολάβηση ενός τετραμέτρου παρόμοιων χαρακτηριστικών με τα μ. 158-159, εν είδει ανάμνησης από το προηγούμενο τμήμα. Στο επόμενο, πιο ενεργητικό τμήμα, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τοποθετούνται τόσο το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος, που σε συνδυασμό με το μοτιβικό στοιχείο των μ. 82-83 διαμορφώνει τα μ. 186-189,<sup>280</sup> αλλά και, από την άλλη πλευρά, η κεφαλή του πλαγίου θέματος, η οποία παρατίθεται και ρευστοποιείται άμεσα στα μ. 190-193. Η οκτάμετρη αυτή ακολουθία αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 194-201, ενώ έπεται μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, καθώς το δεύτερο τετράμετρο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 202-205 και κατατμείται με τη σειρά του στα μ. 206-207, προτού εν τέλει το υλικό του ρευστοποιηθεί στα μ. 208-213, σε αντιστικτικό συνδυασμό με αναδρομές στην υψηλότερη μελωδική γραμμή των μ. 7-8 της εισαγωγής. Στο διακριτό τμήμα των μ. 214-225, μοτιβικά θραύσματα του δεδομένου υλικού συγκροτούν ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα στα μ. 214-219, ακολουθώντας πρωτίστως τη λογική των μ. 96 κ.εξ., ενώ στη συνέχεια τα μ. 216-219 επαναλαμβάνονται στα μ. 220-223, με το μοτίβο του τελευταίου μέτρου (το οποίο προέρχεται από την κεφαλή του κυρίου θέματος) να χρησιμοποιείται κατόπιν για την προέκταση του περάσματος αυτού στα μ. 224-225. Έτσι, το μοτίβο αυτό ενσωματώνεται και στο επόμενο τμήμα (μ. 226-241), όπου κατά τα άλλα διαπιστώνεται μία σχεδόν απόλυτη αντιστοιχία με την δομή και το περιεχόμενο των μ. 158-

<sup>280</sup> Κατά παράδοξο τρόπο, η Seah (ό.π., σ. 139) τοποθετεί την έναρξη της επεξεργασίας σε αυτό το σημείο, δηλαδή στο μ. 186, εντάσσοντας ως εκ τούτου τα μ. 122-185 στην πρώτη ενότητα!

173. Κατά παρόμοιο τρόπο, το ακόλουθο τμήμα των μ. 242-263 είναι ξεκάθαρα ανάλογο των μ. 174-185 (φανερώνοντας πως η επικρατούσα λογική είναι αυτή της ανακύκλησης), καθώς αποτελεί μία διευρυμένη εκδοχή αυτού του τμήματος. Συγκεκριμένα, ενώ τα μ. 242-253 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 174-185, ο συνθέτης λαμβάνει επιπροσθέτως τα μ. 252-253 ως αφορμή για μία αλυσιδωτή επανάληψη των μ. 242-248 στα μ. 252-258, η οποία ακολουθείται από αποσπασματοποίηση στα παρεμφερή δίμετρα 259-260 / 261-262 καθώς και στο μ. 263. Η ανακύκληση συνεχίζεται κατόπιν και στα μ. 264-291, τα οποία ταυτίζονται δομικά με τα μ. 186-213, αλλά και στα μ. 292-319, που διευρύνουν τα μ. 214-225. Για την ακρίβεια, έπειτα από την επαναφορά των μ. 214-217 στα μ. 292-297 (με επανάληψη του τελευταίου διμέτρου), τα μ. 298-305 κάνουν μία αναφορά τόσο στην επικεφαλής ιδέα της εισαγωγής όσο και σε αυτήν του πλαγίου θέματος, ενώ έπειτα τα μ. 306-313 κατασκευάζουν μία νέα δομική μονάδα αξιοποιώντας το μοτίβο των μ. 52-55 του κυρίου θέματος. Η παρούσα ενότητα ολοκληρώνεται έπειτα με την επανάληψη και προέκταση των μ. 310-313 στα μ. 314-319. Συνολικά, και επί τη βάση των τμημάτων που οριοθετήθηκαν στο πλαίσιο αυτής της ανάλυσης, προκύπτει η εξής ακολουθία στο πλαίσιο της παρούσας ενότητας: α1 α2 β γ δ α2' β' γ' δ'· πρόκειται, δηλαδή, για έναν πρώτο κύκλο θεματικών γεγονότων και την τροποποιημένη ανακατασκευή του.

Η τρίτη ενότητα ταυτίζεται από δομικής πλευράς με την πρώτη, σχηματίζοντας έτσι μία συμμετρική σχέση έκθεσης – επανέκθεσης, αν και δεν υφίστανται φυσικά οι τονικές προϋποθέσεις προς περαιτέρω υποστήριξη αυτών των δομικών λειτουργιών. Το κύριο θέμα επανέρχεται στα μ. 320-355, ενώ ακολουθούν η μετάβαση και το πλάγιο θέμα στα μ. 356-385 και 386-419 αντίστοιχα. Ακολουθεί η coda, η οποία μάλιστα παρουσιάζει μία αναλογική σχέση με τη δεύτερη ενότητα, καθώς ξεκινά κι αυτή με μία αναφορά στο κύριο θέμα: το μόρφωμα των μ. 26-27 επανεμφανίζεται αρχικά στα μ. 420-422 και κατόπιν αποσπασματοποιείται αλυσιδωτά στα μ. 423-428. Έπειτα, η κεφαλή του πλαγίου θέματος συνδυάζεται με το μοτίβο των μ. 4b-5a της εισαγωγής, παράγοντας μία νέα τετράμετρη ακολουθία στα μ. 429-432 και 433-436, με την τελευταία δομική μονάδα να αποσπασματοποιείται έπειτα στα μ. 437-438 / 439-440, προτού ρευστοποιηθεί στα μ. 441-448. Έπεται μία ανακατασκευή των μ. 292-305 στα μ. 449-464, ενώ το ίδιο πράττουν έπειτα και τα μ. 465-482 αναφορικά με τα μ. 429-448: τα μ. 465-477 είναι περίπου αναλογικά προς τα μ. 429-440, ενώ τα μ. 478-482 πραγματοποιούν με διαφορετικό τρόπο μία διαδικασία ρευστοποίησης του προηγούμενου υλικού κατά το πρότυπο των μ. 441-448. Τελικά, τα μ. 483-499 αναφέρονται εκ νέου στα μ. 294-305, προσθέτοντας εντούτοις και καταληκτικές κυκλικές αναδρομές στα βασικά μορφώματα της εισαγωγής.<sup>281</sup>

Η Ένατη σονάτα για πιάνο του Σκριάμπιν δύναται να θεωρηθεί ως μία περίπτωση τριμερούς σονάτας, υπό την προϋπόθεση πως από τη μορφολογική εξίσωση θα εξαιρεθεί η συνιστώσα της τονικότητας, καθ' ότι στην παρούσα περίπτωση η αρμονία έχει διαρρήξει πλήρως το τονικό πλαίσιο, βασιζόμενη πρωτίστως σε συνηχήσεις μικρής ένατης· μολοντούτο, ορισμένες τρίφωνες συγχορδίες αναδύονται ενίοτε μέσα από αυτό το ακαθόριστο, καίτοι εσωτερικά ομοιογενές αρμονικό περιβάλλον. Ξεκινώντας, μπορούμε να θεωρήσουμε, εντός της σαφώς οριοθετημένης πρώτης ενότητας που αποτελούν τα μ. 1-68, το κύριο θέμα στα μ. 1-10. Εντός αυτών, η εναρκτήρια μοτιβική ιδέα των μ. 1-4 οδηγείται σε μία κορύφωση στα μ. 5-7, καταλήγοντας σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της μι-ύφεση-ελάσσονος. Έπειτα από την εισαγωγή ενός δεύτερου μορφώματος στα μ. 8-10, το θεματικό υλικό μοιάζει να επαναλαμβάνεται, καίτοι στη συνέχεια απομακρύνεται από την αρχική του

<sup>281</sup> Σε αντίθεση με εμάς, η Seah (ό.π., σ. 147) οριοθετεί την coda αποκλειστικά στα μ. 449-499.

μορφή, παραπέμποντας έτσι στην παραδοσιακή διαδικασία της έναρξης του μεταβατικού τμήματος με στοιχεία του κύριου θεματικού υλικού. Ως εκ τούτου, τα μ. 11-23 συγκροτούν το πρώτο σκέλος της μετάβασης. Ο παραλληλισμός ξεκινά με τα μ. 11-14, όπου παραλλάσσονται ελαφρώς τα μ. 1-4. Ύστερα, τα μ. 15-17α τροποποιούν με τη σειρά τους τα μ. 5-7, καίτοι στη συνέχεια αλυσιδοποιούνται στα μ. 17b-19, καταλήγοντας εν προκειμένω σε μία εμπλουτισμένη εκδοχή της σι-ύφεση-ελάσσονος, ούτως ειπείν. Το μ. 20 προέρχεται από το μ. 8, όμως στη συνέχεια τα μ. 21-22 επαναλαμβάνουν αλυσιδωτά το τελευταίο δίμετρο κι έπειτα προεκτείνονται στο μ. 23. Διατηρώντας σε κάποιο βαθμό τη συνοδεία του δεύτερου κύριου μορφώματος, τα μ. 24-26 εισάγουν ακολούθως μία νέα ιδέα, με το δίμετρο 25-26 να αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 27-28 και να εξυφάνεται περαιτέρω στα ομοειδή μ. 29-30 / 31-32, προτού τελικά το υλικό του ρευστοποιηθεί στα μ. 33-34. Δεδομένης, από την άλλη πλευρά, της τονικής ασάφειας αλλά και της προαναφερόμενης εμφάνισης μίας νέας ιδέας στα μ. 24 κ.εξ., μία εναλλακτική ερμηνεία θα μπορούσε να αναδείξει τα μέτρα αυτά σε ανεξάρτητο μεταβατικό τμήμα, προτείνοντας ως φυσικό συνακόλουθο την ενσωμάτωση των μ. 11-23 στην κύρια περιοχή της εκθέσεως.

Συνεχίζοντας, η – τριμερώς οργανωμένη – πλάγια περιοχή ξεκινά με μία αντιθετική ιδέα, η οποία παράγεται από την καταληκτική χειρονομία της μετάβασης. Το βασικό μοτιβικό κύτταρο παρουσιάζεται στο πέρασμα των μ. 35-38 (το οποίο, εναλλακτικά, θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως ακροτελεύτιο τετράμετρο της μετάβασης) με κατάληξη στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, ενώ η κεντρική, πλήρως ανεπτυγμένη τετράμετρη ιδέα κάνει την εμφάνισή της στα αλυσιδωτά μ. 39-42 / 43-46. Ακολουθεί, εντός του δεύτερου τμήματος, μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, στα παρεμφερή δίμετρα 47-48 / 49-50, ενώ στο τρίτο τμήμα τα μ. 51-54 παραλλάσσουν το εισαγωγικό τετράμετρο και τα μ. 55-58 επαναφέρουν τα μ. 39-42. Έπειτα από την επιχειρούμενη αποσπασματοποίηση στα μ. 59-60a (κατά το πρότυπο των μ. 47-48), ο συνθέτης κάνει μία διεξοδική αναδρομή – με διάθεση ανακατασκευής – στα μ. 24-34: τα μ. 60-61 ανακαλούν σε συνεπτυγμένη μορφή τα μ. 24-26, ενώ στο ίδιο πρότυπο βασίζονται κατόπιν και τα μ. 62-63, προτού τελικά τα μ. 64-66 επαναφέρουν το τρίμετρο στην αρχική του έκταση και τα μ. 67-68 ρευστοποιήσουν αλυσιδωτά το υλικό του. Το μόλις εξετασθέν χωρίο δύναται λοιπόν – δεδομένης της τομής μεταξύ των μ. 58 και 59 – να θεωρηθεί ως ανεξάρτητο καταληκτικό τμήμα, με αναφορά στο υλικό της μετάβασης.

Η δεύτερη ενότητα, η οποία λειτουργεί ως επεξεργασία, ξεκινά με μία κυκλική αναδρομή στο κύριο θέμα, που εκκινεί από διαφορετική τονική αφετηρία: τα μ. 69-74 και 75-76 ανάγονται στα μ. 1-4 (με την καταληκτική χειρονομία του μ. 7 να εμπεριέχεται στο μ. 74) και 8 αντίστοιχα, ενώ το συνολικό αυτό πέρασμα αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 77-86, όπου το δεύτερο μόρφωμα (ήτοι τα μ. 83-84) προεκτείνεται στα μ. 85-86, συγκροτώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μία πλήρη αναδρομή στα μ. 8-10. Στη συνέχεια, τα μ. 87-90 παραθέτουν σε διαφορετικό ύψος και με ενισχυμένη ύφανση την κεντρική θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 39-42), ενώ η ακόλουθη απόπειρα αλυσιδωτής επανάληψης του εν λόγω τετραμέτρου μένει ημιτελής, στα μ. 91-92, καθώς τα μ. 93-96 φέρνουν σε αντιπαράθεση την κεφαλή της ίδιας ιδέας με το δεύτερο μόρφωμα του κυρίου θέματος. Παρ' όλα αυτά, η πλάγια ιδέα επανέρχεται δριμύτερη και διευρυμένη στα μ. 97-102, με τα ακόλουθα μ. 103-105a να προβαίνουν εν τέλει σε ρευστοποίηση του υλικού της. Έπειτα, τα αλυσιδωτά μ. 105-107a / 107b-109 κάνουν μία νέα αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό, και ιδιαίτερα στα μ. 5-7, ενώ στη συνέχεια ξεκινά μία διαδικασία κλιμάκωσης, κατά την οποία συνδυάζονται μοτιβικά στοιχεία από την κύρια αλλά και την πλάγια περιοχή της έκθεσης. Αρχικά, τα μ. 110-111 συνδέουν το δεύτερο κύριο μόρφωμα με μία αναστροφή της χειρονομίας του μ. 7, η οποία εξυφάνεται περαιτέρω κατά την

ακόλουθη επανάληψη του διμέτρου αυτού στα μ. 112-114. Έπειτα, το βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος (βλ. μ. 115-116) ακολουθείται από την ίδια χειρονομία (στα μ. 117-118), ενώ ακολουθούν δύο παρόμοια περάσματα (στα μ. 119-122 και 123-126), όπου η εξέφραση του μοτίβου του πλαγίου θέματος συνδυάζεται με νέες παραθέσεις του μορφώματος του μ. 8. Έπεται η σύνδεση του καταληκτικού στοιχείου του βασικού τετραμέτρου της πλάγιας περιοχής με την προαναφερόμενη χειρονομία, στα μ. 127-128, ενώ η διευρυμένη επανάληψη του εν λόγω διμέτρου στα μ. 129-131 ακολουθείται από την περαιτέρω έμφαση στο τελευταίο στοιχείο του εντός των ακόλουθων μ. 132-136. Τα μ. 137-140 αναδομούν, ύστερα, το βασικό τετράμετρο της πλάγιας περιοχής, ενώ τα μ. 141-146 αντιπαραθέτουν ελεύθερα, με αντιστικτική υφή, τα δύο βασικά μορφώματα του κυρίου θέματος, συμπεριλαμβάνοντας προσέτι την εξελιγμένη εκδοχή της κατάληξης του μ. 7, όπως αυτή αναπτύχθηκε νωρίτερα. Έπειτα, τα μ. 147-150 απομονώνουν και αλυσιδοποιούν τα μ. 143-146, ενώ το ίδιο κάνουν (στο πλαίσιο μιας προϊούσας αποσπασματοποίησης) και τα μ. 151-152 αναφορικά με τα μ. 149-150, προτού η χαρακτηριστική ύστατη χειρονομία ανεξαρτητοποιηθεί εν τέλει στα μ. 153-154, οδηγώντας απευθείας στην τρίτη ενότητα.

Από το μ. 155 κ.εξ. μπορούμε να υποστηρίξουμε πως ξεκινά η επανέκθεση, καθ' ότι ο συνθέτης επαναφέρει για πρώτη φορά την εναρκτήρια ιδέα στο αρχικό της τονικό ύψος, καίτοι, κατά τα άλλα, ο δομικός αλλά και ο υφολογικός παράγοντας διαφοροποιούνται εδώ εξόχως σε σχέση με την πρώτη ενότητα. Κατ' αρχάς, τα ομοειδή μ. 155-156 / 157-158 παράγονται από τα μ. 1-4, ενώ τα μ. 159-160 / 161-162 ανακαλούν εν μέρει το μόρφωμα του μ. 8. Εν συνεχεία, τα μ. 163-166 συνδυάζουν τα δύο κυρίαρχα μορφώματα με τη γνωστή πλέον χειρονομία και επαναλαμβάνονται με αλυσιδωτή λογική στα μ. 167-170, ενώ τα όμοια δίμετρα 171-172 / 173-174 αφαιρούν από την προηγούμενη μοτιβική μίξη το ένα εκ των τριών στοιχείων, και συγκεκριμένα το δεύτερο βασικό μόρφωμα. Τελικά, τα μ. 175-178 διατηρούν μόνο το επικεφαλής μοτίβο, οδηγώντας, δίχως τη μεσολάβηση της μετάβασης ή κάποιου άλλου συνδετικού στοιχείου, στην παρηλλαγμένη επαναφορά του πλαγίου θεματικού υλικού. Η εν λόγω επιστροφή λαμβάνει, επιπροσθέτως, σαφή χαρακτήρα επανέκθεσης, καθώς τίθεται στην "τονικότητα αναφοράς", όπως άλλωστε φανερώνει η σύγκριση του αρμονικού υποστρώματος των μ. 179 κ.εξ. με τα μ. 155 κ.εξ. (πρβλ. επίσης μ. 1-4). Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 179-182 επανεκθέτουν, λοιπόν, τα μ. 39-42 με μία τροποποίηση στην κατάληξή τους, ενώ τα μ. 183-186 προβαίνουν σε αλυσιδοποίηση, κατ' αναλογία με τα μ. 43-46. Στη συνέχεια, τα μ. 187-192 παραλλάσσουν και επιμηκύνουν το ίδιο πρότυπο, εντός της βασικής συνήχησης, με μία ακόμη εκδοχή να παρουσιάζεται κατόπιν στα μ. 193-196. Τελικά, η επανάληψη του τελευταίου τετραμέτρου στα μ. 197-200 προσλαμβάνει μία αρμονικώς αποκλίνουσα κατάληξη, η οποία οδηγεί στην εντυπωσιακή, παροξυσμική coda του έργου. Ως βάση επιλέγεται τώρα το μοτίβο του μ. 7, το οποίο αναδεικνύεται πλέον σε πρωταγωνιστικό στοιχείο: τα όμοια δίμετρα 201-202 / 203-204 ακολουθούνται από μία πορεία ρευστοποίησης στα μ. 205-209, ενώ στο τέλος η ολοκληρωτική εξαΰλωση του κυρίαρχου μέχρι πρότινος μοτίβου ακολουθείται από μία ύστατη ανάδυση της εναρκτήριας ιδέας του έργου, η οποία ολοκληρώνει κυκλικά τη μορφή στο πέραςμα των μ. 210-216.

Η *Δέκατη σονάτα για πιάνο* του Σκριάμπιν ξεκινά με μία ευρεία αργή εισαγωγή σε τριμερή διάρθρωση, η οποία εκτείνεται στα μ. 1-38 και εισάγει τα σημαντικότερα μοτιβικά στοιχεία του έργου. Αρχικά, μία πρώτη, πρωταγωνιστική (όπως θα δούμε στη συνέχεια) τετράμετρη ιδέα εκτίθεται στα μ. 1-4 και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 5-8, τα οποία συναποτελούν το πρώτο τμήμα. Από αυτήν την ιδέα προκύπτουν ακολούθως, εντός πλέον του δεύτερου τμήματος, τα αλυσιδωτά τετράμετρα 9-12 / 13-16, τα οποία

αποσπασματοποιούνται στη συνέχεια, παράγοντας τα παρεμφερή, αλυσιδωτά ζεύγη διμέτρων 17-20 / 21-24, πριν από την τελική ρευστοποίηση του υλικού αυτού εντός των μ. 25-28. Το τρίτο τμήμα, τέλος, επαναφέρει κατ' αρχάς την εναρκτήρια ιδέα, στα μ. 29-32 (όπου συνδυάζονται στοιχεία και από τις δύο εκδοχές των τετραμέτρων 1-4 και 5-8), προτού παρουσιάσει ένα νέο, εξίσου σημαντικό μοτιβικό στοιχείο, βασισμένο στην τρίλλια (βλ. μ. 33-34 / 35-36 και 37-38).<sup>282</sup>

Το κύριο θέμα παρουσιάζει μοτιβική συγγένεια με την εισαγωγή, καίτοι διαθέτει εντελώς διαφορετικό, εξόχως ενεργητικό χαρακτήρα. Αρχικά, τα μ. 39-40 εκθέτουν τη βασική θεματική ιδέα, η οποία εν συνεχεία επαναλαμβάνεται (στα μ. 41-42) και αλυσιδοποιείται (στα μ. 43-44), ενώ ύστερα τα όμοια δίμετρα 45-46 / 47-48 απομονώνουν ένα μελωδικό κύτταρο που παραπέμπει άμεσα στην επικεφαλής χειρονομία της εισαγωγής. Τελικά, τα μ. 49-50 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, προετοιμάζοντας την επανεκκίνηση της θεματικής εκτύλιξης, όπως φανερώνει η επανεμφάνιση της εναρκτήριας ιδέας στα μ. 51-52. Σε αυτήν την περίπτωση, ωστόσο, τα μ. 53-54 προσδίδουν μία αντιθετική "πνοή" ανακαλώντας το μοτίβο της τρίλλιας, ενώ το συνολικό τετράμετρο 51-54 αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 55-58. Ακολουθεί ένα χωρίο (μ. 59-72) όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο μοτιβικό στοιχείο του μ. 3, ιδιαίτερα όπως αυτό αξιοποιήθηκε στα μ. 25-28, καίτοι σε συνδυασμό εν προκειμένω και με το μοτίβο της τρίλλιας. Έτσι, στα μ. 59-65 παρατηρούμε την αλληλεπικάλυψη τριών παρεμφερών δομικών μονάδων, οι οποίες έπειτα αποσπασματοποιούνται (στα μ. 65-66 / 67-68) και το υλικό τους ρευστοποιείται περαιτέρω (στα μ. 69-72). Εν συνεχεία, η γνωστή τρίλλια ενώνεται με ένα νέο μελωδικό στοιχείο, παράγοντας τα αλυσιδωτά τετράμετρα 73-76 / 77-80, με τα μ. 81-83 να επαναλαμβάνουν κατόπιν εν μέρει την τελευταία δομική μονάδα. Με δεδομένο πως η έναρξη του πλαγίου θέματος τοποθετείται στο μ. 84, όπως αφήνει να εννοηθεί η έντονη διαφοροποίηση στην υφή και στον χαρακτήρα από εκεί και πέρα, πώς θα μπορούσε να οριοθετηθεί αναδρομικά το μεταβατικό τμήμα; Ως αφετηρία του θα ήταν δυνατό να θεωρηθεί το μ. 51, με τη μετάβαση να ξεκινά επαναλαμβάνοντας την βασική ιδέα του κυρίου θέματος και παρεκκλίνοντας από αυτό στη συνέχεια. Αυτή η θεώρηση ενισχύεται προσέτι λόγω της αλυσιδοποίησης που ξεκινά στο μ. 51. Εναλλακτικά, και έχοντας ως έρεισμα την εξαφάνιση της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος από το μ. 59 κ.εξ., η μετάβαση θα μπορούσε να τοποθετηθεί στα μ. 59-83.

Το πλάγιο θέμα, το οποίο οργανώνεται τριμερώς, εκθέτει τη βασική του ιδέα στα μ. 84-89, μην παραλείποντας την πανταχού παρούσα τρίλλια, ενώ τα τέσσερα τελευταία μέτρα της εν λόγω εξαμέτρης δομικής μονάδας επαναλαμβάνονται έπειτα στα μ. 90-93. Στο πλαίσιο του δεύτερου τμήματος, το τελευταίο τετράμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 94-97 και 98-102, με την τελευταία δομική μονάδα να διευρύνεται ελαφρώς και να συμπεριλαμβάνει μία αναδρομή στο μοτίβο των μ. 73-74 (βλ. μ. 100-101). Δημιουργείται κατ' αυτόν τον τρόπο μία αντιστοιχία με τα μ. 81-83, γεγονός που οδηγεί στην επαναφορά του εναρκτήριου εξαμέτρου του πλαγίου θέματος στα μ. 103-108, εντός του τρίτου τμήματος· έπειτα δε από την αλυσιδωτή επιστροφή και της τετράμετρης εκδοχής του στα μ. 109-112, τα μ. 113-115 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού, διευκολύνοντας παράλληλα τη σύνδεση με τη δεύτερη ενότητα.<sup>283</sup>

<sup>282</sup> Η αναγνώριση των μ. 1-38 ως εισαγωγικών υποστηρίζεται και από τον Baker (ό.π., σ. 207).

<sup>283</sup> Παρ' όλο που ο Baker (ό.π., σ. 207-208) συμμερίζεται την εναλλακτική οπτική που προτείναμε ανωτέρω, περί της τοποθέτησης της έναρξης της μετάβασης στο μ. 59, αποκλίνει σε μεγάλο βαθμό από την ανάλυσή μας στη συνέχεια: αντί να εντάσσει τα μ. 71-83 στο μεταβατικό τμήμα, τα θεωρεί ως το πλάγιο θέμα της έκθεσης, αποδίδοντας κατόπιν στα μ. 84-115 τη λειτουργία ενός καταληκτικού τμήματος! Κατά παρόμοιο τρόπο, η Bolster (ό.π., σ. 60-61) διατείνεται πως το πλάγιο

Στην επεξεργασία λαμβάνει αρχικά χώρα μία διεξοδική αναδρομή στην εισαγωγή του έργου. Έπειτα από τη διπλή εμφάνιση της επικεφαλής τετράμετρης ιδέας στα μ. 116-119 / 120-123, τα μ. 124-127 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 9-12, ενώ τα παρεμφερή μ. 128-129 / 130-131 παραπέμπουν ταυτόχρονα στα μ. 25-26, στη συνοδεία των μ. 53-54 αλλά και στην εσωτερική φωνή των μ. 88-89, σε συνδυασμό και με το στοιχείο της τρίλλιας. Ακολουθεί η αλυσιδωτή επανάληψη ολόκληρου του παραπάνω χωρίου στα μ. 132-147, ενώ τα ακόλουθα μ. 148-153 απομονώνουν το μοτίβο του ακροτελεύτιου διμέτρου, παραπέμποντας έντονα στα μεταβατικά μ. 59 κ.εξ. Όμως η αναφορά στην εισαγωγή δεν έχει ολοκληρωθεί ακόμα, καθώς τα ομοειδή μ. 154-155 / 156-157 παραλλάσσουν και ενισχύουν την ύφανση των μ. 3-4. Έπεται μία αναφορά στο κύριο θέμα για την ακρίβεια, τα μ. 158-177 αποτελούν ένα παράλλαγμα των μ. 39-58 (όπου, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις μας, ενδέχεται να συμπεριλαμβάνεται και μέρος της μετάβασης). Αρχικά, τα μ. 158-159 / 160-161 / 162-163 μετατοπίζουν σε διαφορετικό τονικό ύψος τα μ. 39-40 / 41-42 / 43-44, ενώ τα μ. 164-169 παραλλάσσουν ελαφρώς τα μ. 45-50, όπως κάνουν και τα μ. 170-173 / 174-177 αναφορικά με τα μ. 51-54 / 55-58. Τελικά, τα μ. 178-183 υποβάλλουν σε σταδιακή ρευστοποίηση τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος. Έπειτα, η εισαγωγή επανακάμπει, με τα μ. 184-187 / 188-191 να παραθέτουν εκ νέου και εν είδει αλυσίδας το πρώτο της τετράμετρο. Η αναδρομή αυτή συνεχίζεται στα μ. 192-195 / 196-199, τα οποία μάλιστα παραθέτουν στο αρχικό τους τονικό ύψος τα μ. 9-12 / 13-16. Στη συνέχεια, εντούτοις, οι τελευταίες δομικές μονάδες επανεμφανίζονται σε παραλλαγή και νέα αλυσιδωτή διαμόρφωση (στα μ. 200-203 / 204-207), προτού τελικά το υλικό τους ρευστοποιηθεί εντός των μ. 208-211. Ακολούθως, στο τελευταίο πλέον πέρασμα της δεύτερης ενότητας (μ. 212-223), ο συνθέτης οδηγεί στα εκφραστικά του όρια το μοτίβο της τρίλλιας, μετατρέποντάς το σε ένα *tremolo* με αρμονικά χαρακτηριστικά cluster. Σε αυτό το πλαίσιο, πραγματοποιείται παράλληλα μία αναδρομή στα μ. 73 κ.εξ. του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης: τα μ. 212-215 / 216-219 αναλογούν στα μ. 73-76 / 77-80, ενώ η κυρίαρχη δεξιοτεχνική φιγούρα προεκτείνεται έπειτα κατά δύο ακόμη μέτρα (βλ. μ. 220 / 221), μέχρις ότου η προέλευσή της από την τρίλλια έλθει ολοκάθαρα στην επιφάνεια στα ακόλουθα μ. 222-223, τα οποία επιπλέον ταυτίζονται και με τα μ. 37-38· κατ' αυτόν τον τρόπο προαναγγέλλεται λοιπόν η άμεση επιστροφή του κυρίου θέματος, στο οποίο άλλωστε είχαν οδηγήσει τα εν λόγω μέτρα και νωρίτερα, κατά την έναρξη της πρώτης ενότητας.

Παρ' όλο που η διάκριση τονικών κέντρων είναι μάλλον αδύνατη στο παρόν έργο, όπως και στο όψιμο έργο του Σκριάμπιν εν γένει, η επαναφορά του κυρίου θέματος στο αρχικό του τονικό ύψος συνεπικουρεί στην διαπίστωση μίας αδιαμφισβήτητης πρακτικής επανέκθεσης· έτσι, το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 224-235, ενώ σε αυτήν την περίπτωση προστίθεται και ένα καταληκτικό δίμετρο (τα μ. 236-237), όπου ανακαλείται το μοτίβο των μ. 222-223. Ως εκ τούτου, η χειρονομία αυτή οριοθετεί εν προκειμένω emphaticά το πέρας του κυρίου θέματος, με την προηγηθείσα υπόθεσή μας για την έναρξη της μετάβασης μετά από αυτό το σημείο (ήτοι από το μ. 238 κ.εξ.) να ενισχύεται από ένα ακόμη γεγονός: την τονική μετατόπιση του συνόλου των μ. 238-270, τα οποία αντιστοιχούν στα μ. 51-83 και συνιστούν, προφανώς, το (πρωτίστως) τονικά τροποποιημένο μεταβατικό τμήμα. Η επανέκθεση του πλαγίου θέματος είναι σχεδόν εξίσου πιστή, καθώς τα μ. 271-289 ταυτίζονται δομικά με τα μ. 84-102, αν και από τα ακόλουθα μ. 103-112 διατηρείται μόνο το πρώτο τετράμετρο, και μάλιστα σε περικεκομμένη μορφή, στα μ. 290-293.

---

θέμα ξεκινά στο μ. 73, καίτοι δεν διασαφηνίζει σε ποιο σημείο ολοκληρώνεται, παρέχοντας μάλλον συγκεχυμένες και αντικρουόμενες ενδείξεις· το βέβαιο είναι, πάντως, πως δεν διακρίνει κάποιο καταληκτικό τμήμα, με την δεύτερη ενότητα να ακολουθεί αδιαμεσολάβητα.

Τέλος, η εκτενής coda του υπό εξέταση έργου συγκροτείται από τρία τμήματα. Στο πρώτο, που διέπεται από εισαγωγικό χαρακτήρα, στο προσκήνιο έρχεται η ιδέα των μ. 9-12 της εισαγωγής, η οποία εντούτοις παρουσιάζεται εμφανώς επηρεασμένη από τη μεταμόρφωσή της εντός των μ. 192-211 της επεξεργασίας, με τα αλυσιδωτά μ. 294-297 / 298-301 να ομοιάζουν με τα μ. 192-195 (και τα ακόλουθα τετράμετρα) και τα μ. 302-305 να ταυτίζονται επί της ουσίας (ως προς τη μελωδική τους εξέλιξη) με τα μ. 208-211. Στη συνέχεια, εντός του δεύτερου τμήματος, τη σκυτάλη παίρνει μία μανιώδης, δεξιoteχνικής υφής διαπλοκή ετερόκλητων μοτιβικών θραυσμάτων. Η διαδοχή ξεκινά με τη δομική μονάδα των μ. 306-313, όπου διακρίνονται εμφανώς το μοτίβο της τρίλλιας και των μ. 73-74 της μετάβασης, ενώ παρατηρείται ακόμη το επικεφαλής μοτίβο του έργου σε σμίκρυνση. Έπειτα από την αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου οκταμέτρου στα μ. 314-321, τα μ. 322-341 προτείνουν μία πολύ πιο ανεπτυγμένη εκδοχή της ίδιας δομικής μονάδας, η οποία μάλιστα επαναλαμβάνεται έπειτα στα μ. 342-359, καίτοι με ρευστοποιούμενη κατάληξη. Έπεται το τρίτο και τελευταίο τμήμα της coda, όπου ο συνθέτης επιστρέφει εκ νέου στο υλικό και τον χαρακτήρα της εισαγωγής. Έπειτα από μία ανάπτυξη του μοτίβου του μ. 3 στα μ. 360-361 / 362-363, με διαμόρφωση που παραπέμπει στα μ. 130-131 της επεξεργασίας, το στοιχείο αυτό λαμβάνει την αρχική του μορφή και επανεπιδείκνεται στην ευρύτερη θεματική του ιδέα στα μ. 364-371, τα οποία ταυτίζονται εν πολλοίς με τα μ. 21-28. Στο τέλος, η σονάτα αποπερατώνεται απολύτως κυκλικά, με τα μ. 372-378 να ανακαλούν και να προεκτείνουν την επικεφαλής ιδέα των μ. 1-4.<sup>284</sup>

Το κύριο θέμα στο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 27, του Μέννερ προσλαμβάνει διμερή διάρθρωση. Το πρώτο τμήμα του (μ. 1-10a) συνιστά μία υβριδική δομή, αποτελούμενη από δύο παρόμοιες φράσεις, η πρώτη εκ των οποίων καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (Φα-δίεση-μείζονα) και η δεύτερη με τον ίδιο τρόπο στην τονικότητα της δεσπόζουσας, τη Ντο-δίεση-μείζονα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 10-24a) εισάγει κατ' αρχάς μία νέα ιδέα, αποτελούμενη από δύο διακριτά μοτίβα, στα μ. 10-12a, η οποία ακολούθως επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 12-14a. Τα δύο σκέλη της κατόπιν ανεξαρτητοποιούνται, με το πρώτο να αναπτύσσεται στα μ. 14-16 και το δεύτερο στα μ. 17-21a, υποβοηθούμενο από την ανοδική κίνηση του μπάσσου. Τελικά, το πρώτο μοτίβο παίρνει εκ νέου τη σκυτάλη και οδηγεί στην οριστική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα στα μ. 21-24a. Η μετάβαση (μ. 24-34) ξεκινά με ένα νέο, αντιστικτικής υφής δίμετρο πρότυπο (μ. 24-26a), το οποίο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο (μ. 26-28a), φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος. Το συνολικό αυτό τετράμετρο τροποποιείται και συμπυκνώνεται, κατόπιν, στα μ. 28-31a, που καταλήγουν στη δεσπόζουσα της λα-δίεση-ελάσσονος. Η πτωτική αυτή κατάληξη επαναλαμβάνεται στα μ. 31-32a και 32-33a, ενώ εν συνεχεία η ρευστοποίηση του υλικού συνεπικουρεί στην οριστική στροφή προς τη δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονος της αρχικής τονικότητας, από την οποία (ρε-δίεση-ελάσσονα) εκκινεί η πλάγια περιοχή.<sup>285</sup>

<sup>284</sup> Στο πλαίσιο της δικής του ανάλυσης, ο Baker (ό.π., σ. 210) οριοθετεί την coda στα μ. 307 κ.εξ., ενώ τα προηγούμενα μ. 294-306 αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα προς αυτήν.

<sup>285</sup> Ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 248-249), αντιθέτως, οριοθετεί το κύριο θέμα αποκλειστικά στα μ. 1-10, εντάσσοντας τα μ. 11-24 στο μεταβατικό τμήμα, το οποίο εκτείνεται, κατ' αυτόν, στα μ. 11-34. Ο Bradley James Emerson, από την άλλη πλευρά, βλέπει εδώ (στα μ. 10 κ.εξ.) ένα «μεταβατικό πέρασμα (P<sub>Tr</sub>)», το οποίο, σε πρώτη ακρόαση, θα μπορούσε να παρερμηνευθεί ως η έναρξη ενός μεταβατικού τμήματος», ενώ κατόπιν χαρακτηρίζει τα μ. 19-24a ως ένα «καταληκτικό θέμα (P<sub>Cl</sub>)» στο πλαίσιο της κύριας περιοχής· βλ. *Medtner's Sonata-Ballade*:

Η τελευταία χρησιμοποιεί τα μοτιβικά στοιχεία με τα οποία ολοκληρώθηκε το μεταβατικό τμήμα για να σχηματίσει μία δίμετρη ιδέα (στα μ. 35-36), η οποία επαναλαμβάνεται οιονεί αλυσιδωτά και με προοδευτική ρευστοποίηση (στα μ. 37-38). Από αρμονική έποψη, το τετράμετρο αυτό δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην επιτονική της ρε-δίεση-ελάσσονος. Στη συνέχεια, η εξάρτηση από το προηγούμενο τμήμα γίνεται πλήρης, καθώς τα μ. 39-43 προέρχονται άμεσα από τα μ. 30-34, με τη διαφορά πως η κατάληξη στη λα-δίεση-μείζονα αντικαθίσταται από μία διαφορετική αρμονική ακολουθία με κατάληξη σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Έπειτα, το χωρίο που μόλις διεξήλαμε (δηλαδή τα μ. 35-43) επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά, ξεκινώντας από τη λα-δίεση-ελάσσονα και υφιστάμενο ορισμένες ακόμη τροποποιήσεις, στα μ. 44-51. Εντός αυτών, τα μ. 44-47 αντιστοιχούν στα μ. 35-38, όμως το εμβόλιμο μ. 48 προβαίνει σε ρευστοποίηση του προηγούμενου μοτιβικού υλικού, πριν από την εμφάνιση των μ. 49-51 που αντιστοιχούν στα μ. 39-41, ενώ ο παραλληλισμός αυτός επεκτείνεται και ανάμεσα στα μ. 52 και 42. Ωστόσο, τα μ. 49-52 δεν στρέφονται πλέον προς τη μι-δίεση-ελάσσονα, όπως θα περιμέναμε, αλλά προς τη Ρε-μείζονα. Παράλληλα, τα μ. 51-52 συνιστούν την έναρξη του επόμενου χωρίου, στο πλαίσιο του οποίου συνδυάζονται με τη μελωδική γραμμή του μ. 38 στο τρίμετρο 51-53, το οποίο επαναλαμβάνεται με περιορισμένες αλλαγές στα μ. 54-56, ενώ εν συνεχεία το υλικό του υπόκειται σε ρευστοποίηση στα μ. 57-58, κατά το πρότυπο του μ. 48. Τα παρεμφερή μ. 59-60, εξάλλου, ανακαλούν το μοτίβο του μ. 39, το οποίο και συνδυάζουν με εκείνο του μ. 38, ενώ η χρωματική άνοδος της χαμηλότερης φωνής που εμφανίζεται σε αυτά συνεχίζεται και στα μ. 61-63, που παραπέμπουν έμμεσα (ιδιαίτερα με την ύφανσή τους) στο πρώτο τμήμα της κύριας περιοχής. Τα μ. 64-66, έπειτα, απομονώνουν και επαναλαμβάνουν τα μ. 60-62, ενώ η υφιστάμενη αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό μετατρέπεται πλέον σε άμεση παράθεση στα μ. 67-72α, καθώς τούτα αναδιατυπώνουν και επιμηκύνουν ελαφρά την εναρκτήρια φράση, η οποία, στη συγκεκριμένη περίπτωση, οδηγεί στην οριστική, αν και ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Ντο-δίεση-μείζονα), η οποία αναδεικνύεται, εν τέλει, σε κυρίαρχη δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί πως η πλάγια περιοχή πορεύεται σε τρεις τονικότητες, και συγκεκριμένα στη ρε-δίεση-ελάσσονα, στη λα-δίεση-ελάσσονα και τελικά στη Ντο-δίεση-μείζονα, κατά την ακολουθία vi – iii – V από την οπτική γωνία της τονικότητας αναφοράς. Περαιτέρω, τα τρία χωρία που οριοθέτησαν αυτές οι τονικές περιοχές θα μπορούσαν να ερμηνευθούν ως βασική ιδέα (μ. 35-43), παράλλαγμα (μ. 44-50) και συνέχιση (μ. 51-72α) στο πλαίσιο μίας τεραστίων διαστάσεων προτασιακή δομής, θεώρηση που ενδυναμώνεται μάλιστα και από την (συνήθη στην περίπτωση ενός παραλλάγματος) αλυσιδωτή επανάληψη που επιτελεί το δεύτερο χωρίο. Συνεχίζοντας, βλέπουμε πως στα μ. 72-76α προστίθεται και μία σύντομη κατακλείδα, η οποία προεκτείνει τη Ντο-δίεση-μείζονα κάνοντας χρήση του βασικού μοτίβου του πρώτου κύριου τμήματος. Τα συνδετικά μ. 76-79α, από την άλλη πλευρά, αξιοποιούν το δεύτερο θεματικό στοιχείο της κύριας περιοχής (βλ. μ. 10-12α), για να οδηγήσουν στη δεσπόζουσα της σολ-δίεση-ελάσσονος.<sup>286</sup>

---

*Interpreting Its Dramatic Trajectory through Virtual Subjectivities*, διδακτορική διατριβή, University of Texas, 2016, σ. 45.

<sup>286</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 248-249) θεωρεί τα μ. 35-60 ως ένα δευτερεύον θέμα, τα μ. 61-66 ως μία “ενδιάμεση ιδέα” και τα μ. 67-80 ως ένα παράλλαγμα του κυρίου θέματος. Αναφερόμενος στην καταληκτική πτώση και στην κατακλείδα, όπου επιστρέφει το κύριο θεματικό υλικό, ο Emerson (ό.π., σ. 57) διατείνεται πως «[...] αυτή η επιστροφή στην εναρκτήρια μελωδία έχει ως αποτέλεσμα μία αντισυμβατική δομή ABA για τη συνολική έκθεση [...]». Όπως γίνεται φανερό από το διάγραμμα που παραθέτει στην σ. 58, ο



Από την ίδια τη δεσπόζουσα της ανωτέρω τονικότητας, ο συνθέτης ξεκινά μία παράθεση της εναρκτήριας φράσης (στα μ. 79 κ.εξ.), η οποία όμως γρήγορα διαλύεται στα εξων συνετέθη, κινούμενη πλέον σε ένα θολό αρμονικό τοπίο (μ. 79-84). Παρόμοιες παραμορφώσεις του ίδιου θεματικού υλικού λαμβάνουν χώρα και στα μ. 85-87 και 88-90, ξεκινώντας από διαφορετικά τονικά ύψη, αλλά με το τονικό υπόβαθρο να παραμένει απροσδιόριστο. Στα μ. 91-94, το προαναφερόμενο θεματικό στοιχείο αντιπαρατίθεται με μία ανάμνηση των μ. 61-62 (βλ. μ. 91-92), ενώ το πρώτο ήμισυ του τετραμέτρου αυτού επανέρχεται ακολούθως στα μ. 95-96, προτού αλυσιδοποιηθεί στα μ. 97-98. Τελικά, το υλικό του τελευταίου διμέτρου ρευστοποιείται και συνδέεται με τα μ. 30-31α στα μ. 99-101α, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος. Στη συνέχεια, ο συνθέτης διατηρεί μία εύθραυστη αντιστοιχία των τεκταινομένων στην επεξεργασία με τη μετάβαση (αλλά και με το πλάγιο θέμα): τα μ. 101-103α προέρχονται από τα μ. 31b-32a, ενώ τα μ. 103-108 έχουν παρόμοιο ρόλο και λογική (ρευστοποίησης) με τα μ. 33-34, καθ' όσον προετοιμάζουν την είσοδο του πλάγιου θεματικού υλικού. Τούτο συμβαίνει στα μ. 109-110, που κινούνται στη φα-ελάσσονα και παραλλάσσουν την επικεφαλής πλάγια ιδέα, ενώ τα μ. 111-112 συμπυκνώνουν επί της ουσίας το πέρασμα που προηγήθηκε, οδηγώντας στη σολ-ελάσσονα για μία αλυσιδωτή επανάληψη του προηγούμενου διμέτρου στα μ. 113-114. Το τελευταίο συμπύσσεται με τη σειρά του στα αλυσιδωτά μ. 115 / 116, που συνεχίζουν την ανοδική τονική πορεία, περνώντας από τη λα- και τη σι-ελάσσονα. Η υφή αλλάζει όμως ακαριαία στα μ. 117 κ.εξ., όπου αναπτύσσεται η δεύτερη θεματική ιδέα της κύριας περιοχής: η μελωδική γραμμή των μ. 117-120α προέρχεται από τα μ. 19-22a, ενώ το τρίμετρο αυτό αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 120-123a, με την κεφαλή του, στα μ. 123-124a, να ολοκληρώνει το παρόν χωρίο, το οποίο χαρακτηρίζεται από τη διαρκή παρουσία ενός ισοκράτη επί του σολ-δίεση. Στη συνέχεια, τα μ. 124-127a συνδυάζουν αντιστικτικά το βασικό μοτίβο της πλάγιας περιοχής με το μοτιβικό στοιχείο του μ. 10 σε μία ανοδική πορεία, ενώ τα παρόμοια δίμετρα 127-129a / 129-131a επιστρέφουν και πάλι στο γνώριμο μόρφωμα των μ. 19-21a, αναπτύσσοντάς το ύστερα και στα μ. 131-132. Ο ισοκράτης επί του σολ-δίεση στα μ. 133-134 οδηγεί, εν συνεχεία, στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με τη Ντο-δίεση-μείζονα να επεκτείνεται έτσι σε ολόκληρη την έκταση του συνδετικού περάσματος που ακολουθεί στα μ. 135-149. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 135-136 συνιστούν ένα παράλλαγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-2), η οποία ρευστοποιείται έπειτα στα μ. 137-138, ενώ τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 139-140 / 141-142 αξιοποιούν αυτούσιο το νέο δίμετρο πρότυπο των μ. 135-136. Το μ. 142, προσέτι, αποσπάται από τα προηγούμενα συμφραζόμενά του και αξιοποιείται σε μία καθοδική πορεία εν είδει αλυσιδοποίησης στα μ. 143-144, ενώ το υλικό του ρευστοποιείται εν τέλει στα μ. 145-147, οδηγώντας και σε μια ανάκληση των μ. 137-138 στα μ. 148-149.

Η επανέκθεση ανοίγει με αξιοσημείωτο τρόπο, καθώς το κύριο θέμα δεν ξεκινά από την αρχική τονικότητα, αλλά από τη σχετική μείζονα της ομώνυμης ελάσσονος, ήτοι τη Λα-μείζονα! Έτσι, η πρώτη φράση του επικυρώνει την τονικότητα αυτή με τέλεια πτώση (μ. 150-153), ενώ το ίδιο προτίθεται να κάνει και η δεύτερη φράση (μ. 154-158a) αναφορικά με την τονικότητα της δεσπόζουσάς της, δηλαδή τη Μι-μείζονα. Τελικά όμως λαμβάνει χώρα μία ανατροπή της τελευταίας στιγμής, με την τέλεια πτώση να μετατρέπεται σε απατηλή και τη Μι-μείζονα να δίνει εδώ τη θέση της στη Ντο-δίεση-μείζονα, δηλαδή στην αναμενόμενη κατάληξη του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος κατά το πρότυπο της έκθεσης. Κατ' αυτόν τον ανορθόδοξο τρόπο, διορθώνεται λοιπόν η μέχρι τούδε υφιστάμενη

---

Emerson δεν εντάσσει αυτήν την αναδρομή σε κάποιο καταληκτικό τμήμα, ακολουθώντας, όπως φαίνεται, την ανάλυση του Bitzan.

τονική παρέκκλιση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 158-172a), εν συνεχεία, δεν δείχνει να επηρεάζεται ούτως ώστε να κινηθεί προς κάποια παρόμοια κατεύθυνση, αντιστοιχώντας έτσι κατά το μάλλον ή ήττον στο πρότυπό του. Ωστόσο, η – εν προκειμένω καθ’ όλα θεμιτή και επιθυμητή – πτωτική κατάληξη στη Φα-δίεση-μείζονα ανατρέπεται, και σε αυτήν την περίπτωση, από μία απατηλή πτώση, που οδηγεί στη συγχορδία της Ρε-μείζονος (πρόκειται για την VI/i). Η μετάβαση (μ. 172-182), που ταυτίζεται δομικά με το πρότυπό της, ξεκινά εντούτοις μία τρίτη μικρή ψηλότερα από αυτό, ενώ τα μ. 178-179a (πρβλ. μ. 30-31a) καταλήγουν στη δεσπίζουσα της σολ-δίεση-ελάσσονος (αντί, κατ’ αναλογία, της ντο-δίεση-ελάσσονος). Τα μ. 179-182 διαφοροποιούνται, ακόμη, από τα ομόλογά τους μ. 31-34, ακολουθώντας μία καθοδική πορεία που οδηγεί εν τέλει σε κατάληξη στη δεσπίζουσα της σι-ελάσσονος, από την οποία ξεκινά η πλάγια περιοχή στην επανέκθεση. Αν η τελευταία ακολουθούσε κατά γράμμα τον αρμονικό σχεδιασμό της έκθεσης με αφετηρία την προαναφερόμενη τονική περιοχή, θα περνούσε κατόπιν από τη φα-δίεση-ελάσσονα προτού καταλήξει στη Λα-μείζονα· για να αποφευχθεί λοιπόν μία τέτοια εξέλιξη, ο συνθέτης προβαίνει εδώ σε ορισμένες τροποποιήσεις, έπειτα από την επαναφορά των μ. 35-43 και 44-50 στα μ. 183-191 και 192-198 αντίστοιχα, που πράγματι περνούν από τους δύο πρώτους τονικούς σταθμούς που προαναφέραμε. Το τρίτο χωρίο (η προτασιακή συνέχιση) της πλάγιας περιοχής κινείται αναλογικά με την έκθεση στα μ. 199-206 (πρβλ. μ. 51-58), όμως τα μ. 207-208 παραλλάσσουν τα μ. 59-60, με απόρροια την παράλειψη της ημιτονιακής ανόδου του μπάσσου· έτσι, τα μ. 209 κ.εξ. ξεκινούν από διαφορετικό τονικό ύψος, προκειμένου να επαναπροσεγγίσουν την αρχική τονικότητα. Μολοντούτο, τα μ. 209-219 (πρβλ. μ. 61-71) αποτυγχάνουν να επικυρώσουν άμεσα την τονικότητα αναφοράς με μία πτώση, καθώς αυτή διακόπτεται την τελευταία στιγμή από την έναρξη μίας διαδικασίας διεύρυνσης της πλάγιας περιοχής. Πιο αναλυτικά, τα μ. 220-230 πραγματοποιούν μία παρατεταμένη επέκταση της δεσπίζουσας, αξιοποιώντας αρχικά και ρευστοποιώντας την εναρκτήρια ιδέα της κύριας περιοχής (στα μ. 220-227a), ενώ συνάμα διατηρούν την ίδια θεματική αναφορά με τα μ. 215-219 που προηγήθηκαν· έτσι, η αναβληθείσα – και μάλιστα, εν προκειμένω, τέλεια – πτώση στη Φα-δίεση-μείζονα επιτυγχάνεται μέσω της ανάκλησης και της δεύτερης κύριας ιδέας (και ιδιαίτερα του μοτίβου του μ. 10) στα μ. 227-231a. Η πτώση αυτή οριοθετεί την ολοκλήρωση της επανέκθεσης και ταυτοχρόνως αναγγέλλει την έναρξη της ευμεγέθους coda του μέρους.<sup>287</sup>

Εντός αυτής (μ. 231-296), ο συνθέτης δίνει αρχικά έμφαση στο μοτίβο του μ. 10, που αναπτύσσεται στα μ. 231-237a. Ακολουθεί μία σύντομη αναφορά, στα μ. 237-238, στο πέρασμα των μ. 61-63, η προέλευση του οποίου από την πρώτη κύρια ιδέα γίνεται κατόπιν έκδηλη μέσω της παράθεσης και της ρευστοποίησης της τελευταίας στα μ. 239-242, σε ένα παρηλλαγμένο (σε σχέση με τις προηγούμενες εμφανίσεις της) αρμονικό συγκείμενο. Ακολουθεί μία αναφορά και στο θεμελιώδες μοτίβο της πλάγιας περιοχής, διαμεσολαβημένη εντούτοις και από τη δεύτερη ενότητα, όπως διαπιστώνει κανείς συγκρίνοντας τα μ. 243-247a με τα μ. 101 κ.εξ. Εν συνεχεία, τα μ. 247-251a αξιοποιούν, όπως συνέβη και στην επεξεργασία, τη μελωδική γραμμή των μ. 19-22a, φέρνοντας μία νέα τέλεια πτώση στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος. Αυτό το γεγονός γίνεται και πάλι (όπως δηλαδή στην έναρξη της υπό εξέταση περιοχής) εφελτήριο για την παράθεση και τη ρευστοποίηση του θεματικού στοιχείου του μ. 10, εν προκειμένω στα μ. 251-254a, ενώ η

<sup>287</sup> Κατ’ αναλογία με την ανάλυσή του για την ενότητα της έκθεσης, ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 248 και 250-251) τοποθετεί το κύριο θέμα στα μ. 150-159, τη μετάβαση στα μ. 160-182, το δευτερεύον θέμα στα μ. 183-208, την ενδιάμεση ιδέα στα μ. 209-214 και το παράλλαγμα του κυρίου θέματος στα μ. 215-230.

αντιστοιχία συνεχίζεται και στα μ. 254-257, που ακολουθούν τα μ. 237-238 ως προς το θεματικό τους περιεχόμενο. Το ίδιο ισχύει και για τα μ. 258-266a, τα οποία ανακαλούν και ρευστοποιούν την επικεφαλής κύρια ιδέα ακολουθώντας το παράδειγμα των μ. 239-242. Παρ' όλο που στη συνέχεια η αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό (κατ' αναλογία με τα μ. 243-247a) παραλείπεται, τα μ. 266-277 κάνουν χρήση του περιεχομένου των μ. 19-22a, διευρύνοντας επί της ουσίας τα μ. 247-251a και οδεύοντας, όπως κι εκείνα, προς μία τέλεια πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα, η οποία εντούτοις παρουσιάζεται μερικώς αποτυχημένη, λόγω των διάφωνων συνηγήσεων στο μ. 278. Συνοψίζοντας τη μέχρι τούδε διαδρομή της coda, διαπιστώνουμε πως τα μ. 231-251a και 251-277 αποτέλεσαν δύο διαφορετικές εκφάνσεις της ίδιας διαδικασίας, ήτοι της επιλεκτικής ανάκλησης των σημαντικότερων θεματικών στοιχείων του μέρους, όπως αυτά αναδείχθηκαν τόσο στις δύο εξωτερικές όσο και στη μεσαία ενότητα, με το κάθε σκέλος να δίνει βέβαια μεγαλύτερο βάρος στην μία ή στην άλλη συνιστώσα. Το τρίτο και τελευταίο τμήμα της coda (μ. 278-296) αποτελεί ένα ιδιαίτερα δεξιοτεχνικού χαρακτήρα μόρφωμα, όπου το μοτίβο του μ. 10, που διαμεσολαβείται από τα μ. 19-22a αλλά και το υλικό της μετάβασης, αξιοποιείται σε πολλές διαφορετικές εκδοχές, στο πλαίσιο ενός αρμονικού στροβίλου, που επεκτείνει μέχρι τέλους την ομώνυμη, φα-δίεση-ελάσσονα (η οποία έχει αντικαταστήσει την τονικότητα αναφοράς σε ολόκληρη την coda του παρόντος μέρους).

Η *Σονάτα για πιάνο*, op. 30, του Μέντνερ εκτείνεται σε ένα και μόνο, τεραστίων διαστάσεων μέρος, το οποίο ακολουθεί το πρότυπο της τριμερούς μορφής σονάτας. Το εξίσου ευμέγεθες κύριο θέμα ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα (μ. 1-8), το οποίο αφενός μεν επεκτείνει την τονική της τονικότητας αναφοράς του μέρους, λα-ελάσσονος, σε όλη την έκτασή του, αφετέρου δε εισάγει το θεμελιώδες μοτιβικό κύτταρο του κύριου θεματικού υλικού. Βάσει αυτού, τα μ. 9-16 παρουσιάζουν στην συνέχεια μία πρώτη ιδέα, καταλήγοντας προσωρινά στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Έπειτα, η εξύφανση του υλικού αυτού συνεχίζεται, πρώτα στα αλυσιδωτής λογικής δίμετρα 17-18 / 19-20 και κατόπιν στα μ. 21-29, όπου η κατάληξη στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα (στο μ. 25) ακολουθείται από μία παρόμοια κατάληξη στη διπλή δεσπόζουσα. Έπειτα από τομή, η πορεία ξεκινά εκ νέου από αυτήν την αρμονική αφετηρία, με τα μ. 30-33 και 34-38a να παραπέμπουν στο εισαγωγικό πέρασμα και στο μελωδικό υλικό των μ. 9-16 αντίστοιχα. Παρ' όλο που τα μ. 38-39 βασίζονται στα μ. 30-33, υπαινικσόμενα έτσι μία πιθανή αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου χωρίου, στη συνέχεια έπεται το παράγωγο πέρασμα των μ. 40-48, το οποίο χαρακτηρίζεται από γοργότερη κίνηση δεκάτων έκτων και επιτυγχάνει, τελικά, να φέρει την επικύρωση της τονικότητας αναφοράς με μία τέλεια πτώση. Τα ακόλουθα μ. 49-53 συνιστούν μία ακόμη καταληκτική επικύρωση, εν είδει κατακλείδας στο κύριο θέμα, ενώ η παράγωγη αλυσιδωτή εξέλιξη των μ. 54-61 διαμορφώνει κατόπιν ένα μικροσκοπικό μεταβατικό τμήμα.

Παρ' ότι η εναρκτήρια αρμονία του πλάγιου θέματος (καθώς και η τελική της μετάβασης) είναι αυτή της Λα-μείζονος, ως δευτερεύουσα τονικότητα αναδεικνύεται τελικά η μι-ελάσσων (δηλαδή η ελάσσων δεσπόζουσα), όπως επιβεβαιώνει η κατάληξη της ιδέας των μ. 62-68. Έπειτα από την ολοκλήρωση της εν λόγω φράσης με μία τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονική περιοχή, τα μ. 69 κ.εξ. ξεκινούν ως επανάληψή της (πρβλ. μ. 69-70 και 62-63) αλλά γρήγορα απομακρύνονται από αυτήν, προβαίνοντας αντιθέτως στη περαιτέρω εξύφανση του πλάγιου θεματικού υλικού. Τούτη η διαδικασία λαμβάνει χώρα αρχικά στα ομοειδή μ. 71-74a / 74-77a και κατόπιν στα αλυσιδωτά μ. 77-79 / 80-82, η ακόλουθη ρευστοποίηση των οποίων στα μ. 83-89a έχει ως τερματικό σταθμό μία μισή πτώση στη μι-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα παράλλαγμα της εναρκτήριας φράσης στα μ. 89-

99a, το οποίο ξεκινά με ένα παράγωγο της προηγούμενης πτωτικής διαδικασίας μελωδικό σχήμα στο μπάσο και καταλήγει εκ νέου σε μία μισή πτώση, εν προκειμένω στη λα-ελάσσονα. Η ακόλουθη απόπειρα αλυσιδοποίησης του παραπάνω χωρίου στα μ. 99-106 δεν ολοκληρώνεται, αλλά αντιθέτως μένει αρμονικά μετέωρη, δίνοντας τη θέση της σε μία διεξοδική αναδρομή στην κεφαλή της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος (ήτοι των μ. 9-16): το στοιχείο αυτό αποτελεί τη βάση της αρμονικής περιπλάνησης των μ. 107-114 και 115-131, η οποία οδηγεί εν τέλει στη Μι-ύφεση-μείζονα. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 132-135 πραγματοποιούν ύστερα μία πιο άμεση αναφορά στα μ. 9-16, ενώ το ίδιο κάνουν ύστερα και τα μ. 136-141, αν και σε αυτήν την περίπτωση εντός της Φα-δίεση-μείζονος πλέον, με το υλικό να διαλύεται σταδιακά στα αλυσιδωτά μ. 142-143 / 144-145 καθώς και στα μ. 146-149a. Έπειτα από τα αλυσιδωτά μ. 149-151a / 151-153a, που προβαίνουν σε υπομνήσεις της κεφαλής της εναρκτήριας ιδέας, τα μ. 153-159a ανατρέχουν εκ νέου στο μοτιβικό υλικό των μ. 9 κ.εξ., φέρνοντας προσέτι την καθοριστική τέλεια πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα. Ακολουθεί η κατακλείδα της έκθεσης, η οποία αξιοποιεί στοιχεία τόσο του κύριου όσο και του πλάγιου θέματος: τα μ. 159-163a προέρχονται από τα μ. 71-74a, ενώ αντιθέτως τα μ. 163-167a προκύπτουν από τα μ. 49-53, ήτοι από το καταληκτικό πέρασμα της κύριας περιοχής. Αυτές οι δύο σύντομες καταληκτικές φράσεις επαναλαμβάνονται αλυσιδωτά στη συνέχεια, με την πρώτη εξ αυτών να διατηρεί ακέραια τη δομική της υπόσταση (μ. 167-171a) και τη δεύτερη να προεκτείνεται, με την τελική επικύρωση της με-ελάσσονος να μετατρέπεται την τελευταία στιγμή σε μία απατηλή πτώση, με προορισμό τη Ντο-μείζονα (μ. 171-179a).

Από την τελευταία συγχορδία ξεκινά κατόπιν το πρώτο τμήμα της επεξεργασίας, το οποίο αξιοποιεί κατ' αρχάς και πάλι την καταληκτική ιδέα των μ. 163 κ.εξ. με την προσθήκη μίας νέας κατάληξης, ούτως ώστε να προκύψουν τα παρεμφερή τετράμετρα 179-183a / 183-187a / 187-191a, ενώ έπειτα τα μ. 191-197 επικεντρώνονται στο επικεφαλής τρίμετρο και μέσω αποσπασματοποίησης καταλήγουν στη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Έπειτα, τα μ. 198-205 αναδομούν την επικεφαλής φράση της πλάγιας περιοχής, διπλασιάζοντας τις εμφανίσεις του πρώτου διμέτρου και διαφοροποιώντας τα επόμενα τέσσερα μέτρα, παράγοντας κατ' αυτόν τον τρόπο μία προτασιακού τύπου δομή. Αμέσως μετά, το συνολικό χωρίο των μ. 191-205 επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 206-220, με περιορισμένες τροποποιήσεις αποκλειστικά στο τελευταίο τετράμετρο. Ακολουθεί το γοργό πέρασμα των μ. 221-228, όπου αναπτύσσεται ελεύθερα το πλάγιο θεματικό υλικό στο πλαίσιο μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της φα-ελάσσονος, στην εξέλιξη της οποίας τα μ. 229-235 προβαίνουν κατόπιν σε μία νέα ανακατασκευή της εναρκτήριας φράσης της πλάγιας περιοχής. Ύστερα, τα μ. 236-239a / 239-241 μεταφέρουν την ιδέα των μ. 159 κ.εξ. της κατακλείδας στη σι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ η αναφορά στη βασική θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής συνεχίζεται κατόπιν στα αλυσιδωτά μ. 242-244 / 245-247, τα οποία αποσπούν τα πρώτα τρία μέτρα της. Το υλικό αυτό εξυφάνεται έπειτα στα μ. 248-259, όπου σχηματίζεται μία ανοδική βηματική κίνηση, ενώ παράλληλα κάνει την εμφάνισή του και το στοιχείο των μ. 89-90. Η ανοδική πορεία συνεχίζεται και στα μ. 260-263, όπου εντούτοις σημαντικό ρόλο διαδραματίζει το επικεφαλής μοτίβο της κύριας περιοχής, ενώ έπειτα τα μ. 264-267 απομονώνουν (και κατόπιν τεμαχίζουν) την κεφαλή της εναρκτήριας πλάγιας θεματικής ιδέας κατά το πρότυπο των μ. 149-150 και την φέρνουν σε αντιστικτικό συνδυασμό με το κύριο μοτίβο. Έπειτα από την τελική αποσπασματοποίηση στα μ. 268-269, τα μ. 270-279 αλυσιδοποιούν το χωρίο των μ. 260-269, προτού τα μ. 280-283 απομονώσουν και παραλλάξουν το τελευταίο τετράμετρο. Ακολουθεί μία πιο ελεύθερη διαδικασία ανάπτυξης με αναφορά σε γνωστά μοτιβικά στοιχεία: τα μ. 284-285 εμπεριέχουν το μοτίβο των μ. 9-10, ενώ τα μ. 286-289 ανατρέχουν στο στοιχείο των μ. 77-

80a, το οποίο κατόπιν αναδεικνύεται σε πρωταγωνιστικό κατά την περαιτέρω αναπτυξιακή διαδικασία στα μ. 290-293 και την παρηλλαγμένη εκδοχή όλου του προηγούμενου οκταμέτρου στα μ. 294-301. Το επικεφαλής κύριο μοτίβο επιστρέφει έπειτα εκ νέου στα μ. 302-305, τα οποία εντούτοις εμφανίζονται τώρα διαμεσολαβημένα και από τα μ. 132-135 καθώς κινούνται πλέον εντός της Λα-ύφεση-μείζονος. Παρόμοια χαρακτηριστικά έχουν επίσης τα ακόλουθα μ. 306-308, 309-312 και 313-316, ενώ τα μ. 317-324 προβαίνουν σε ενδελεχή ρευστοποίηση του παραπάνω υλικού, με το συνολικό χωρίο των μ. 306-324 να διατρέχεται, προσέτι, από αναφορές και στο μελωδικό στοιχείο των μ. 77-80a. Στη συνέχεια, η άμεση αντιπαράθεση του τελευταίου αυτού μοτίβου με την κεφαλή της πλάγιας περιοχής αποφέρει τη νέα τετράμετρη δομική μονάδα των μ. 325-328, η οποία επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένη στα μ. 329-332, προτού τα διαφορετικά της μορφώματα αναπτυχθούν μεμονωμένα στα αλυσιδωτά δίμετρα 333-334 / 335-336 και στα μ. 337-338 / 339-340 και 341-342 αντίστοιχα. Η υπό εξέταση ενότητα της επεξεργασίας ολοκληρώνεται τελικά με το πέρασμα των μ. 343-354, το οποίο συνίσταται σε μία επέκταση της μείζονος υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας (έχει ενδιαφέρον εδώ η αντιπαραβολή με την ανάλογη διαδοχή IV – i που χαρακτηρίζει την εναρκτήρια φράση της πλάγιας περιοχής στην έκθεση) κατά την ανάπτυξη του υλικού του εισαγωγικού περάσματος του κυρίου θέματος. Συνεπώς, το εν λόγω πέρασμα οδηγεί από μοτιβικής αλλά και αρμονικής πλευράς στην επανέκθεση, καθώς στην προκειμένη περίπτωση το κύριο θέμα λαμβάνει πλέον ως αφητηρία την ομώνυμη μείζονα.

Βάσει των παραπάνω παρατηρήσεων, αντιλαμβάνεται κανείς πως τα μ. 355-362, που αποτελούν ένα παράλλαγμα των μ. 1-8, τοποθετούνται στη Λα-μείζονα. Από αυτήν ξεκινά έπειτα και η θεματική ιδέα των μ. 9-16 στα μ. 363-370, η οποία όμως σε αυτήν την περίπτωση καταλήγει στην iii αντί της δεσπόζουσας. Αυτή η εξέλιξη επηρεάζει κατόπιν την επαναφορά των μ. 17-29 στα μ. 371-383, τα οποία καταλήγουν πλέον, κατ' αναλογία, στην δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος. Την ίδια αναλογική πορεία ακολουθούν έπειτα και τα μ. 384-399 (που είναι ομόλογα των μ. 30-45), μέχρις ότου ο συνθέτης, προκειμένου να αποφευχθεί η ολοκλήρωση του κυρίου θέματος στη φα-δίεση-ελάσσονα, επαναλάβει τα τελευταία έξι μέτρα αλυσιδωτά στα μ. 400-405, αφήνοντας από εκεί και ύστερα την αντιστοίχιση με την έκθεση να συνεχισθεί απρόσκοπτα στα μ. 406-408, τα οποία τοποθετούνται στο ίδιο τονικό ύψος με τα ομόλογά τους μ. 46-48. Παρ' όλα αυτά, η τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα αποφεύγεται την τελευταία στιγμή, με τα καταληκτικά μ. 49-53 να επιστρέφουν στα μ. 409-413 και να εδραιώνουν, τελικά, τη Ρε-μείζονα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, μάλιστα, το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (μ. 414-421) τοποθετείται στην υποκείμενη πέμπτη σε σχέση με το ομόλογο τμήμα της έκθεσης, οδηγώντας έτσι πίσω στη λα-ελάσσονα, προκειμένου να ακολουθήσει η επιθυμητή τονική επαναφορά της πλάγιας περιοχής.

Εντός πλέον της πλάγιας περιοχής, τα μ. 422-446 ταυτίζονται με τα μ. 62-86, όμως από εκεί και ύστερα ξεκινά μια απόκλιση από το πρότυπο της έκθεσης. Το πρώτο βήμα γίνεται με την αντικατάσταση των μ. 87-88 από την αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου τετραμέτρου στα μ. 447-450, ενώ ακολουθεί η αναδόμηση των μ. 89-106 στα μ. 451-458, όπου τη θέση της αρχικής θεματικής ακολουθίας παίρνει μία σειρά αλυσιδωτών διμέτρων που βασίζονται στα μ. 91-92. Έπειτα, το χωρίο των μ. 107-131 ανακατασκευάζεται στα μ. 459-479a, με τα μ. 479-482 να προβαίνουν ύστερα σε ρυθμική παραλλαγή με τρόπο που παραπέμπει στα μ. 153-155, ενώ στη συνέχεια το σύνολο των μ. 132-159a αντικαθίσταται από ένα εντελώς νέο χωρίο, το οποίο διατηρεί την αναφορά στην βασική ιδέα της κύριας περιοχής που είχε παρατηρηθεί και στα μ. 132 κ.εξ., συνδυάζοντάς την ωστόσο με μία αναδρομή στα μ. 77-79 στο πλαίσιο της νέας δομικής μονάδας των μ. 483-488. Η τελευταία

παραλλάσσεται και προεκτείνεται έπειτα στα μ. 489-497, ενώ τελικά τα μ. 498-506 απομονώνουν και επεξεργάζονται αντιστικτικά τα μοτιβικά στοιχεία των μ. 78-79, με μία διαδικασία ρευστοποίησης να οδηγεί στην έναρξη της coda του μέρους.

Η εν λόγω coda ακολουθεί, ως εκ τούτου, άμεσα την πλάγια περιοχή της επανέκθεσης, δίχως μάλιστα να έχει προηγηθεί κάποια πτωτική κατάληξη, ενώ είναι δεδομένη και η πλήρης απαλοιφή της κατακλείδας της έκθεσης. Εντός αυτού του επιπρόσθετου χώρου, από την άλλη πλευρά, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος παραμένει αρχικά η ιδέα των μ. 77-80a: στο πέρασμα των μ. 507-518a, ο συνθέτης την παραθέτει δύο φορές, στα μ. 507-510a και 510-513a, προτού προβεί στον τεμαχισμό της στα μ. 513-518a, τα οποία επικυρώνουν τη λα-ελάσσονα με μία τέλεια πτώση. Ακολουθεί μία εξαιρετικά διευρυμένη εκδοχή του εν λόγω περάσματος: αρχικά, τα μ. 507-510a επιστρέφουν στα μ. 518-521a, ενώ τα μ. 521-524a παραθέτουν εκ νέου την ίδια αυτή ιδέα με διαφορετική ύφανση· έπειτα από την αλυσιδοποίηση αυτού του ζεύγους δομικών μονάδων στα μ. 524-527a / 527-530a, τα αλυσιδωτά μ. 530-531 / 532-533 παράγονται από την αποσπασματοποίησή τους, ενώ από την ακόλουθη, μακρά διαδικασία ρευστοποίησης του δεδομένου υλικού προκύπτουν τα μ. 534-542, τα αλυσιδωτά δίμετρα 543-544 / 545-546 και τελικά τα μ. 547-551a, τα οποία φέρνουν την πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς. Έπεται ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου χωρίου της coda στα μ. 551-561a, ενώ έπειτα τη ρευστοποίηση του υλικού που λαμβάνει χώρα στα μ. 561-564 διαδέχεται ένα πιο ελεύθερο δεξιοτεχνικό πέρασμα (στα μ. 565-581), το οποίο καταλήγει στη συγχορδία της Μι-ύφεση-μείζονος μεθ' εβδόμης. Σε αυτό το αρμονικό συγκείμενο, τα μ. 582-587 ανακαλούν και έπειτα ρευστοποιούν τα μ. 9-11 του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 588-591 απομονώνουν το κεντρικό τους μοτίβο κατά το πρότυπο των μ. 316-319 της δεύτερης ενότητας. Στη συνέχεια, η αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας που επεκτείνουν τα μ. 592-595 λύνεται τελικά στη μείζονα τονική, η οποία προεκτείνεται σε όλη την έκταση του ελεύθερου περάσματος των μ. 596-608 με αναδρομές και στο εναρκτήριο μοτίβο του έργου, στο οποίο άλλωστε βασίζεται και η ακόλουθη καταληκτική, οιονεί πτωτική επικύρωση της Λα-μείζονος στα μ. 609-610.

### **Συμπεράσματα**

Περνώντας στην εξαγωγή των συμπερασμάτων σχετικά με την τέταρτη περίοδο, διαπιστώνουμε αρχικά πως η προσθήκη μίας εισαγωγής καθίσταται ελαφρώς πιο δημοφιλής συγκριτικά με τις προηγούμενες περιόδους που εξετάσαμε, καθώς ένα τέτοιο τμήμα εντοπίζεται σε 13 από τα 45 εξεταζόμενα μέρη (συγκεκριμένα: Μέντερ op. 11-2, d'Indy op. 63/III, Σκριάμπιν 5, Turina/III, Μέντερ op. 25-2/I, Longo 1/I, Longo 1/III, Longo 4/I, Longo 5/I, Προκόφιεφ 2/IV, Ραχμάνινοφ 2/III, Σκριάμπιν 8, Σκριάμπιν 10).

Το κύριο θέμα δομείται στην βάση ενός από τα καθιερωμένα δομικά πρότυπα περίπου στο ήμισυ των περιπτώσεων. Ιδιαίτερα δημοφιλής αποδεικνύεται η τριμερής διάρθρωση, συμπεριλαμβανομένης και της ημιτελούς έκφασής της (Ραχμάνινοφ 1/III, Λιαπουνόφ, Turina/III, Fuchs 2/I, Μέντερ op. 25-2/II, Longo 2/III, Longo 3/III, Longo 5/III, Longo 6/IV, Longo 7/IV, Προκόφιεφ 2/I), με τις προτασιακές δομές να αποτελούν τη δεύτερη πιο δημοφιλή επιλογή (Μέντερ op. 11-1, Μέντερ op. 11-2, d'Indy op. 63/III, Μέντερ op. 25-2/I, Longo 1/I, Ραχμάνινοφ 2/I, Σκριάμπιν 8). Αντιθέτως, πιο σπάνια συναντά κανείς περιοδικές (Σκριάμπιν 5, Λεβίδης, Sinding/I, Προκόφιεφ 1) ή διμερείς δομές (Μέντερ op. 27/I). Ξεχωριστή είναι, φυσικά, η περίπτωση του Longo 1/III, όπου το κύριο θέμα οργανώνεται ως fugato.

Μεταβατικό τμήμα εντοπίζεται σε κάθε περίπτωση, με την μοναδική εξαίρεση να συνιστά το Ραχμάνινοφ 1/III. Πέραν των περιπτώσεων όπου το εν λόγω τμήμα προκύπτει

από την επανερμηνεία του δυνάμει τρίτου τμήματος μίας τριμερούς δομής (Fuchs 2/I, Longo 2/III, Longo 3/III, Longo 5/III, Longo 6/IV), αξίζει να αναφερθεί και η περίπτωση των Longo 1/III και Longo 5/I, όπου δεν υφίσταται σαφής διαχωρισμός του κυρίου θέματος και της μετάβασης· η τελευταία μπορεί, εναλλακτικά, να συγκροτεί επίσης ένα ενιαίο και αδιάσπαστο χωρίο και με το πλάγιο θέμα (βλ. Μπορτκέβιτς/I, Longo 4/I).

Η ίδια η πλάγια περιοχή δεν ακολουθεί, στις περισσότερες των περιπτώσεων, κάποιο τυπικό οργανωτικό πρότυπο. Μολοντούτο, μπορεί κανείς να εντοπίσει εφαρμογές της τριμερούς δομής (Μέτνερ op. 11-1, Σκριάμπιν 5, Sinding/I, Turina/III, Godowsky/I, Ραχμάνινοφ 2/III, Σκριάμπιν 9, Σκριάμπιν 10), αλλά και ελάχιστες περιοδικές (Ραχμάνινοφ 1/I, Fuchs 2/I) και προτασιακές θεματικές κατασκευές (Μέτνερ op. 11-2, Μέτνερ op. 27/I).

Σε γενικές γραμμές, τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο κινούνται προς την περιοχή της σχετικής μείζονος και τα μέρη σε μείζονα τρόπο επιλέγουν τη δεσπόζουσα ως δευτερεύουσα τονικότητα, δίχως εντούτοις να απουσιάζουν και ορισμένες εναλλακτικές επιλογές. Στην πρώτη περίπτωση, παρατηρείται η αξιοποίηση της ελάσσονος δεσπόζουσας (Μέτνερ op. 25-2/II, Μέτνερ op. 30) και της ομώνυμης της μείζονος (Longo 4/IV), αλλά και της σχετικής της ελάσσονος δεσπόζουσας [VII] (Μέτνερ op. 25-2/I, Προκόφιεφ 2/IV), της VI (Turina/III) και της ομώνυμης της σχετικής της ομώνυμης [VI/I] (Λιαπουνόφ), ενώ μία ξεχωριστή περίπτωση συνιστά το Προκόφιεφ 2/I, όπου επιλέγεται η ii/I. Ανάλογες τολμηρές επιλογές εμφανίζονται πολύ πιο σπάνια σε έργα στον μείζονα τρόπο, όπου αξιοποιούνται η IV (Μπορτκέβιτς/I, Ραχμάνινοφ 2/III) και η ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας [III] (d'Indy op. 63/III). Παρατηρούνται, τέλος, και μέρη όπου η πλάγια περιοχή κινείται σε δύο διαφορετικές τονικές περιοχές (Ραχμάνινοφ 1/I, Ραχμάνινοφ 1/III), ενώ ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί η τονική πορεία του Μέτνερ op. 27/I, όπου η πλάγια περιοχή διέρχεται από τρεις τονικότητες! Ας σημειωθεί, καταληκτικά, πως από την παρούσα διερεύνηση εξαιρέθηκαν τα μέρη όπου δεν υπάρχει σαφής τονική ταυτότητα (πρόκειται για τις πέντε τελευταίες σονάτες του Σκριάμπιν).

Η τελευταία εξαίρεση ισχύει, φυσικά, και ως προς την διερεύνηση της δημοφιλίας της υλοποίησης της καθοριστικής πτώσης της έκθεσης. Αν και τούτη εμφανίζεται στις περισσότερες περιπτώσεις, ενίοτε αποδυναμώνεται λόγω του σχηματισμού μίας ατελούς πτωτικής δομής (Μέτνερ op. 11-2, d'Indy op. 63/III, Ραχμάνινοφ 1/I, Longo 5/III, Longo 7/I, Μέτνερ op. 27/I) ή – σε μεγαλύτερο βαθμό – εξαιτίας κάποιας διαδικασίας έκθλιψης (Fuchs 2/I, Fuchs 2/IV, Longo 4/I, Longo 5/I, Longo 6/IV, Longo 7/IV), ενώ δεν λείπουν και τα μέρη εκείνα όπου ουδεμία πρόθεση πτωτικής κατάληξης υφίσταται (Λιαπουνόφ, Sinding/I, Longo 3/III, Ραχμάνινοφ 2/III).

Κατακλείδα εμφανίζεται στην έκθεση των περισσότερων από τα εξεταζόμενα μέρη· εδώ καταγράφονται οι εξαιρέσεις: d'Indy op. 63/III, Λιαπουνόφ, Sinding/I, Turina/III, Προκόφιεφ/I, Σκριάμπιν 7, Longo 1/I, Longo 1/III, Longo 2/I, Longo 2/III, Longo 3/I, Longo 3/III, Longo 5/I, Longo 6/I, Longo 7/III, Προκόφιεφ 2/IV, Ραχμάνινοφ 2/III, Σκριάμπιν 8, Σκριάμπιν 10.

Στην συντριπτική πλειονότητα των υπό εξέταση μερών, η ενότητα της επεξεργασίας ξεκινά με μία αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό. Ωστόσο, δεν λείπουν οι περιπτώσεις όπου η αυλαία της δεύτερης ενότητας ανοίγει διατηρώντας στο προσκήνιο το υλικό με το οποίο ολοκληρώθηκε η πρώτη ενότητα (Μέτνερ op. 11/1, Longo 1/I, Longo 3/I, Longo 4/IV, Μέτνερ op. 30), ειδάλλως με μία αναδρομή στην εισαγωγή (Σκριάμπιν 5, Σκριάμπιν 10) ή ακόμη και σε κάποιο προηγούμενο μέρος του έργου (Ραχμάνινοφ 1/III, Turina/III, Μέτνερ op. 25-2/II, Προκόφιεφ 2/IV), με κάποιο παράγωγο στοιχείο (Longo 7/I, Προκόφιεφ 2/I) ή, τέλος, συνδυάζοντας ορισμένα από τα ήδη γνωστά θεματικά στοιχεία (Μέτνερ op. 25-2/I, Godowsky/I). Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται επίσης κατά κανόνα τόσο στο κύριο όσο και

στο πλάγιο θεματικό υλικό για ορισμένες εξαιρέσεις, βλ. Ραχμάνινοφ 1/III, Λεβίδης, Longo 6/I, Longo 7/III, Longo 7/IV. Όσον αφορά τη δομή της δεύτερης ενότητας, τούτη συνδέεται ορισμένες φορές με την επανέκθεση δι' ενός διακριτού συνδετικού περάσματος, ενώ σπανιότερα τούτο συνυπάρχει και με ένα εισαγωγικό τμήμα πριν από τον πυρήνα της επεξεργασίας (Ραχμάνινοφ 1/I, Μέτνερ op. 25-2/II, Longo 2/I, Longo 3/I, Longo 3/III, Longo 4/IV)· από την άλλη πλευρά, η παρουσία μόνο εισαγωγικού τμήματος, ελλείπει συνδετικού περάσματος στο τέλος της επεξεργασίας, είναι ακόμη πιο σπάνια (Σκριάμπιν 5, Μέτνερ op. 11-3, Προκόφιεφ 2/IV). Ξεχωριστή είναι η περίπτωση της μονομερούς σονάτας του Λιαπουνόφ, όπου η ενότητα της επεξεργασίας ενσωματώνει δύο εμβόλιμα επεισόδια, στο πλαίσιο μίας μίξης του τριμερούς μορφολογικού τύπου σονάτας με την καθιερωμένη τετραμερή διαδοχή ενός κυκλικού έργου, κατά το πρότυπο της *Σονάτας για πιάνο* του Liszt· τελείως *sui generis* είναι επίσης η διαμόρφωση της δεύτερης ενότητας στο Longo 1/III, όπου οι τυπικές διαδικασίες θεματικής ανάπτυξης συνδυάζονται με την παρουσίαση του δεύτερου θέματος της “διπλής φούγκας” που συμφύεται στο εν λόγω μέρος με την τριμερή μορφή της σονάτας.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα υποβάλλεται συνήθως σε ορισμένες – σημαντικότερες ή πιο επουσιώδεις – τροποποιήσεις, ενώ αξίζει να αναφερθούν οι περιπτώσεις σχηματισμού μίας δευτερεύουσας ανάπτυξης ειδικά στα Ραχμάνινοφ 1/I και Berg. Από τονικής πλευράς, σε ορισμένα μέρη το κύριο θέμα τοποθετείται, αρχικά τουλάχιστον, σε μία διαφορετική τονική περιοχή από την αρχική (Μέτνερ op. 11-2, Σκριάμπιν 5, Μπορτκέβιτς/I, όπου πρωταγωνιστεί η υποδεσπόζουσα, προσέτι δε Ραχμάνινοφ 2/III και Μέτνερ op. 27/I) ή στον αντίθετο τρόπο (Longo 7/III, Μέτνερ op. 30).

Το μεταβατικό τμήμα υποβάλλεται κι αυτό σε ορισμένες (τονικές και δομικές) τροποποιήσεις. Σημειώνονται εδώ τα μέρη όπου η μετάβαση απαλείφεται εντελώς: Ραχμάνινοφ 1/I, Turina/III, Berg, Μέτνερ op. 25-2/II, Longo 6/IV, Ραχμάνινοφ 2/III, Σκριάμπιν 9.

Η πλάγια περιοχή υφίσταται ομοίως, στις περισσότερες περιπτώσεις, κάποια αναδόμηση κατά την επαναφορά της, η οποία φτάνει σε μικρότερο ή και σε μεγαλύτερο βάθος. Ως προς την τονικότητα στην οποία επανεκτίθεται, διαπιστώνει κανείς πως, σε γενικές γραμμές, το πλάγιο θεματικό υλικό επιστρέφει στον τρόπο στον οποίο είχε αρχικά εκτεθεί· εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα συνιστούν τα Longo 6/IV και Προκόφιεφ 2/IV, όπου η πλάγια περιοχή τοποθετείται στον ελάσσονα τρόπο αντί του αναμενόμενου μείζονος. Σε ορισμένα μέρη, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ξεκινά από μία διαφορετική της αρχικής τονική περιοχή, προτού οδηγηθεί εκ νέου στην τονικότητα αναφοράς (βλ. Μπορτκέβιτς/I, Sinding/I, Berg, Μέτνερ op. 25-2/I, Μέτνερ op. 25-2/II, Longo 6/I), ενώ σε άλλες, ακόμα πιο αποδομητικές περιπτώσεις, η τονικότητα αναφοράς υποκαθίσταται εξ ολοκλήρου από κάποια διαφορετική τονική περιοχή (d'Indy op. 63/III, Μέτνερ 11-3, Λεβίδης, Προκόφιεφ 1). Τέλος, στα μέρη όπου η έκθεση εξελίσσεται σε τρεις ή τέσσερις διαφορετικές τονικότητες δεν διαπιστώνεται κάποια κοινή στρατηγική αναφορικά με την τονική πορεία της επανέκθεσης, καίτοι αξίζει να αναφερθεί ειδικά το Ραχμάνινοφ 1/III, όπου η πλάγια περιοχή ολοκληρώνεται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας.

Η πτωτική κατάληξη της επανέκθεσης δεν εμφανίζεται σε ορισμένες περιπτώσεις, παρ' όλο που η ανάλογή της είχε πραγματοποιηθεί στην έκθεση (βλ. συγκεκριμένα Ραχμάνινοφ 1/III, Μέτνερ op. 11-3, Προκόφιεφ 1, Μέτνερ op. 25-2/II, Longo 1/III, Longo 4/IV, Μέτνερ op. 30), ενώ σε άλλες περιπτώσεις εμφανίζεται απλώς κατά τι αποδυναμωμένη, δίχως όμως να έχει εξαλειφθεί πλήρως (Μέτνερ op. 25-2/I, Longo 3/I). Συμβαίνει βεβαίως και το αντίστροφο, ήτοι ο σχηματισμός μίας καταληκτικής πτώσεως στην επανέκθεση, καίτοι η έκθεση δεν έχει νωρίτερα επιστεγασθεί με ανάλογη πτωτική κατάληξη (βλ. Λιαπουνόφ,



Sinding/I, Berg, Longo 5/I, Ραχμάνινοφ 2/III). Περαιτέρω, υφίσταται και η περίπτωση μίας καταληκτικής πτώσης της επανέκθεσης που εμφανίζεται ενισχυμένη σε σύγκριση με την αντίστοιχη κατάληξη της έκθεσης (βλ. Μέτνερ ορ. 27/I).

Κατά παρόμοιο τρόπο, η κατακλείδα ενίοτε απαλείφεται στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας (Μέτνερ ορ. 11-2, Μέτνερ ορ. 11-3, Μέτνερ ορ. 25-2/II, Longo 4/IV, Ραχμάνινοφ 2/I, Μέτνερ ορ. 27/I, Μέτνερ ορ. 30), ενώ σε μερικές περιπτώσεις διαπιστώνεται, αντίθετα, η προσθήκη ενός καταληκτικού τμήματος στην επανέκθεση παρά την απουσία ανάλογου χωρίου στην έκθεση (Λιαπουνόφ, Longo 3/I, Longo 5/I, Longo 7/III).

Μολονότι τα περισσότερα μέρη αυτής της περιόδου εμπεριέχουν και μία διακριτή coda, σε ορισμένες περιπτώσεις τούτη αντικαθίσταται από μία Coda-Rhetoric Interpolation (Ραχμάνινοφ 1/III, Σκριάμπιν 5) ή, συνηθέστερα, απουσιάζει τελείως, όπως παρατηρείται στα Μέτνερ ορ. 11-1, Berg, Προκόφιεφ 1, Προκόφιεφ 2/IV αλλά και, ιδιαίτερα συχνά, στις σονάτες του Longo. Σε αυτήν την περίπτωση, όμως, η απουσία της coda αντισταθμίζεται συνήθως με δύο διαφορετικούς τρόπους: στα Longo 3/I, Longo 5/I και Longo 7/III (όπως επισημάνθηκε και λίγο παραπάνω) ο συνθέτης προσθέτει μία νέα κατακλείδα στην επανέκθεση, παρά την απουσία ανάλογου τμήματος στην έκθεση, ενώ σε ακόμα περισσότερα μέρη διαπιστώνεται η προέκταση της ήδη υφιστάμενης από την έκθεση κατακλείδας<sup>288</sup> ή των καταληκτικών μέτρων της πλάγιας περιοχής (Longo 1/I, Longo 6/I, Longo 6/IV, Longo 7/I, Longo 7/IV). Παρ' όλα αυτά, στα Longo 4/I και Longo 5/III δεν παρατηρείται κάποια σημαντική διαφοροποίηση του καταληκτικού τμήματος της επανέκθεσης σε σχέση με το ομόλογο τμήμα της πρώτης ενότητας, παρά την έλλειψη μιας coda και σε αυτήν την περίπτωση. Όσον αφορά, τέλος, την ίδια την coda, στα μέρη όπου εμφανίζεται, τούτη μπορεί να είναι σύντομη, προσλαμβάνοντας καθαρά καταληκτικό ρόλο (βλ. παραδείγματος χάριν Sinding/I, Longo 2/I), ή να καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση, παρουσιάζοντας και χαρακτηριστικά που παραπέμπουν σε μια δεύτερη επεξεργασία, ήτοι δίνοντας έμφαση στην ανάπτυξη του δεδομένου υλικού (βλ. φέρ' ειπείν Σκριάμπιν 7 και Μέτνερ ορ. 27/I). Αξιοσημείωτη είναι, επιπλέον, η αναδρομή της coda σε προηγούμενα μέρη του εκάστοτε έργου (βλ. d'Indy ορ. 63/III, Turina/III, Μέτνερ ορ. 25-2/II) ή ακόμη (στην εξαιρετική περίπτωση του Μέτνερ ορ. 11-3) σε μία άλλη σονάτα για πιάνο του ίδιου συνθέτη!

---

<sup>288</sup> Βλ. Caplin, ό.π., σ. 171, σχετικά με αυτήν την δυνατότητα.

### **Μέρη σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία**

Το γρήγορο πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Gade δομείται κατά ασυνήθιστο τρόπο ως σονάτα χωρίς επεξεργασία. Του κυρίου σώματος της μορφής προηγείται μία εισαγωγή: μετά από το εναρκτήριο άρπισμα της τονικής της κύριας τονικότητας του μέρους, μιελάσσοнос, μία διαδικασία ρυθμικής πύκνωσης επί της VI οδηγεί στην δεσπόζουσα που προετοιμάζει την άφιξη του κυρίου θέματος. Το τελευταίο καταλαμβάνει τα μ. 25-32, συνιστώντας μία φράση που καταλήγει με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Η επαναφορά του υλικού της στα μ. 33 κ.εξ. δεν συνιστά την έναρξη της επόμενης φράσης μιας ευρύτερης περιόδου, αλλά απεναντίας ένα εκτεταμένο μεταβατικό τμήμα, αποτελούμενο από δύο διακριτά σκέλη. Στο πρώτο (μ. 33-58), τα μ. 33-40 ακολουθούν στενά το κύριο θέμα, αντιστοιχώντας στα μ. 25-32. Ακολουθεί ένα τετράμετρο στα μ. 41-44, που επαναλαμβάνεται σε διαφορετικά αρμονικά συμφραζόμενα στα μ. 45-48, ενώ στα μ. 49-58 το προηγούμενο υλικό εξυφάνεται σε μικρότερες δομικές μονάδες, οδηγώντας στην δεσπόζουσα της ελάσσοнос δεσπόζουσας, που προεκτείνεται. Στο δεύτερο σκέλος, από την άλλη, ο συνθέτης επαναφέρει τα εισαγωγικά μοτίβα, το πρώτο εκ των οποίων υποβάλλει σε αντιστικτική επεξεργασία (πρβλ. μ. 59-72 και 1-9), ενώ χρησιμοποιεί το δεύτερο (βλ. μ. 18-19), μετά τα μελωδικού χαρακτήρα μ. 73-78, για τον σχηματισμό μιας μακράς κατάβασης με κατάληξη στην δεσπόζουσα της ρε-ελάσσοнос (μ. 79-96). Το πλάγιο θέμα που έπεται, ακολουθώντας την ύφανση των τελευταίων μεταβατικών μέτρων, ξεκινά με τη συγχορδία της ρε-ελάσσοнос, κινείται ωστόσο στο περιβάλλον της VI της τονικότητας αναφοράς, ήτοι στη Ντο-μείζονα, και διαρθρώνεται και αυτό διμερώς: το πρώτο σκέλος (μ. 97-112) παραμένει ομοιογενές μέχρι τα αντιθετικά και αρμονικά απομακρυνόμενα μ. 108-112 που φέρνουν τελικά την δεσπόζουσα, Σολ-μείζονα, εν είδει μισής πτώσης, ενώ το δεύτερο (μ. 113-146) έχει πιο μελωδικό χαρακτήρα, με την πτωτική διαδικασία των μ. 127-128 να ματαιώνεται στο μ. 129 από την παρεμβολή της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος, η οποία κυριαρχεί εν πολλοίς μέχρι το τέλος της έκθεσης, θυμίζοντας μάλιστα, κατά την τελική της προέκταση, τα τελευταία μέτρα του πρώτου σκέλους της μετάβασης. Ως εκ τούτου, το τμήμα αυτό (των μ. 129-146) από δυνάμει καταληκτικό αλλάζει λειτουργία και μετατρέπεται σε συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

Ακολούθως, επανεκτίθεται πρώτο το εισαγωγικό τμήμα, παρηλλαγμένο: τα μ. 147-151 αντιστοιχούν στα μ. 1-9, ενώ στα μ. 152-166 παρατηρούμε τον μετασχηματισμό των αρχικών μ. 10-24, όπου είναι εμφανής η επιρροή της επαναξιοποίησης των εισαγωγικών μοτίβων στο πλαίσιο της μετάβασης (πρβλ. ενδεικτικά μ. 78-79 και 152-153). Στη συνέχεια, το κύριο θέμα δεν επιστρέφει στην αρχική του μορφή, αλλά τροποποιείται σημαντικά και διευρύνεται, αναπτυσσόμενο στα μ. 167-186: το αρχικό τετράμετρο (όπου ενσωματώνεται προσέτι αντιστικτικά το επικεφαλής μοτίβο της εισαγωγής) επαναλαμβάνεται εν είδει παραλλάγματος και ακολούθως αποσπασματοποιείται και καταλήγει σε μισή πτώση στην σι-ελάσσονα, κάνοντας ταυτοχρόνως μία ακόμη νύξη στην εναρκτήρια χειρονομία του μέρους (βλ. μ. 183-185). Ακολούθως, η επίσης παρηλλαγμένη μετάβαση (μ. 187-226) εκκινεί από την σι-ελάσσονα, διατηρώντας ωστόσο την επαναφορά του αρχικού υλικού του κυρίου θέματος. Η νέα δομική μονάδα των μ. 187-194, σχηματιζόμενη από την προσθήκη των αντιθετικών μ. 191-194 στο υλικό του κυρίου θέματος, αλυσιδοποιείται εν μέρει στα μ. 195-198, με τα μ. 199-226 να περνούν κατόπιν αρχικά στην συγχορδία της φα-δίεση-ελάσσοнос και στη συνέχεια (στα μ. 203 κ.εξ.) να τονικοποιούν την ντο-δίεση-ελάσσονα, με την ύφανση των μ. 215-226 να παραπέμπει προσέτι στα μ. 73-96 της εκθεσιακής μετάβασης, καίτοι μπορούμε να διαπιστώσουμε πως οι αναφορές στην εισαγωγή που εκείνη έφερε απουσιάζουν στο παρόν τμήμα. Το πλάγιο θέμα, σε αντίθεση με τα δύο

προηγούμενα τμήματα, ακολουθεί μέχρι ενός σημείου το ομόλογό του τμήμα της έκθεσης, κινούμενο, εντούτοις, στην προκειμένη περίπτωση στην Μι-μείζονα, δηλαδή στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας. Τα μ. 227-267 αντιστοιχούν στα μ. 97-137, ενώ τα μ. 268-272 απομακρύνουν την προοπτική της ενεργής δεσπόζουσας της Λα-μείζονος, όπου έχουμε οδηγηθεί κατ' αντιστοιχία με το ομόλογο σημείο της πρώτης ενότητας, οδηγώντας εκ νέου στην Μι-μείζονα, όπου πραγματοποιείται μία μισή πτώση, με την οποία και ολοκληρώνεται η δεύτερη ενότητα.

Στη συνέχεια προστίθεται και μία ευμεγέθους coda (μ. 273-365), στο πλαίσιο της οποίας επανέρχονται κατ' αρχάς το μεγαλύτερο τμήμα της εισαγωγής (μ. 273-288 = μ. 9-24) αλλά και το κύριο θέμα (μ. 289-296), ενώ το ίδιο ισχύει και για την έναρξη της μετάβασης στα μ. 297-301 (= μ. 33-37), αν και τα επόμενα μέτρα λαμβάνουν διαφορετική τροπή, μέσω των παρηλλαγμένων επανάληψεων του αρχικού της διμέτρου και της ακόλουθης επαναφοράς της εναρκτήριας χειρονομίας της εισαγωγής, η οποία ακολουθείται από μια παρηλλαγμένη αναφορά του μοτιβικού εμπλουτισμού που η ίδια υπέστη στην επανέκθεση (μ. 312-318). Τέλος, ενός δεξιοτεχνικού περάσματος έπεται μια αναδρομή στο εναρκτήριο μοτίβο, με αντιστικτική υφή, όπως είχε συμβεί και στο μεταβατικό τμήμα της πρώτης ενότητας, καθώς και η οριστική, συγχορδιακής υφής επικύρωση της μι-ελάσσονος, όπου ενσωματώνεται επιπλέον και το επικεφαλής μοτίβο του μέρους (βλ. μ. 362-365). Παρατηρούμε λοιπόν πως η λειτουργία της coda, πέραν της φαινομενικά αχρείαστης εκ νέου επαναφοράς του υλικού της εισαγωγής και του κυρίου θέματος, έγκειται στην αποκατάσταση και επικύρωση του ελάσσονος τρόπου, αντί του μείζονος στον οποίο είχε νωρίτερα επανεκτεθεί το πλάγιο θέμα.<sup>289</sup>

Κατ' αντιστοιχία με το εναρκτήριο, έτσι και το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Gade ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία. Το κύριο θέμα εκτίθεται στα μ. 1-22, με μία πρώτη, προτασιακού χαρακτήρα φραστική δομή (μ. 1-8) να ακολουθείται από επανάληψη που γρήγορα παρεκκλίνει από το πρότυπό της, εμπεριέχοντας μάλιστα μία αναφορά στο εναρκτήριο μοτίβο του συνολικού έργου (βλ. μ. 19-21). Το τμήμα αυτό ολοκληρώνεται στην συγχορδία της δεσπόζουσας, καθώς η κατάληξη της σχεδιαζόμενης τέλει πτώσης στην αρχική τονικότητα αποκόπτεται λόγω της έναρξης του μεταβατικού τμήματος με έκθλιψη. Η μετάβαση (μ. 23-44) δίνει αρχικά την εντύπωση μίας επανάληψης του κυρίου θέματος, αποκλίνοντας ωστόσο ουσιωδώς από αυτό μετά το μ. 30 (πρβλ. μ. 8), με δύο νέα, επαναλαμβανόμενα δίμετρα (στα μ. 31-34 και 35-38) πριν από την επιστροφή του βασικού μοτίβου του έργου με τρόπο αντίστοιχο της κατάληξης του κυρίου θέματος και τελικό σταθμό, στην προκειμένη περίπτωση, την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, στην οποία πραγματοποιείται μία τέλεια πτώση. Το πλάγιο θέμα, από την άλλη πλευρά, κινείται στην περιοχή της σι-ελάσσονος, και οργανώνεται υπό μορφήν πρότασης: η τετράμετρη βασική ιδέα (μ. 45-48) επαναλαμβάνεται σε παραλλαγή (στα μ. 49-52), η οποία, στο πλαίσιο της συνέχισης, ακολουθείται από δίμετρες δομικές μονάδες, πριν από το τελικό απόσπασμα των μ. 61-69 που φέρνει την πτωτική κατάληξη στην ελάσσονα δεσπόζουσα μέσω μίας καθοδικής κίνησης. Από το τελευταίο μέτρο ξεκινά σε επικάλυψη η κατακλείδα, που φέρει ίχνη του κυρίου θέματος (βλ. μ. 69-70), ενώ μετά από την εναλλαγή της σι-ελάσσονος με τη δεσπόζουσα της σε μια επικυρωτική της πρώτης διαδικασία (μ. 69-81) απομακρυνόμαστε αρμονικά από αυτήν περνώντας στην Ντο-μείζονα, την VI της τονικότητας αναφοράς, η

<sup>289</sup> Ανεξήγητη μοιάζει η παρατήρηση της Hong, κατά την οποία ο συνθέτης «αντιστρέφει τη σειρά των θεμάτων» στην επανέκθεση αυτού του μέρους. Βλ. Hong, *ό.π.*, σ. 33.

οποία μετατρέπεται την τελευταία στιγμή σε παρενθετική συγχορδία δεσπόζουσας τύπου αυξημένης 6ης προς την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Ως εκ τούτου, τα μ. 81-96 συνιστούν ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το κύριο θέμα εισάγεται στην δεύτερη ενότητα πάνω από έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας και με μία μικρή τροποποίηση στην κατάληξή του· συγκεκριμένα, ενώ τα μ. 97-114 αντιστοιχούν πλήρως στα μ. 1-18, η συνέχεια δεν είναι ανάλογη, αφού το χαρακτηριστικό κατιόν μοτίβο των μ. 19-21 αντικαθίσταται εδώ από το παρόμοιο των μ. 73-75 της κατακλείδας στα μ. 115-118. Η κατάληξη σε μισή πτώση και η προέκτασή της οδηγεί τώρα στην αμεσότερη σύνδεση του κυρίου θέματος με τη μετάβαση, η οποία δεν ξεκινά επαναφέροντας αμέσως το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, αλλά μόνο μετά από ένα συνδεδετικό τετράμετρο (μ. 119-122), κινούμενη πλέον στην υποδεσπόζουσα, με προφανή σκοπό την προσέγγιση της τονικής και όχι της δεσπόζουσας. Πράγματι, τα μ. 123-144 ταυτίζονται, δεδομένης της τονικής διαφοροποίησης, με τα μ. 23-44, και καταλήγουν εν προκειμένω στην τονική. Σε αυτήν επανεκτίθεται, όπως αναμενόταν, και το πλάγιο θέμα, το οποίο δεν παρουσιάζει την παραμικρή διαφορά από την αρχική του εμφάνιση στην έκθεση κατά την επαναφορά του στα μ. 145-169.

Αντί για την κατακλείδα, εντούτοις, επισυνάπτεται μία τεραστίων διαστάσεων coda, που ξεκινά με μία αναφορά στο πλάγιο θέμα (μ. 169-176), ενώ έπειτα ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα οδηγεί σε ένα αρκετά ελεύθερο τμήμα (εν είδει φαντασίας), με τα μ. 187-198 να παραμένουν στην τονική και τα μ. 199-210 να είναι έντονα χρωματικά με στόχο την vii της μι-ελάσσονος, την οποία προεκτείνουν τα μ. 211-219, πριν από την μερική επιστροφή του κυρίου θέματος, την οποία προοιωνίζονται τα μ. 220-221. Ενώ τα μ. 222-229 αντιστοιχούν και πάλι στα μ. 1-8, στη συνέχεια προστίθεται μία νέα δεκάμετρη δομική μονάδα, δομούμενη από ένα νέα δίμετρο που επαναλαμβάνεται και αποσπασματοποιείται (μ. 230-239), ενώ η επιχειρούμενη επανάληψη του δεκάμετρου αυτού καταλήγει στην επαναφορά των καταληκτικών μέτρων της επανεκθεσιακής εμφάνισης του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 248-251 και 115-118). Ακολουθεί μια νέα μεταμόρφωση του κυρίου θέματος, με ένα ενδεκάμετρο πρότυπο να μην καταλήγει πλέον σε πτώση (μ. 252-262), αλλά να επαναλαμβάνεται παρεκκλίνοντας της αρχικής του πορείας και να οδηγεί στην επανεμφάνιση του επικεφαλής μοτίβου του έργου (στα μ. 279 κ.εξ.), που χρησιμοποιείται για την ύστατη πτωτική κατάληξη στην μι-ελάσσονα, με περαιτέρω προέκταση στα μ. 287-295.

Το γοργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας αρ. 1* του Hiller ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα που προσεγγίζει την δεσπόζουσα μέσω συγχορδίων ελαττωμένης εβδόμης, πριν καταλήξει στην τονική, λα-ελάσσονα, στο μ. 8, με τα μ. 8-9, που ανήκουν στο κύριο θέμα, να διευρύνουν την εισαγωγική διαδικασία μέσω της παρουσίας του συνοδευτικού του σχήματος. Το πρώτο οκτάμετρο του κυρίου θέματος κατασκευάζεται από δίμετρα και καταλήγει στη δεσπόζουσα, η οποία προεκτείνεται στα μ. 17-26, προτού τα μ. 27-34α εισάγουν μία πτωτική διαδικασία που αρχικά αναβάλλεται (μ. 27-30) και εν συνεχεία επαναλαμβάνεται αποτυγχάνοντας όμως εκ νέου να καταλήξει σε τέλεια πτώση, λόγω της επανέναρξης της συνοδείας του κυρίου θέματος στην τονική (μ. 31-34α). Η προαναφερόμενη επιστροφή των μοτιβικών χαρακτηριστικών του βασικού θέματος σηματοδοτεί την έναρξη της μετάβασης, με τα εναρκτήρια μ. 34-43 να αντιστοιχούν στα μ. 8-17, καταλήγοντας ωστόσο, στην προκειμένη περίπτωση, στην περιοχή της VI, και τα μ. 44-49 να ακολουθούν από μοτιβικής πλευράς τα μ. 21-26. Ακολούθως, τα μ. 50-53 επιχειρούν μία κατάληξη στην υποδεσπόζουσα κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 27-30, αποτυγχάνοντας και ξαναρχίζοντας την ίδια διαδικασία στα μ. 54-55 (= μ. 31-32), διακοπτόμενα εντούτοις από ένα νέο

πέρασμα (μ. 56-63) που ολοκληρώνει το μεταβατικό τμήμα με μια διαδοχή από δίμετρα και περιστρέφεται αρμονικά γύρω από την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Παρατηρούμε λοιπόν πως η μετάβαση δεν αρκείται στην παράθεση μόνο των εναρκτήριων μοτιβικών στοιχείων του κυρίου θέματος, αλλά απεναντίας παραθέτει ανακατασκευασμένα όλα τα μορφώματα που το απετέλεσαν.

Στο πλαίσιο του τοποθετημένου στη Φα-μείζονα πλαγίου θέματος, η παρουσίαση (μ. 64-67), η επανάληψη (μ. 68-71) και η εν είδει συνέχισης αποσπασματοποίηση του υλικού (μ. 72-80) μίας σύνθετης τετράμετρης ιδέας παραπέμπουν στην οργανωτική αρχή μιας πρότασης, χωρίς παρ' όλα αυτά να παρέχεται μία σαφής πτωτική κατάληξη. Αντιθέτως, στα μ. 81-86 παρατηρείται η απρόσμενη επιστροφή του τελικού μορφώματος της μετάβασης (πρβλ. μ. 56-61). Στα μ. 87-93, από την άλλη πλευρά, το επικεφαλής μόρφωμα των μ. 64-65 απομονώνεται και, συνδυαζόμενο με ένα νέο συνοδευτικό μοτίβο, αποσπασματοποιείται σταδιακά για τον σχηματισμό ενός επταμέτρου που αρχικά κινείται στην περιοχή της σχετικής της δευτερεύουσας τονικότητας, δηλαδή της ρε-ελάσσονος, προτού επιστρέψει εν τέλει στην Φα-μείζονα. Στο σημείο αυτό, ο συνθέτης επαναφέρει το περιεχόμενο των μ. 72-80 με αντιστικτικές προσθήκες και διαφοροποιημένη εξέλιξη (από το μ. 99, που είναι ομόλογο του μ. 77) που καταλήγει στη συγχορδία της σολ-ελάσσονος, απ' όπου ξεκινά και το συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (μ. 103-123), το οποίο ενσωματώνει και το εισαγωγικό τμήμα του μέρους. Συγκεκριμένα, στα τρία αλυσιδωτά δίμετρα των μ. 103-108 περνάμε εκ νέου στη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος μετά από τη συγχορδία της σχετικής της, με το μοτιβικό περιεχόμενο να παραπέμπει άμεσα στην έναρξη της εισαγωγής και την ομοιότητα αυτή να εξελίσσεται πια σε ταύτιση στο τετράμετρο 109-112, που σχηματίζεται από τα αντιθετικά στοιχεία των μ. 1-2 και 6-7. Η νέα αυτή τετράμετρη δομική μονάδα αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 113-116, ενώ ένας ακόμη "κρίκος" σε αυτήν την αλυσίδα ξεκινά μεν στο μ. 117 αλλά στη συνέχεια προσφέρει μια διευρυμένη εκδοχή του πρότυπου τετραμέτρου, παραφράζοντας ουσιαστικά το περιεχόμενο της αρχικής εισαγωγής. Το τελευταίο απόσπασμα καταλήγει στην Λα-μείζονα, η οποία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Πρόκειται για την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, από την οποία ξεκινά εν τέλει η επανέκθεση.

Εντός της δεύτερης ενότητας, της πλάγιας περιοχής προηγείται ένα ενιαίο τμήμα που εμπεριέχει, σε συμπυκνωμένη μορφή, τις λειτουργίες του κυρίου θέματος και της μετάβασης: στα μ. 124-131, το αρχικό δίμετρο του θέματος απομονώνεται και κατόπιν αποσπασματοποιείται, ενώ τα μ. 132-140 αναπτύσσουν το μοτίβο των μ. 14-15 αρχικά με αντιστικτική υφή και κατόπιν αποσπασματοποιώντας το σε μια μετατροπική πορεία που καταλήγει στη δεσπόζουσα της τονικότητας της δεσπόζουσας, Μι-μείζονος, στην οποία τοποθετείται, κατά ασυνήθιστο τρόπο, η επανέκθεση του πλαγίου θέματος. Το τελευταίο περιορίζεται στα μ. 141-155α, όπου της επανεμφάνισης και επανάληψης του βασικού του τετραμέτρου έπεται ένα απόσπασμα που παραπέμπει άμεσα στα μ. 72-80, με κατάληξη σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Από το σημείο αυτό εκκινεί μία γιγαντιαίων διαστάσεων coda, το μέγεθος της οποίας αποτελεί αντίβαρο στον σημαντικό περιορισμό που υπέστη η επανέκθεση σε σχέση με την έκθεση, συμβάλλοντας επιπλέον στην επίτευξη ισορροπίας, όπως θα δούμε, μέσω της επαναφοράς μορφωμάτων που παραλείφθηκαν από την αμέσως προηγούμενη ενότητα. Αρχικά, στα μ. 155-164, παρουσιάζεται μια εναλλακτική εκδοχή των μ. 21-26, με βασικό στοιχείο την αποσπασματοποίηση της αδιάλειπτης ροής δεκάτων έκτων. Στα μ. 165-172, από την άλλη πλευρά, επιστρέφει το μόρφωμα των μ. 27-33 (που, όπως και το προηγούμενο, παραλείφθηκε από την δεύτερη ενότητα) σε μια νέα διευρυμένη εκδοχή, με οιονεί αλυσιδωτή επανάληψη του αρχικού του τετραμέτρου (μ. 165-168 και 169-172) καθώς και μία τρίτη επαναφορά που διακόπτεται, όπως συνέβη και

κατά την επιστροφή του μορφώματος αυτού στο πλαίσιο του μεταβατικού τμήματος στην έκθεση, από το πέρασμα των μ. 56-63, σε παρηλλαγμένη εκδοχή με ισοκράτη επί του φθόγγου της δεσπόζουσας (μ. 173-179). Στη συνέχεια, έρχεται η σειρά του πρώτου μέρους του συνδετικού πέρασματος να ακουστεί ξανά (πρβλ. μ. 180-187 και 103-108), ενώ τα μ. 188-199 προσφέρουν μια νέα οπτική στο βασικό μοτίβο του πλαγίου θέματος, επαναφέροντάς το μάλιστα ταυτοχρόνως στην τονική, κάτι που δεν συνέβη εντός της επανέκθεσης. Το αρχικά σταθερό μι του ισοκράτη υποχωρεί εν τέλει βηματικά καταλήγοντας στην τονική, στην οποία ακούγεται για ύστατη φορά το κεντρικό μοτίβο του κυρίου θέματος (μ. 200-211), με το αρχικό του δίμετρο να αποσπασματοποιείται σταδιακά μέχρις όπου ρευστοποιηθεί. Η παραπάνω κατάληξη στην τονική δεν είναι εντούτοις οριστική, καθώς μετά από δύο ενεργητικά αλυσιδωτά τετράμετρα στα μ. 212-221 (με το δεύτερο να προεκτείνεται ελαφρώς), ένα μοτίβο που προέρχεται από το εναρκτήριο μέρος του έργου (πρβλ. τα μ. 11-14 του *Andante*) χρησιμοποιείται για τη δημιουργία ενός νέου μορφώματος που κερδίζει σε ταχύτητα και ένταση (μ. 222-243), οδηγώντας σε ένα νέο πέρασμα (μ. 244-258), το οποίο χρησιμοποιεί την ενεργητική χειρονομία των μ. 212-213 και λειτουργεί ως διαμεσολάβηση προς το τελικό μέρος του έργου, που ακολουθεί αμέσως κάνοντας χρήση, μάλιστα, και της προαναφερόμενης χειρονομίας κατά την έναρξή του.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας αρ. 2* του Hiller, το κύριο θέμα ξεκινά με ένα προτασιακά δομημένο πρώτο τμήμα, με βασική ιδέα και παράλλαγμα στα μ. 1-4 και συνέχιση στα μ. 5-8, το οποίο καταλήγει σε ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της Λα-ύφεση-μείζονος. Περνώντας στο δεύτερο τμήμα, το τετράμετρο 9-12 ακολουθεί τα μ. 5-8 προτείνοντας μια διαφορετική κατάληξη, εν προκειμένω με τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα. Τούτη αποσταθεροποιείται στα μ. 13-16, που λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα προς την Λα-ύφεση-μείζονα. Το τρίτο τμήμα ξεκινά όπως το πρώτο, αποκλίνοντας όμως αρμονικά από το μ. 20 (πρβλ. 4), με τα μ. 21-25 να ρευστοποιούν σταδιακά το υλικό των μ. 5-8 και έτσι το κύριο θέμα να ολοκληρώνεται κατά ασυνήθιστο τρόπο με μία ανοικτή κατάληξη στη δεσπόζουσα. Η μετάβαση ανοίγει με ένα νέο μόρφωμα, το οποίο παρουσιάζεται σε δύο τετράμετρα που οδηγούν στην φα-ελάσσονα (μ. 26-29) και στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 30-33) αντίστοιχα. Το πλαγίο θέμα εισάγει κατόπιν δύο διακριτές ιδέες: η πρώτη σχηματίζει δύο τετράμετρες δομικές μονάδες (μ. 34-37 και 38-41) που επικεντρώνονται στην τονικότητα της δεσπόζουσας και στην περιοχή της σχετικής της, ενώ η δεύτερη δομείται ως πρόταση, αποκαθιστώντας την νέα τονική και πραγματοποιώντας πτωτική κατάληξη σε αυτήν (μ. 42-52a). Στη συνέχεια ένα δυνάμει καταληκτικό τμήμα μετατρέπεται γρήγορα σε συνδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση: δύο αλυσιδωτά οκτάμετρα, αποτελούμενα από αλληπάλληλα δίμετρα, οδηγούν πρώτα στην σι-ύφεση-ελάσσονα (ii, στα μ. 52-59) κι έπειτα κατευθύνονται από αυτήν προς την φα-ελάσσονα (vi, στα μ. 60-67)· στο μ. 68, εντούτοις, δεν ακούμε την φα-ελάσσονα, στην δεσπόζουσα της οποίας είχε σταματήσει το συνδετικό πέρασμα, αλλά την VI της, Ρε-ύφεση-μείζονα (δίνοντας τοιουτοτρόπως την εντύπωση μιας απατηλής πτώσης), η οποία ταυτοχρόνως έχει επιλεγεί ως η τονικότητα από την οποία θα ξεκινήσει η δεύτερη ενότητα, με το κύριο θέμα σε μεταφορά από την υποδεσπόζουσα.

Το βασικό θέμα, ωστόσο, δεν επανέρχεται εδώ αυτούσιο, αλλά υπόκειται σε δευτερεύουσα ανάπτυξη, με τα 68-71 να αντιστοιχούν στα μ. 1-4, τα μ. 5-8 να δίνουν τη θέση τους στα μ. 72-78, με αποσπασματοποίηση και αλυσιδοποίηση του υλικού τους, και τα μ. 79-88 να κατασκευάζουν και να αλυσιδοποιούν, με παράλληλη αποσπασματοποίηση, ένα δίμετρο από την κεφαλή του κυρίου θέματος, στρεφόμενα αρχικά προς την υποδεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος και καταλήγοντας στην V/vi της αρχικής τονικότητας. Τα μ. 89-92, ακολουθώντας, ταυτίζονται με τα μ. 26-29 της μετάβασης, ενώ τα μ.

93-97 αλυσιδοποιούν και αναπτύσσουν το υλικό των μ. 91-92. Από το πλάγιο θέμα επιστρέφει αποκλειστικά η δεύτερη ιδέα, στα μ. 98-[108], με την τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα να ματαιώνεται, εντούτοις, στην θέση του μ. 108. Η διακοπή της πτωτικής διαδικασίας συμπίπτει με την έναρξη του ανακατασκευασμένου συνδετικού περάσματος (μ. 108-115), το οποίο σε αυτήν την περίπτωση αναλαμβάνει να οδηγήσει στην coda (μ. 116-127). Το πρώτο εκ των αλυσιδωτών τετραμέτρων με τα οποία ξεκινά η τελευταία (η οποία βασίζεται αποκλειστικά στο κύριο μοτιβικό υλικό) κινείται στην υποδεσπόζουσα, ενώ το δεύτερο επαναφέρει την τονική, την οποία προεκτείνουν κατόπιν περαιτέρω τα μ. 124-127.

Το γοργό τρίτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Hiller είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα. Στην ενότητα της έκθεσης, το κύριο θέμα οργανώνεται σε δύο διακριτά τμήματα. Ξεκινώντας από το πρώτο τμήμα (μ. 1-24), βλέπουμε πως η βασική θεματική ιδέα της κύριας περιοχής εισάγεται στα μ. 1-8, οδηγώντας από την τονική στη δεσπόζουσα, κι έπειτα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη (στα μ. 9-16), επικεντρωνόμενη εν τέλει σε μία τονικοποίηση της ντο-ελάσσονος (iii). Τούτη επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 17-24, στο πλαίσιο μίας διαδικασίας ρευστοποίησης του υλικού, γεγονός που, σε συνδυασμό με την προαναφερόμενη, παρηλλαγμένη επανάληψη του εναρκτήριου οκταμέτρου, προσδίδει προτασιακά χαρακτηριστικά στη συνολική αυτή δομή. Σε αυτή τη θεώρηση αντίκεινται, εντούτοις, τόσο ο τονικός όσο και ο πτωτικός παράγοντας, καθ' όσον η ντο-ελάσσων επεκτείνεται μέχρι τέλους δίχως να προκύψει κάποια πτωτική κατάληξη σε αυτήν ή σε κάποια άλλη, περισσότερο αναμενόμενη τονική περιοχή (όπως, φέρ' ειπείν, στην τονική ή στην δεσπόζουσα). Εν συνεχεία, στο δεύτερο τμήμα, η βασική ιδέα επανέρχεται, αρχικά, στα μ. 25-32, ενώ η ακόλουθη επανάληψή της στα μ. 33-40 διαφοροποιείται, αντιθέτως, μέχρι ενός βαθμού από τα μ. 9-16, καθώς εν προκειμένω προσεγγίζεται η δεσπόζουσα. Σε αυτήν την περιοχή, τα μ. 41-44 ανακαλούν το πρώτο ήμισυ της βασικής ιδέας, ενώ έπειτα τα μ. 45-48 κάνουν το ίδιο μεταβαίνοντας στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Ο τεμαχισμός της βασικής δομικής μονάδας συνεχίζεται κατόπιν και στα αλυσιδωτά δίμετρα 49-50 / 51-52, ενώ μία τρίτη αλυσιδωτή δομική μονάδα διευρύνεται ύστερα στα μ. 53-57a, οδηγώντας στη δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος εν είδει μισής πτώσης σε αυτήν την τονική περιοχή. Τελικά, τα μ. 57-64 ακολουθούν το δομικό πρότυπο των μ. 17-24, ξεκινώντας εν προκειμένω από τη Φα-μείζονα και περνώντας σταδιακά στην ομώνυμη ελάσσονα. Συμπερασματικά, το δεύτερο τμήμα δίνει περισσότερο την εντύπωση μίας διευρυμένης ανακατασκευής του πρώτου τμήματος: πρόκειται δηλαδή, για μία παρηλλαγμένη επανάληψη του (οιονεί προτασιακών προδιαγραφών) κυρίου θέματος. Ακολουθεί το μεταβατικό τμήμα: έπειτα από την επιστροφή της βασικής ιδέας στα μ. 65-72, ακολουθεί η παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 73-80, όπου το δεύτερό της ήμισυ (βλ. μ. 77-80), τροποποιείται προκειμένου να επιτελέσει μία επέκταση της σχετικής. Η τελευταία επανερμηνεύεται ταυτοχρόνως ως επιτονική της Μι-ύφεση-μείζονος (πρόκειται φυσικά για τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας), στην οποία τοποθετείται η ακόλουθη πλάγια περιοχή.

Υιοθετώντας μοτιβικά στοιχεία της κύριας περιοχής, τα μ. 81-88 παρουσιάζουν κατ' αρχάς μία νέα θεματική ιδέα στη δευτερεύουσα τονικότητα. Το πρωτοεμφανιζόμενο οκτάμετρο επαναλαμβάνεται έπειτα στα μ. 89-96, ενώ στη συνέχεια το υλικό του αφήνεται να εξυφανθεί περαιτέρω στα μ. 97-100 και 101-104, προτού κατόπιν ρευστοποιηθεί στα μ. 105-112. Η εκτύλιξη συνεχίζεται και στο χωρίο των μ. 113-130, όπου μία σειρά παράγωγων δίμετρων δομικών μονάδων με ανάλογο αρμονικό ρυθμό σταθεροποιείται σταδιακά σε μία επέκταση της δεσπόζουσας, η οποία καταλήγει εν τέλει στην τονική στο μ. 131a, στο πλαίσιο μίας αποδυναμωμένης τέλει πτώσης που λειτουργεί ως η καθοριστική κατάληξη

της έκθεσης, ενώ στο ίδιο σημείο ξεκινά σε επικάλυψη και η κατακλείδα. Εντός αυτής, η προέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος εκ μέρους του περάσματος των μ. 131-139a ενισχύεται στη συνέχεια από τις οιονεί πτωτικές χειρονομίες των όμοιων μ. 139b-141a / 141b-143a, ενώ αντιθέτως τα παρόμοια με αυτά μ. 143b-145a / 145b-147a και το παράγωγο πέρασμα των μ. 147b-151 έχουν συνδυαστική λειτουργία προς τη δεύτερη ενότητα, μετατρέποντας την προαναφερόμενη αρμονική περιοχή σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του παρόντος μέρους.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα και η μετάβαση αλλάζουν ριζικά, καθώς υπόκεινται σε διεξοδική δευτερεύουσα ανάπτυξη, όπου πρωταγωνιστούν (αναμενόμενα) τα μοτιβικά στοιχεία του θέματος στο πλαίσιο μίας διαρκούς αρμονικής περιπλάνησης. Αρχικά, μολονότι τα μ. 152-159 επαναφέρουν το εναρκτήριο οκτάμετρο, τα μ. 160-167 το επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένο, ξεκινώντας από την ομώνυμη ελάσσονα και οδηγώντας εναρμονίως στη σχετική της, ήτοι στη Σι-μείζονα. Από αυτήν την αφετηρία, ο συνθέτης κατασκευάζει ύστερα δύο παράγωγα, αλυσιδωτά τετράμετρα (βλ. μ. 168-171 / 172-175), από την αποσπασματοποίηση των οποίων προκύπτουν έπειτα τα όμοια μ. 176-177 / 178-179, ενώ το αυθεντικό τετράμετρο παραλλάσσεται κατόπιν στα μ. 180-183. Έπειτα, τα τελευταία οκτώ μέτρα (δηλαδή τα μ. 176-183) αλυσιδοποιούνται στα μ. 184-191 με κατεύθυνση προς τη Σολ-μείζονα. Με τη μεσολάβηση, ωστόσο, μίας οιονεί απατηλής πτώσης, το ακόλουθο χωρίο των μ. 192-207 ξεκινά από τη συγχορδία της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, με τα παράγωγα, παρεμφερή δίμετρα των μ. 192-199 να βασίζονται σε μία χρωματική ανάβαση του μπάσσου. Αυτή η πορεία έχει ως καταληκτικό σταθμό το σολ, το οποίο γίνεται η βάση μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος στο πέρασμα των μ. 200-203 / 204-207.

Δίχως λοιπόν να έχει λάβει χώρα κάποια άμεση σύνδεση με τη Λα-ύφεση-μείζονα, ο συνθέτης τοποθετεί την έναρξη της επαναφοράς της πλάγιας περιοχής στο μ. 208. Η τελευταία υφίσταται, επιπλέον, σημαντικές περικοπές. Έπειτα από την επιστροφή των μ. 81-100 στα μ. 208-227, ο συνθέτης προβαίνει στην απαλοιφή των μ. 101-112 και απευθείας σε αναδόμηση του περάσματος των μ. 113-130 στα μ. 228-243: εν προκειμένω, ενώ τα μ. 228-237 ταυτίζονται πρακτικά με τα μ. 113-122, τα μ. 238-239 προβαίνουν σε άμεση επανάληψη του τελευταίου διμέτρου (δηλαδή των μ. 236-237), ενώ το συνολικό ζεύγος διμέτρων που προκύπτει επαναλαμβάνεται με τη σειρά του (σε παραλλαγή) στα μ. 240-241 / 242-243 επί της διπλής δεσπόζουσας.

Σε αυτό το σημείο ξεκινά η εκτενής coda του υπό εξέταση μέρους, η οποία ενσωματώνει μάλιστα, πέραν των θεματικών στοιχείων του κυρίου θέματος, και ορισμένα αποσπάσματα της πλάγιας αλλά και της καταληκτικής περιοχής. Αρχικά, ο συνθέτης παραθέτει την εναρκτήρια ιδέα του κυρίου θέματος ξεκινώντας με ισοκράτη επί πτωτικού έξι-τέσσερα (στα μ. 244-251), ενώ η ακόλουθη, επιχειρούμενη επανάληψή της οδηγείται σε μια σταδιακή, αλυσιδωτής λογικής αποσπασματοποίηση (στα μ. 252-263) και συνδέεται με μία ελαφρώς παρηλλαγμένη παράθεση των μ. 105-112 της πλάγιας περιοχής στα μ. 264-271, με την οποία αναπληρώνεται ένα χωρίο που περιέργως απουσίαζε από την επανέκθεση. Εν προκειμένω, μάλιστα, υποδηλώνεται και η πρώτη πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς (στα μ. 271-272a), η οποία ακολουθείται από μία σειρά παράγωγων δομικών μονάδων στα μ. 272-275 / 276-279, 280-281 / 282-283 και 284-287, με το συνολικό αυτό πέρασμα να καθοδηγείται από την καθοδική κίνηση της χαμηλότερης φωνής. Η εν λόγω κατάβαση συνεχίζεται, μάλιστα, και στα μ. 288-299, τα οποία αποτελούν μία σημαντικά περικεκομμένη ανάκληση των μ. 113-130. Το τελευταίο πέρασμα καταλήγει στην τονική κατά το πρότυπο των μ. 130-131a της έκθεσης, παρακινώντας τον συνθέτη σε μία αναδρομή στο υλικό της κατακλείδας: τα μ. 300-316a ανακατασκευάζουν τα μ. 131-147a,



ενώ έπειτα τα μ. 316b-334 εκτυλίσσουν περαιτέρω το πέρασμα των μ. 147b-151, καταλήγοντας στην οριστική τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα.

Στο πλαίσιο μίας εναλλακτικής ερμηνείας, τα μ. 208-300a δύνανται να νοηθούν ως μία εξαιρετικά διευρυμένη επαναφορά της πλάγιας περιοχής, εντός της οποίας τα μ. 244-263 λειτουργούν ως μία Coda-Rhetoric Interpolation. Την αναδομημένη πλάγια περιοχή διαδέχεται εν τέλει η εξίσου τροποποιημένη επαναφορά της κατακλείδας, δίχως να υφίσταται “πραγματική” coda στο τέλος του παρόντος μέρους.

Στο τελικό μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινστέιν, το οποίο είναι γραμμένο στη φα-ελάσσονα, το κύριο θέμα (μ. 1-36) ξεκινά με ένα εισαγωγικής λειτουργίας τετράμετρο, όπου το θεμελιώδες μοτίβο (βλ. μ. 1-2) εξυφαίνεται προκειμένου να οδηγήσει στην παρουσίαση μίας παράγωγης ιδέας. Τούτη εκτίθεται αρχικά στα μ. 5-8 κι έπειτα παραλλάσσεται στα μ. 9-12, με τα μ. 13-14 / 15-16 και 17-21a να προβαίνουν εν συνεχεία σε ενδεδεχόμενη αποσπασματοποίηση και πτωτική διαδικασία, ολοκληρώνοντας έτσι μία ευρύτερη προτασιακή δομή. Έπειτα λοιπόν από την κατάληξη της εν λόγω πρότασης σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ο συνθέτης προσθέτει δύο αλυσιδωτές λογικής τετράμετρα (μ. 21b-25 / 25b-29a) όπου, μετά από μία παροδική έμφαση στη σχετική μείζονα, λαμβάνει χώρα η καθοριστική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, με περαιτέρω προέκταση τόσο στα μ. 29-31a / 31-33a (τα οποία βασίζονται στα μ. 3-4) όσο και στα μ. 33-36 (όπου εκδηλώνεται μια τυπική διαδικασία αποσπασματοποίησης).

Ακολουθεί το μεταβατικό τμήμα, στο πρώτο σκέλος του οποίου εισάγονται ορισμένα νέα μοτιβικά στοιχεία. Το εν λόγω χωρίο ξεκινά απευθείας στην τονικότητα της (μείζονος) δεσπόζουσας, με μία νέα θεματική ιδέα να εκτίθεται στα όμοια τετράμετρα 37-40 / 41-44. Ακολουθεί η συνέχιση, με αποσπασματοποίηση στα αλυσιδωτά δίμετρα 45-46 / 47-48 καθώς και στα μ. 49-56, με τη συνολική δομή να λαμβάνει και εδώ, συνεπώς, τα χαρακτηριστικά μίας πρότασης και να μένει εν τέλει αρμονικά στατική επί της Σι-ύφεση-μείζονος (ως VI/ii), προτού αυτή οδηγήσει εν τέλει στη δεσπόζουσα, εν είδει μισής πτώσης στην Ντο-μείζονα. Ακολουθεί μία απόπειρα επανάληψης της παραπάνω φράσης στα μ. 57-68, τα οποία παρεκκλίνουν εντούτοις από ένα σημείο κι έπειτα: ενώ τα μ. 57-60 ταυτίζονται με τη βασική ιδέα (πρβλ. μ. 37-40), τα μ. 61-68 ακολουθούν μία πορεία ανάπτυξης του δεδομένου υλικού, φτάνοντας μέχρι τη σι-ύφεση-ελάσσονα, η οποία ερμηνεύεται κατόπιν ως υποδεσπόζουσα της φα-ελάσσονας, ούτως ώστε να λειτουργήσει ως εφελτήριο για την ακόλουθη επιστροφή του εισαγωγικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος, στο υλικό του οποίου βασίζεται το δεύτερο σκέλος της μετάβασης. Πρόκειται, ουσιαστικά, για μία ανακατασκευή του κυρίου θέματος. Αρχικά, ο συνθέτης δεν αρκείται στην απλή (καίτοι ελαφρώς παρηλλαγμένη) επαναφορά του επικεφαλής τετραμέτρου (στα μ. 69-72), αλλά απεναντίας το επαναλαμβάνει δύο φορές με τροποποιημένη αρμονική υποστήριξη, στα μ. 73-76 και 77-80. Έπειτα, τα μ. 81-92 διαφοροποιούν τα μ. 5-16 προκειμένου να δημιουργηθεί μία ροπή προς τη Ρε-ύφεση-μείζονα, η άφιξη της οποίας γίνεται κατόπιν ακόμη πιο επιτακτική μέσω του περάσματος των μ. 93-96. Ως εκ τούτου, ο συνθέτης απαλείφει επί της ουσίας τα μ. 17-36, έχοντας πλέον επιτύχει την προσέγγιση της VI, η οποία θα αποτελέσει την τονική αφητηρία της πλάγιας περιοχής.

Η τελευταία οργανώνεται τριμερώς, με το πρώτο τμήμα της να συνίσταται σε δύο παρεμφερείς προτάσεις. Στην πρώτη εξ αυτών, η βασική πλάγια ιδέα (βλ. μ. 97-100)<sup>290</sup> συνδυάζει ένα νέο μοτίβο με την απόληξη του μ. 96, η οποία προέρχεται βέβαια από το

<sup>290</sup> Η έναρξη του τετραμέτρου αυτού από τη θέση και όχι από την άρση του μ. 97 διασαφηνίζεται αργότερα, στα μ. 113-116 αλλά και – ακόμη πιο αδιαμφισβήτητα – στα μ. 145-148.

βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος. Έπειτα από την επανάληψη του παραπάνω τετραμέτρου στα μ. 101-104, η συνέχιση (βλ. μ. 105-112) το διευρύνει, καταλήγοντας προσωρινά σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος, προτού οδηγηθεί στην τονική. Κατά την ακόλουθη επανάληψη της φράσης στα μ. 113-128, παρατηρούνται δύο σημαίνουσες διαφοροποιήσεις: πρώτον, η αναφορά στο κύριο μοτίβο αντικαθίσταται από μία νέα, πιο ήπια μελωδική ιδέα, και δεύτερον, η κατάληξη δεν πραγματοποιείται εν προκειμένω στη δεσπόζουσα της τονικότητας της Ρε-ύφεση-μείζονος αλλά σε αυτήν της μι-ύφεση-ελάσσονος (ήτοι της επιτονικής της Ρε-ύφεση-μείζονος), απ' όπου ξεκινά κατόπιν το δεύτερο τμήμα. Το τελευταίο δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, ενώ αφιερώνεται επί της ουσίας σε μία μακρά επέκταση της επιτονικής, στα παρεμφερή δίμετρα 129-130 / 131-132 / 133-134 / 135-136 αλλά και στις μονόμετρες δομικές μονάδες των μ. 137-144, οδηγώντας παραδόξως στην δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Έπειτα, στο τρίτο τμήμα, ο συνθέτης επιτυγχάνει μία σύνθεση των αντιθετικών μοτίβων που χαρακτήρισαν τις δύο φράσεις του ομόλογου πρώτου τμήματος, διανθίζοντας τη βασική ιδέα με αμφότερα τα μοτίβα αυτά (βλ. μ. 145-148). Ας σημειωθεί, επιπλέον, πως το μοτίβο που προέρχεται από το κύριο θέμα διαμεσολαβείται σε αυτήν την περίπτωση από την μελωδική λογική του μεσαίου τμήματος που έχει μόλις προηγηθεί, φανερώνοντας έτσι με ακόμη μεγαλύτερη ενάργεια την προέλευσή του από τα μ. 3-4. Πέραν όμως αυτών των επιφανειακών τροποποιήσεων, παρατηρείται και μία σημαντικότερη, καθώς η φράση των μ. 145-160 μετατοπίζεται στην υποδεσπόζουσα, Σολ-ύφεση-μείζονα. Στη συνέχεια, η δεύτερη φράση (βλ. μ. 161-176) αποκτά και λειτουργία συνδετικού περάσματος, καθώς τοποθετείται στη φα-ελάσσονα, προετοιμάζοντας την επικείμενη έλευση του κυρίου θέματος. Συμπερασματικά, είδαμε πως η πλάγια περιοχή, παρ' όλο που ξεκίνησε από την τονική περιοχή της VI, κινήθηκε εν συνεχεία προς τη ναπολιτάνικη II, με την ενότητα της έκθεσης να εκτυλίσσεται, ως εκ τούτου, σε τρία τονικά κέντρα.

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα διόλου δεν διαφοροποιείται σε σχέση με την αρχική του εμφάνιση, με τα μ. 177-212 να ακολουθούν πιστά τα μ. 1-36. Ακολουθεί η μετάβαση, με τα μ. 213-232 να παραθέτουν μία συνεπτυγμένη και τροποποιημένη εκδοχή του πρώτου σκέλους της, το οποίο ξεκινά εν προκειμένω από την περιοχή της ομώνυμης μείζονος. Κατ' αρχάς, τα μ. 213-216 / 217-220 ακολουθούν τη διπλή εμφάνιση της βασικής ιδέας κατά το πρότυπο των μ. 37-40 / 41-44, ενώ στη συνέχεια τα μ. 221-232 βασίζονται στα μ. 61-68, συμπεριλαμβάνοντας μία αλυσιδωτή επανάληψη του δεύτερου τετράμετρου σκέλους τους και επιστρέφοντας εκ νέου στην αρχική τονικότητα. Ακολουθεί μία παρηλλαγμένη επαναφορά του δεύτερου μεταβατικού σκέλους. Τα μ. 233-236 / 237-240 / 241-244 βασίζονται σε αλληπάλληλα παραλλάγματα του εισαγωγικού τετραμέτρου, κατά το πρότυπο των μ. 69-80, ξεκινώντας από τη Λα-ύφεση-μείζονα και οδηγώντας μέσω μίας αυξημένης συγχορδίας στη λα-ελάσσονα, η οποία επεκτείνεται ύστερα στο εμβόλιμο πέρασμα των μ. 245-248, ενώ τα μ. 249-264 ακολουθούν τα μ. 81-96, καίτοι θέτουν ως στόχο τους τη Φα-μείζονα.

Ανάλογες δομικές τροποποιήσεις εφαρμόζονται όμως και στην πλάγια περιοχή. Αρχικά, παρατηρείται πως η εναρκτήρια προτασιακή φράση, που επιστρέφει ελαφρώς περικεκομμένη στην ομώνυμη μείζονα στα μ. 265-277a, ενσωματώνει εν προκειμένω και το μοτίβο του πρώτου σκέλους της μετάβασης, παραμερίζοντας προς στιγμήν το κύριο μοτίβο. Έπειτα, ξεκινά σε επικάλυψη μία σειρά αντιστικτικών παραθέσεων των παραπάνω μοτίβων (στα μ. 277-296), η οποία κορυφώνεται σε μία διαδικασία ρευστοποίησης του δεύτερου από αυτά με κατάληξη στη δεσπόζουσα: πρόκειται, δηλαδή, για μία διεύρυνση και ανάπτυξη της βασικής φράσης που έχει προηγηθεί. Στη συνέχεια, η αρχική φράση μεταφέρεται αίφνης στη Μι-μείζονα (την ομώνυμη της αντιθετικής της αμέσως

προηγούμενης δεσπόζουσας: III/V) και προεκτείνεται στην κατάληξή της (στα μ. 297-312), ενώ τελικά τα συνδεδετικά μ. 313-328 τη μετατοπίζουν στη φα-ελάσσονα, κατά το πρότυπο των μ. 161-176. Γίνεται φανερό πως η κίνηση προς την τονικότητα της Μι-μείζονος είναι αναλογική προς την προσέγγιση της Σολ-ύφεση-μείζονος στην έκθεση, υπό την έννοια πως η ημιτονιακή άνοδος στην πρώτη ενότητα μετατρέπεται σε κάθοδο στην επανέκθεση, με τις δύο τονικές περιοχές να βρίσκονται επομένως σε απόσταση ημιτονίου ένθεν και ένθεν της τονικότητας αναφοράς.

Ακολουθεί η coda, η οποία αξιοποιεί αποκλειστικά το κύριο μοτιβικό υλικό. Αρχικά, τα μ. 329-332 παραλλάσσουν τα μ. 1-4, υιοθετώντας τη συνεχή ροή των μ. 3-4, ενώ έπειτα τα μ. 333-340 σχηματίζουν μία προτασιακή δομή επί τη βάση του επικεφαλής μοτίβου και κατόπιν επαναλαμβάνονται στα μ. 341-348. Ακολουθούν πρόσθετες επικυρώσεις της Φα-μείζονος στα μ. 349-353α / 353-357α, με όχημα μία αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας, η οποία επεκτείνεται έπειτα στα μ. 357-364, προτού δώσει τη θέση της στη δεσπόζουσα, που επεκτείνεται με την σειρά της επί μακρόν, πρώτα με την χρωματική ανοδική γραμμή των μ. 365-368 / 369-372 κι έπειτα στα μ. 373-374 / 375-376 και 377-380, προτού οδηγήσει εν τέλει στην τονική· η τελευταία αντιπαρατίθεται καταληκτικά με τη δεσπόζουσα στα εναπομείναντα μ. 381-389.

Το αργό μέρος που ολοκληρώνει την ημιτελή – λόγω της απουσίας τελικού μέρους – *Σονάτα αρ. 1* του Μπαλάκιρεφ ανοίγει με ένα κύριο θέμα που συνίσταται σε μία φράση, η οποία ξεκινά από την τονικότητα αναφοράς, Σολ-ύφεση-μείζονα, για να ολοκληρωθεί με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, και να επαναληφθεί αμέσως μετά χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση (μ. 1-8 και 9-16). Στο μεταβατικό τμήμα, από την άλλη πλευρά, πραγματοποιούνται δύο πτωτικές καταλήξεις στην ομώνυμη ελάσσονα της δεσπόζουσας, στα παρόμοια τετράμετρα 17-20 και 21-24, ενώ στα μ. 25-29 ο μείζων τρόπος αποκαθίσταται, με την Ρε-ύφεση-μείζονα να προσδιορίζεται εκ νέου ως ενεργή δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος και τη μετάβαση να μην συνεισφέρει, ως εκ τούτου, σε κάποια μετατροπική διαδικασία προς την δευτερεύουσα τονικότητα. Ας παρατηρηθεί ακόμη πως το μεγαλύτερο μέρος του προαναφερόμενου τμήματος στηρίζεται σε έναν ισοκράτη, κατά κύριο λόγο επί του φθόγγου της δεσπόζουσας. Όσον αφορά την δευτερεύουσα τονικότητα, δίνεται αρχικά η εντύπωση πως πρόκειται για την φα-δίεση-ελάσσονα, στο μονοφωνικό τετράμετρο 30-33· η επόμενη τετράμετρη φράση, ωστόσο, που πλέον γίνεται φανερό πως αποτελεί ομού με την προηγούμενη μία ενιαία περιοδική δομή, κινείται σαφώς στην Λα-μείζονα, πραγματοποιώντας και μία πτωτική κατάληξη σε αυτήν (μ. 34-37). Ακολούθως, τα δύο τετράμετρα που έπονται συναποτελούν ένα εμβόλιμο μεταβατικό τμήμα, το οποίο, αν και αρχικά προεκτείνει τη Λα-μείζονα (μ. 38-41), στη συνέχεια στρέφεται προς την σχετική της, τη φα-δίεση-ελάσσονα, όπου και καταλήγει με μισή πτώση (μ. 42-45). Ακολουθεί λοιπόν μία δεύτερη πλάγια θεματική ιδέα, στην Ρε-ύφεση-μείζονα, η οποία ταυτίζεται εναρμονίως με τη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος και αντλεί το μοτιβικό της περιεχόμενο αλλά και την υφή της τόσο από το πρώτο πλάγιο θέμα και την εμβόλιμη μετάβαση, όσο και από το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης. Η ίδια αποτελείται από δύο τετράμετρα με κατάληξη στην τονική (μ. 46-49 και 50-53), μία δίμετρη ηχώ της πτωτικής τους απόληξης (μ. 54-55) και μία σύντομη προέκταση της Ρε-ύφεση-μείζονος που μετατρέπεται την τελευταία στιγμή σε συνδεδετικό πέρασμα προς τη δεύτερη ενότητα (μ. 56-57). Συμπερασματικά λοιπόν, για την πλάγια περιοχή μπορεί να παρατηρηθεί ότι η τριμερής – με δύο θεματικές ιδέες σε διαφορετικές τονικές περιοχές και

μία ενδιάμεση μετάβαση – κατασκευή της πληροί τις προδιαγραφές ενός (μετατροπικού) trimodular block (TMB).<sup>291</sup>

Στην επανέκθεση, ενώ η αρχική επαναλαμβανόμενη φράση επιστρέφει αυτούσια στα μ. 58-73, η κύρια περιοχή διευρύνεται με την προσθήκη δύο ακόμη φράσεων, με τις τροποποιήσεις εκ μέρους του συνθέτη να έχουν ως αποτέλεσμα την ανάδυση μιας τριμερούς δομής! Συγκεκριμένα, και με τα μ. 58-73 να αποτελούν εν προκειμένω το πρώτο τμήμα, το αντιθετικό δεύτερο τμήμα κινείται αρχικά προς την υποδεσπόζουσα (μ. 74-77) και ακολούθως επαναπροσεγγίζει μέσω της δεσπόζουσας την τονική (μ. 78-81), ενώ το τρίτο τμήμα περιλαμβάνει μόνο μία εμφάνιση της βασικής φράσης (χωρίς επανάληψη) στα μ. 82-89, η οποία μάλιστα τροποποιείται αρμονικά (από το μ. 87) προκειμένου να καταλήξει στην Σολ-ύφεση-μείζονα. Το μεταβατικό τμήμα που έπεται στα μ. 90-102, καίτοι δεν διαφοροποιείται δομικά σε σχέση με το ομόλογό του χωρίο στην έκθεση, τοποθετείται σε μια διαφορετική αρμονική περιοχή από εκείνη που θα περίμενε κανείς: δεν πρόκειται ούτε για την ρε-ύφεση-ελάσσονα, αλλά ούτε και για την Σολ-ύφεση-μείζονα, μια επιλογή ιδιαίτερα εύλογη δεδομένης της τροποποιημένης κατάληξης του κυρίου θέματος: αντιθέτως, ο Μπαλάκιρεφ προκρίνει την σι-ύφεση-ελάσσονα, με την ομώνυμή της μείζονα να ολοκληρώνει, κατ' αναλογία προς την έκθεση, το μεταβατικό τμήμα, δίνοντας έτσι την εντύπωση μίας σχεδιαζόμενης μετατόπισης προς την σχετική, δηλαδή τη μι-ύφεση-ελάσσονα. Τα αρμονικά τεκταινόμενα στην μετέπειτα επανερχόμενη πλάγια περιοχή διαψεύδουν όμως αυτήν την προσδοκία, καθώς η πρώτη της ιδέα ξεκινά ευθύς εξαρχής στην κύρια τονικότητα (μ. 103-110), ακολουθούμενη απευθείας και από την δεύτερη πλάγια ιδέα, επίσης στην Σολ-ύφεση-μείζονα (μ. 111-120), ενώ το ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα παραλείπεται, μην έχοντας πλέον κάποια μετατροπική λειτουργία να επιτελέσει. Τέλος, τα μ. 56-57 αντικαθίστανται από μία επιπρόσθετη εν είδει ηχούς επανάληψη της καταληκτικής χειρονομίας της δεύτερης πλάγιας ιδέας καθώς και από μια σύντομη προέκταση της τονικής, στα μ. 121-122 και 123-126 αντιστοίχως.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Hiller, που είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα, μία πρώτη βασική θεματική ιδέα εκτίθεται στα μ. 1-4, σταματώντας στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Τα μ. 5-8 προβαίνουν στην παραλλαγή αυτού του προτύπου, με την κατάληξή του να επαναλαμβάνεται με αρμονικές αλλαγές στο μ. 9 και κατόπιν να εξυφάνεται περαιτέρω στο μ. 10. Ακολουθούν δύο οιονεί αλυσιδωτά ζεύγη διμέτρων που απορρέουν από το βασικό εναρκτήριο μοτίβο, στα μ. 11-12 / 13-14, προτού τελικά ένα πιο ενεργητικό τους παράγωγο οδηγήσει την προϊούσα διαδικασία της αποσπασματοποίησης σε μία ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 15-21α), αποπερατώνοντας έτσι το προτασιακά οργανωμένο κύριο θέμα της έκθεσης. Στο ακόλουθο μεταβατικό τμήμα (μ. 21-32), μία σειρά παρεμφερών μέτρων (βλ. μ. 21-25α) βρίσκει κατ' αρχάς τον δρόμο προς την σχετική μείζονα, καίτοι τα παρόμοιας οργάνωσης μ. 25-29 (το λειψό τελευταίο μέτρο προεκτείνει το μ. 28) στρέφονται σταδιακά προς την ναπολιτάνικη Ντο-ύφεση-μείζονα και επικεντρώνονται σε αυτήν, μέχρις ότου το πιο ήπιο μελωδικό πέρασμα των μ. 30-32 οδηγήσει στη δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος. Το βασικό πλάγιο θεματικό μόρφωμα παρουσιάζεται κατόπιν στα μ. 33-37, βασιζόμενο σε μία καθοδική κίνηση που οδηγεί στη διπλή δεσπόζουσα και από εκεί μόλις την τελευταία στιγμή στη δεσπόζουσα. Η ακόλουθη

<sup>291</sup> Σύμφωνα με την άποψη του Lee (ό.π., σ. 16-18), το πλάγιο θέμα συνίσταται αποκλειστικά στα μ. 30-37, ενώ τα μ. 38 κ.εξ. αποτελούν ένα (γιγαντιαίο) συνδετικό πέρασμα. Πέραν αυτής της αστήρικτης θεώρησης, ο Lee χρησιμοποιεί επιπλέον λανθασμένη ορολογία, καθώς περιγράφει το παρόν μέρος ως μία “διμερή μορφή”.

επανάληψή του, στα μ. 38-42, εξάλλου, τροποποιείται στρεφόμενη τώρα προς τη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και προσλαμβάνοντας τελικά την λειτουργία του συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση.

Η κύρια περιοχή υφίσταται αρχικά μία συμπύκνωση κατά την επανέκθεσή της, καθώς τα μ. 1-4 (που ξεκινούν πλέον από την δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος) ενώνονται απευθείας με το μ. 9 στο πλαίσιο των μ. 43-47, ενώ και τα μ. 48-49 έχουν ανάλογο περιεχόμενο με το μ. 10. Η συνέχιση των μ. 11 κ.εξ. αντικαθίσταται, περαιτέρω, αφενός μεν από τα παρεμφερή μ. 50-52 και την ακόλουθη ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 53-55, όπου αξιοποιείται το μοτίβο των μ. 3b-4a, και εν συνεχεία από το πτωτικό ομοφωνικό πέρασμα των μ. 56-58a, το οποίο καταλήγει στην τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος (δηλαδή στη ναπολιτανική II ως προς την τονικότητα αναφοράς). Όσον αφορά τη μετάβαση, τα μ. 58-62 παραλλάσσουν αρμονικώς αλλά και υφολογικώς τα μ. 21-25a, ενώ τα μ. 63-68 ανακατασκευάζουν παρομοίως τα μ. 25-29, προσθέτοντας συνάμα μία χρωματική καθοδική γραμμή στο μπάσσο, η οποία φτάνει μέχρι το σολ και την συγχορδία της υποδεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος. Έπεται λοιπόν η επαναφορά και της πλάγιας περιοχής, η οποία επιτυγχάνεται με έναν ασυνήθιστο τρόπο, καθ' ότι η μελωδική της γραμμή διατηρείται κατά το μάλλον ή ήττον στο ίδιο τονικό ύψος με την αρχική της εμφάνιση στην έκθεση, ενώ η αρμονία αναλαμβάνει την ένταξή της στο πλαίσιο της κύριας τονικότητας. Έτσι, τα μ. 69-73 αντιστοιχούν στα μ. 33-37, καταλήγοντας στην προκειμένη περίπτωση στη συγχορδία της δεσπόζουσας της σχετικής μείζονος, ενώ τα μ. 74-79a παραλλάσσουν ελαφρώς τα μ. 38-42, προσθέτοντας και μία νέα κατάληξη στη Ρε-μείζονα (δηλαδή στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας)· η τελευταία επεκτείνεται κατόπιν στο πέρασμα των μ. 79-84, το οποίο βασίζεται θεματικώς στις δύο προηγούμενες φράσεις, προσλαμβάνοντας εντούτοις συνδετική λειτουργία προς το ακόλουθο, μεσαίο μέρος του έργου.

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Herz ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία και ξεκινά με ένα σύντομο (και εντασσόμενο στο κύριο θέμα) εισαγωγικό πέρασμα που προετοιμάζει την βασική τονικότητα, Μι-ύφεση-μείζονα, μέσω της δεσπόζουσας της (μ. 1-3) αλλά και της ταυτόχρονης προαναγγελίας του βασικού μοτίβου της. Το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος αποτελείται από δύο τετράμετρα σκέλη, με το πρώτο (μ. 4-7) να παραμένει στην αρχική τονικότητα και το δεύτερο (μ. 8-11) να καταλήγει με μισή πτώση στην τονικότητα της σχετικής, ντο-ελάσσονα. Το δεύτερο τμήμα, στα μ. 12-20, είναι πιο ρευστό αρμονικά, δομούμενο από αλληπάλληλες αλυσίδες (βλ. μ. 12 / 13, 14 / 15 / 16) και επαναπροσεγγίζοντας σταδιακά την κύρια τονικότητα. Το τελευταίο τμήμα, παρ' όλο που ξεκινά επαναφέροντας την βασική ιδέα του πρώτου, αποκλίνει με αφετηρία το μ. 27, μετατρέπόμενο έτσι σε μεταβατικό τμήμα. Συνολικά, παρατηρούμε πως η κύρια περιοχή αρθρώνεται σε τριμερή δομή, το τρίτο τμήμα της οποίας όμως δεν ολοκληρώνεται πτωτικά, αλλά αποτελεί αφετηρία για τη μετάβαση. Συνεχίζοντας, τα μ. 27-28 παραλλάσσουν αλυσιδωτά τα μ. 25-26, ενώ στα μ. 29-30 επιστρέφουν στοιχεία του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος. Από το μ. 31 κ.εξ. η υφή γίνεται προοδευτικά πιο αντιστικτική· στο ίδιο πλαίσιο παρουσιάζονται οι αλυσίδες των μ. 36-39 και 40-43, ενώ η διαφαινόμενη πτωτική διαδικασία των αμέσως επόμενων μέτρων διακόπτεται από την ξαφνική – αλλά από αρμονικής έποψης τεχνηέντως δικαιολογημένη – στροφή προς την μακρινή Ρε-μείζονα (μ. 47 κ.εξ.), με τα μ. 47-50 να βασίζονται στη δεσπόζουσά της και τα μ. 51-55 να εισάγουν και να προεκτείνουν την τονική. Η έκθεση της πλάγιας περιοχής δεν πραγματοποιείται, εντούτοις, σε αυτήν, καθ' ότι το “γέμισμα” του μ. 56, που σηματοδοτεί και το τέλος του μεταβατικού τμήματος, μας επαναφέρει στον τονικό χώρο των υφέσεων, εισάγοντας αδιαμεσολάβητα την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, Σι-ύφεση-μείζονα.

Το πλάγιο θέμα έχει σαφώς τριμερή δομή. Το πρώτο του τμήμα οργανώνεται ως συμμετρική περίοδος, με τις δύο οκτάμετρες φράσεις της να ολοκληρώνονται με μισή και τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα, στα μ. 57-64 και 65-72. Στο δεύτερο τμήμα, την μετατροπική αλυσιδωτή πορεία των μ. 73-76 διαδέχεται μία εστίαση στη Φα-μείζονα, η οποία, μετά την πτωτική κατάληξη του μ. 81, επανερμηνεύεται εκ νέου ως ενεργή δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας. Στο τρίτο τμήμα, ακολούθως, ο συνθέτης επαναφέρει μόνο την επόμενη φράση της αρχικής περιοδικής δομής, με την τέλεια πτώση να οριοθετεί εν προκειμένω το κλείσιμο της πλάγιας περιοχής (μ. 82-89a). Σε αυτό το σημείο ξεκινά σε επικάλυψη η κατακλείδα, με δύο τετράμετρες δεξιοτεχνικής φύσης προεκτάσεις της τονικής της Σι-ύφεση-μείζονος: τα μ. 89-93a καταλήγουν σε ατελή πτώση σε αυτήν, ενώ τα μ. 93-97a αποτυγχάνουν να καταλήξουν σε κάποια πτώση, αφού η ελαττωμένη συγχορδία του μ. 97 αποτελεί συγχρόνως και την αφετηρία του συνδυαστικού περάσματος προς την επανέκθεση. Τούτο ανακαλεί, στις δύο πρώτες τετράμετρες δομικές μονάδες του, την αρμονική αντίθεση που είχε δημιουργηθεί στην μετάβαση, καθώς η Σι-ύφεση-μείζων του μ. 100 αντιπαράθεται στην Ρε-μείζονα των μ. 101-104. Η ανοδική χρωματική πορεία που “κινεί τα νήματα” στα αρμονικώς αεικίνητα μ. 105-110 έχει κατόπιν ως απώτερο στόχο της την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία στα μ. 111-116 συνδυάζεται με το βασικό μοτίβο του σύντομου εισαγωγικού περάσματος του κυρίου θέματος, στα δε μ. 117-120 προεκτείνει τον αρπισμό των μ. 2-3, με το συνολικό αυτό απόσπασμα (μ. 111-120) να αποτελεί κατ’ αυτόν τον τρόπο ένα διευρυμένο παράλλαγμα των μ. 1-3.

Η επανέκθεση αρχίζει στο μ. 121· στο πλαίσιο του κυρίου θέματος, το πρώτο τμήμα επιστρέφει αυτούσιο (μ. 121-128), ενώ το δεύτερο, στα μ. 129-139, προεκτείνεται κατά δύο μέτρα. Η μετάβαση, από την άλλη πλευρά, μετατρέπεται σε ένα μεγάλων διαστάσεων *fugato*, διατηρώντας ωστόσο στην έναρξή της το βασικό μόρφωμα του κυρίου θέματος, το οποίο χρησιμεύει στην προκειμένη περίπτωση ως βάση για το σχηματισμό του θέματος της εν λόγω αντιστικτικής επεξεργασίας. Συγκεκριμένα, το τετράμετρο θέμα (μ. 140-143) ακολουθείται από πραγματική απάντηση στη δεσπόζουσα (μ. 144-147), με το αντίθεμα να προέρχεται από ένα φαινομενικά ασήμαντο μοτίβο της μετάβασης στην έκθεση (πρβλ. μ. 31-32) και με τα μ. 148-151 να λειτουργούν εν συνεχεία ως ελεύθερο πέρασμα. Η επανεμφάνιση του θέματος στο επόμενο τετράμετρο (μ. 152-155) συνοδεύεται από ανάπτυξη του μοτίβου του αντιθέματος, διαδικασία που επεκτείνεται και στα μ. 156-159, ενώ στα μ. 160-161 προετοιμάζεται η εμφάνιση της απάντησης μέσω της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος. Η απάντηση αυτή εμφανίζεται παρηλλαγμένη και συνδυαζόμενη με το προαναφερθέν μοτίβο στα μ. 162-165, γεγονός που ισχύει και για το θέμα στα μ. 166-168. Στη συνέχεια, τα μ. 169-170 προετοιμάζουν την κατίσχυση της Σολ-μείζονος στα μ. 171-183, σε ένα πέρασμα ομόλογο των μ. 47-55 της αρχικής μετάβασης. Εδώ όμως η Σολ-μείζων φαίνεται να έχει, αρχικά τουλάχιστον, λειτουργία δεσπόζουσας προς την ντο-ελάσσονα, γεγονός που δεν την εμποδίζει, παρ’ όλα αυτά, να επιτελέσει την προδιαγεγραμμένη λειτουργία της, δηλαδή την σύνδεση με το πλάγιο θέμα, κατ’ αναλογία με τα τεκταινόμενα στην έκθεση. Έτσι, στην προκειμένη περίπτωση, από την Σολ- μεταφερόμαστε στην Μι-ύφεση-μείζονα, ήτοι σε διάστημα τρίτης μεγάλης χαμηλότερα, κατά την ίδια σχέση που διαπιστώθηκε και στην πρώτη ενότητα ανάμεσα στην Ρε- και την Σι-ύφεση-μείζονα. Με το μ. 184, που είναι ομόλογο του μ. 56, η μετάβαση ολοκληρώνεται. Σε αντίθεση με αυτήν, η πλάγια περιοχή δεν υφίσταται την παραμικρή διαφοροποίηση, με εξαίρεση το τρίτο τμήμα της (μ. 210-222a): εδώ, εκκινώντας από την αποφυγή της πτωτικής κατάληξης στα μ. 216-217, το μοτίβο του μ. 216 προεκτείνεται αναπτυσσόμενο κατά πέντε μέτρα, με την τέλεια πτώση να επιτυγχάνεται τελικά στο μ. 222.

Αν και τα μ. 222-225 αντιστοιχούν επακριβώς στο πρώτο τετράμετρο της κατακλείδας της πρώτης ενότητας, το δεύτερο τετράμετρο (μ. 226-229) αποκλίνει προς την Λα-ύφεση-μείζονα, από την οποία ξεκινά η τεραστίων διαστάσεων coda του μέρους, που αντικαθιστά και το αρχικό συνδεδετικό πέρασμα. Τα μ. 230-246 χαρακτηρίζονται από ελεύθερη αρμονική και δομική εξέλιξη, με τις αλυσίδες των μ. 230-233 και 234-237 να διαδέχεται μία σταδιακή μελωδική άνοδος στην χαμηλή περιοχή του οργάνου και μερικές ελαττωμένες συγχορδίες να εισάγουν εν τέλει το επόμενο τμήμα. Στα μ. 247-252 το μοτίβο των μ. 31-32 συνδυάζεται εκ νέου με μέρος του μοτιβικού υλικού του κυρίου θέματος, δημιουργώντας μια νέα τρίμετρη δομική μονάδα, με δύο αλυσιδωτές εμφανίσεις. Ο ισοκράτης που συνοδεύει τα ανωτέρω τεκταινόμενα ξεκινά μεν από τη δεσπόζουσα, αλλά πραγματοποιεί άνοδο μέχρι και την τονική, με την πορεία αυτή να συνεχίζεται κατόπιν επιταχυνόμενη και στα μ. 253-256. Από το μ. 257 κ.εξ. προχωράμε κατά κύριο λόγο με μετατροπικά δίμετρα που καταλήγουν στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, στα μ. 265-268. Η τονική εμφανίζεται επικυρωτικά στο μ. 269, με τα μ. 269-282 να αναφέρονται αρχικά εκ νέου στο προαναφερόμενο μοτίβο της μετάβασης και στη συνέχεια να προεκτείνουν την τονική, μέχρι την επιστροφή και της πλάγιας ιδέας στα 283-293, σε μια καθαρά ομοφωνική εκδοχή (τύπου χορικού) που συγκροτεί και μία νησίδα ρυθμικής (και όχι μόνον αρμονικής) ηρεμίας στο πλαίσιο μιας ταραχώδους coda. Ακολούθως, εντός του τελευταίου τμήματος του επιπρόσθετου αυτού μουσικού χώρου, η τονική προεκτείνεται με δεξιτεχνικές φιγούρες, οι οποίες, από το μ. 298 κι έπειτα, υποστηρίζονται από το επικεφαλής μοτίβο του μέρους, με τρόπο που παραπέμπει στα μ. 111-116.

Στο εναρκτήριο μέρος της προγραμματικής σονάτας του Bennett,<sup>292</sup> αμφότερες οι ενότητες της μορφής χαρακτηρίζονται από πολύ περιορισμένη έκταση, με τις διαστάσεις των επιμέρους τμημάτων τους να είναι, ως εκ τούτου, εξίσου μικρές. Το κύριο θέμα (μ. 1-5a), κατ' αρχάς, αποτελείται από δύο όμοια δίμετρα, που δεν απομακρύνονται ποτέ από την τονική, Λα-ύφεση-μείζονα, κάτι που επιχειρεί η μετάβαση (μ. 5-6), η οποία συνίσταται σε δύο παρεμφερή μέτρα που προσεγγίζουν την τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ ταυτοχρόνως εισάγει ένα νέο μοτίβο. Το πλάγιο θέμα είναι κατά τι μεγαλύτερο, εκτιθέμενο στα μ. 7-12a και στην τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος: στα μ. 7-9, που αντλούν το υλικό τους σε μεγάλο βαθμό από το κύριο θέμα, επιχειρείται μια κατάληξη στη δεσπόζουσα, η οποία εντούτοις αποδεικνύεται αρχικά ανίσχυρη (μ. 10) και έρχεται εν τέλει εις πέρας στα μ. 10-12a, τα οποία, μετά από μία κατιούσα χρωματική πορεία, καταλήγουν στην τονικότητα της δεσπόζουσας με ατελή πτώση, η οποία ενισχύεται με τη συνδρομή της ύφανσης αλλά και μέσω της περαιτέρω παραμονής στο πτωτικό έξι-τέσσερα. Η τελευταία αυτή πτώση, παρά την φαινομενικά ασθενή της φύση, αποτελεί την κομβική πτωτική "στίξη" της ενότητας της έκθεσης και ακολουθείται από ένα σύντομο καταληκτικό τμήμα (μ. 12-14a), με σαφείς αναφορές στο κύριο θέμα, καθώς και από ένα μικροσκοπικό συνδεδετικό πέρασμα (μ. 14).

Στο πλαίσιο της επανέκθεσης, από την άλλη πλευρά, ενώ το κύριο θέμα επιστρέφει δομικά απaráλλαχτο στα μ. 15-19a, με το δεύτερο δίμετρό του να παραλλάσσεται από αποκλειστικά υφολογικής έποψης, η μετάβαση (μ. 19-24) υφίσταται σημαντική

<sup>292</sup> Το παρόν έργο είναι εμπνευσμένο από την ιστορία της Ιωάννας της Λωρραίνης, αρχικά δε βασιζόταν στο ποίημα *Jeanne D'Arc* του Robert Steggall, στίχοι από το οποίο επρόκειτο να παρατεθούν στην αρχή ενός εκάστου μέρους της σονάτας. Τελικά, όμως, ο συνθέτης αποφάσισε να χρησιμοποιήσει για τον ίδιο σκοπό στίχους από το θεατρικό έργο *Die Jungfrau von Orleans* του Schiller. Βλ. Aaron C. Keebaugh, "Sterndale Bennett's Piano Music", *The Musical Times* 149/1904, 2008, σ. 67.

τροποποίηση, διευρυνόμενη κατά τέσσερα μέτρα σε σχέση με την πρώτη ενότητα. Ήδη από το μ. 20 (πρβλ. μ. 6) προσεγγίζεται η περιοχή της επιτονικής, σι-ύφεση-ελάσσονος, στην οποία τοποθετούνται τόσο τα μ. 21-22, που αναφέρονται μοτιβικά στο κύριο θέμα, όσο και τα – βασιζόμενα στα μ. 19-20 – μ. 23-24, τα οποία ωστόσο στρέφονται εκ νέου προς την κύρια τονικότητα. Η επανεγκαθίδρυση της Λα-ύφεση-μείζονος συμπίπτει με την έναρξη της πλάγιας περιοχής (εν προκειμένω σε μεταφορά), η οποία καταλήγει σε ατελή πτώση όπως και στην έκθεση (μ. 25-30a). Στη συνέχεια, η κατακλείδα, καίτοι διατηρεί την αναφορά της στο κύριο θέμα, διευρύνεται κατά τέσσερα μέτρα: μετά από μία ακόμη κατάληξη στην τονική με ατελή πτώση (μ. 32a), το δίμετρο 30-32a, το οποίο δεν αντιστοιχεί στα μ. 12-14a, αλλά συνιστά μία νέα, αυτόνομη δομική μονάδα, επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 32-34a, ενώ τα μ. 34-35 προεκτείνουν την τονική απομονώνοντας ένα χαρακτηριστικό μοτίβο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 2).

Όπως το πρώτο, έτσι και το τρίτο μέρος του έργου του Bennett ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία. Στην παρούσα περίπτωση, το κύριο θέμα (μ. 1-22) δομείται ως ασύμμετρη περίοδος: η πρώτη φράση (μ. 1-9) καταλήγει σε μία οιοσεί ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, τη Μι-μείζονα, ενώ η δεύτερη (μ. 9-22) αποκλίνει με αφετηρία το μ. 14 (πρβλ. μ. 6), ακολουθώντας μια ελαφρώς μεγαλύτερη και περισσότερο χρωματικού χαρακτήρα πορεία (στα μ. 14-18), προκειμένου να καταλήξει οριστικά στην κύρια τονικότητα με τέλεια πτώση. Εντός του μεταβατικού τμήματος, που καταλαμβάνει τα μ. 23-32, δύο αρχικά δίμετρα επιμένουν στην τονική, με ένα τρίτο, παρόμοιου μοτιβικού περιεχομένου, να στρέφεται κατόπιν προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και τα εναπομείναντα μ. 29-32 να την προεκτείνουν με ισοκράτη επί του θεμέλιου φθόγγου της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος. Το προτασιακά δομημένο πλάγιο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 33-48a, τοποθετείται εξ αρχής στην τονικότητα της δεσπόζουσας, με αμφότερα τα πρώτα, σχεδόν όμοια μεταξύ τους τετράμετρα (ήτοι τη βασική ιδέα και την επανάληψή της) να καταλήγουν στην ενεργή δεσπόζουσα της, που εισάγεται μέσω της δικής της δεσπόζουσας, σε συνδυασμό με νέο θεματικό υλικό. Εντός της συνέχισης, τα περισσότερο αντιστικτικής υφής μ. 41-42 διαδέχονται τα μ. 43-48a, όπου και πάλι η δεσπόζουσα της Σι-μείζονος προσεγγίζεται μέσω της διπλής δεσπόζουσας, με τελικό προορισμό την πτωτική κατάληξη στην τονική και την συνακόλουθη ολοκλήρωση της ενότητας της έκθεσης. Στο πλαίσιο του συνδυαστικού περάσματος που ακολουθεί στα μ. 48-57, τέλος, ο συνθέτης απομακρύνεται δίχως δισταγμό από την δευτερεύουσα τονικότητα, μετατρέποντάς την σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με τον ισοκράτη επί του φθόγγου σι αλλά και τη χρωματική μελωδική πορεία των μ. 52-54 να παραπέμπουν παράλληλα άμεσα στη μετάβαση.

Περνώντας στην δεύτερη ενότητα, παρατηρούμε πως, ενώ το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση στα μ. 58-79, το μεταβατικό τμήμα υφίσταται τροποποιήσεις τόσο στη δομή, όσο και στην τονική του φύση: πρώτον, παραλείπονται τα δύο εναρκτήρια μέτρα του, με συνέπεια αυτό να ξεκινά από το τρίτο μέτρο του αντίστοιχου τμήματος στην έκθεση (μ. 80 = μ. 25) και, δεύτερον, τα μ. 82-87 (= μ. 27-32) αποκλίνουν αρμονικά της πορείας τους και κινούνται εκ νέου προς την τονικότητα αναφοράς. Το πλάγιο θέμα, ακολούθως, που επανέρχεται με επουσιώδεις αλλαγές υφολογικού χαρακτήρα, τοποθετείται εν προκειμένω στην Μι-μείζονα, καταλήγοντας σε αυτήν με τέλεια πτώση στο μ. 103. Όπως συνέβη με τη μετάβαση, έτσι και το συνδυαστικό πέρασμα (μ. 103-112) τροποποιείται κατόπιν αρμονικά, με αφετηρία το μ. 107 (= μ. 52) προκειμένου να παραμείνει στην Μι-μείζονα αντί να οδηγηθεί στην υποδεσπόζουσα, όπου θα κατέληγε αν ακολουθούσε κατά γράμμα την εξέλιξη του πρωτότυπου συνδυαστικού



περάσματος. Ακολουθεί μία coda, η οποία ξεκινά επαναφέροντας το υλικό του κυρίου θέματος σε διαφορετικό αρμονικό συγκείμενο, επί της δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος, καθώς και σε ένα νέο τετράμετρο πρότυπο (μ. 113-116), που αλυσιδοποιείται μερικώς στα μ. 117-120a, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης προβαίνει σε μία ακόμη πιο άμεση αναφορά στην κύρια περιοχή, επαναφέροντας εν πολλοίς αυτούσια τα μ. 17-22a, που ολοκλήρωναν την επόμενη φράση του θέματος, στα μ. 120b-125a. Το τελικό τμήμα της coda ξεκινά κατόπιν σε επικάλυψη από το ίδιο μέτρο, προεκτείνοντας την τονική με επιπρόσθετες αναδρομές στο επικεφαλής μοτίβο του μέρους (μ. 125-134).

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Bennett, το κύριο θέμα είναι τριμερώς κατασκευασμένο. Το πρώτο τμήμα του (μ. 1-16) παραμένει εξ ολοκλήρου στην τονικότητα αναφοράς της λα-ύφεση-ελάσσονος και οργανώνεται ως μία τυπική συμμετρική περίοδος: η ηγούμενη φράση (μ. 1-8) αποτελείται από δύο τετράμετρες αντιθετικές ιδέες και καταλήγει σε μισή πτώση στην λα-ύφεση-ελάσσονα, ενώ η επόμενη (μ. 9-16) ακολουθεί ακριβώς το ίδιο πρότυπο και διαφοροποιείται μόνο ως προς την πτώση, που σε αυτήν την περίπτωση είναι τέλεια. Στο μεσαίο τμήμα (μ. 17-35), παρ' όλο που η εναρκτήρια δομική μονάδα των μ. 17-22 εισάγει, αρχικά, μία νέα μοτιβική ιδέα, στη συνέχεια αναπτύσσεται το επικεφαλής υλικό της πρώτης φράσης του θέματος, ενώ από τονικής πλευράς πραγματοποιείται μια στροφή προς την ομώνυμη μείζονα, σταματώντας στη δεσπόζουσα της εν είδει μισής πτώσης. Το εν λόγω χωρίο επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 23-28 με περιορισμένες αλλαγές, ενώ τα μ. 29-30 αξιοποιούν ύστερα το πρώτο μοτίβο για να κατασκευάσουν ένα νέο πρότυπο, το οποίο διευρύνεται, έπειτα, σε σημαντικό βαθμό, στα μ. 31-35, επεκτείνοντας απλώς τη δεσπόζουσα. Στο τρίτο τμήμα, ακολούθως, η πρώτη φράση του αρχικού τμήματος επιστρέφει αυτούσια (μ. 36-43), ενώ απεναντίας η δεύτερη (μ. 44-51a) παραλλάσσεται σε βάθος: η άρθρωση της αντιθετικής ιδέας αντικαθίσταται από την επέκταση της μελωδικής εξέφανσης και ανάπτυξης του πρώτου σκέλους της φράσης, ενώ από αρμονική έποψη δίνεται έμφαση, μέσω τονικοποίησης, στην υποδεσπόζουσα και τη δεσπόζουσα, πριν από την καθοριστική τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα. Έπειτα από την αποπεράτωση και της δεύτερης φράσης της περιόδου, ο συνθέτης επισυνάπτει επίσης μία σύντομη κατακλείδα στο κύριο θέμα, η οποία προεκτείνει την τονική της λα-ύφεση-ελάσσονος στα μ. 51-54.

Χωρίς να μεσολαβεί κάποιο διακριτό μεταβατικό τμήμα, το πλάγιο θέμα ξεκινά με ένα εισαγωγικό μόρφωμα, που συνίσταται στα παρόμοια μ. 55-56 / 57-58: σε αυτά, μία πρωτοεμφανιζόμενη χειρονομία συνεχίζει την επέκταση της λα-ύφεση-ελάσσονος. Η πρώτη τονική αλλαγή κατεύθυνσης πραγματοποιείται, αντιθέτως, στα μ. 59-66, όπου, στο πλαίσιο της Μι-μείζονος (VI), το θεμελιώδες κύριο μοτίβο παραλλάσσεται και χρησιμοποιείται για την κατασκευή ενός νέου θεματικού προτύπου. Έπειτα, τα μ. 67-70 στρέφονται προς την Λα-μείζονα, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση ο συνθέτης παραθέτει με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις το δεύτερο σκέλος της επικεφαλής φράσης του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 5-8). Το τονικό υπόβαθρο αλλάζει εκ νέου κατά την αλυσιδωτή επανάληψη των τελευταίων μέτρων στα μ. 71-74, τα οποία στρέφονται προς τη Ντο-μείζονα, ενώ τα μ. 75-76, που απομονώνουν και αλυσιδοποιούν τα μ. 73-74, προσεγγίζουν τη μι-ελάσσονα. Η τελευταία γίνεται αντικείμενο επέκτασης στα μ. 77-80, ενώ τα ακόλουθα παρεμφερή δίμετρα 81-82 / 83-84 έχουν ως στόχο τους τη Ντο-μείζονα, τη διπλή δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνουν τα παράγωγα μ. 85-86 και 87-88. Έπειτα, τα μ. 89-97 παραλλάσσουν και διευρύνουν τα μ. 59 κ.εξ. στο πλαίσιο μιας επέκτασης της τονικής σε δεύτερη αναστροφή της Ντο-μείζονος, σταματώντας εντούτοις πρόσκαιρα σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Τελικά, την πτωτική επικύρωση της ανωτέρω τονικότητας αναλαμβάνει το πέρασμα των μ. 98-101, ενώ

τα μ. 102-109 καταλήγουν και πάλι σε μία τέλεια πτώση, προς επίρρωση της επικράτησης της Ντο-μείζονος, η οποία αναδεικνύεται, συνεπώς, οριστικά ως δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Στη συνέχεια, παρ' όλο που τα μ. 110-128 ξεκινούν με μία συμπληρωματική επικύρωση της νέας τονικής, παραπέμποντας σε κατακλείδα (μ. 110-111), ήδη τα μ. 112-115 στρέφονται προς την ομώνυμη ελάσσονα, επεκτείνοντας το προηγούμενο δίμετρο, ενώ η αλυσιδοποίησή τους στα μ. 116-119 στρέφεται προς τη μι-ύφεση-ελάσσονα, γεγονός που οδηγεί στην διαπίστωση της έναρξης ενός μετατροπικού συνδετικού περάσματος προς την επανέκθεση. Μία νέα απόπειρα επανάληψης της τελευταίας δομικής μονάδας στο μ. 120 μένει ωστόσο ημιτελής, αφού ακολουθεί η μετατροπή της ανωτέρω συγχορδίας σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και η επέκτασή της στα όμοια δίμετρα μ. 121-122 / 123-124 καθώς και στα μετέπειτα μ. 125-128.

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος είναι περικεκομμένη, καθώς διατηρείται μόνο το τρίτο τμήμα του με ήσσονος σημασίας τροποποιήσεις, χωρίς παράλληλα να έχει αφαιρεθεί η σύντομη κατακλείδα (μ. 129-147). Το εισαγωγικό μόρφωμα της πλάγιας περιοχής επιστρέφει, έπειτα, στα μ. 148-151, με τις δύο δίμετρες δομικές μονάδες του να σχηματίζουν εν προκειμένω μία ενιαία μελωδική γραμμή, ενώ από τονικής πλευράς έχει μεταφερθεί στη Ρε-ύφεση-μείζονα (δηλαδή στην IV). Στη συνέχεια, αντί του μορφώματος των μ. 59-66, ακολουθούν τα μ. 152-155 που εξελίσσονται στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Παρ' όλα αυτά, τα μ. 156-165 επαναφέρουν τα περιεχόμενα των μ. 67-76, οδηγώντας στην παρούσα περίπτωση στη ντο-ελάσσονα, όπου επανεκτίθεται και το πέρασμα των μ. 77-80 στα μ. 166-169. Τα μ. 170-173, από την άλλη πλευρά, αν και είναι ομόλογα των μ. 81-84, στρέφονται προς τη σολ-ελάσσονα αντί της αναλογικά αναμενόμενης Λα-ύφεση-μείζονος. Αυτή η παρέκκλιση γίνεται λοιπόν η θρυαλλίδα, έπειτα από την επαναφορά και των μ. 85-86 στα μ. 174-175, της διεύρυνσης των μ. 87-88 στα μ. 176-181, ούτως ώστε να προσεγγισθεί η ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς. Τα μ. 182-196 επαναφέρουν κατόπιν ελαφρώς διευρυμένα (λόγω της παρηλλαγμένης επανάληψης του εναρκτήριου διμέτρου) τα μ. 89-101, καταλήγοντας σε μία τέλεια πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα. Συνεχίζοντας, τα μ. 197-204 παραλλάσσουν τα μ. 102-109, με την πιο σημαντική αλλαγή να αφορά την καταληκτική πτώση, που εδώ μετατρέπεται με αποφυγή πτώσης σε μία απλή κατάληξη στην τονική. Όσον αφορά το καταληκτικό-συνδετικό πέρασμα, τέλος, τα μ. 205-206 επαναφέρουν το δίμετρο 110-111, ενώ τα μ. 207-216α αφιερώνονται στην παρατεταμένη επέκτασή του, ακολουθώντας και υπερβαίνοντας σε εύρος τα ομόλογά τους μ. 112-115· τελικά, με τα ενδιάμεσα μ. 116-124 να έχουν πλέον απαλειφθεί, τα μ. 125-128 επανεκτίθενται στα μ. 216-219 δίχως κάποια τονική μετατόπιση, προκειμένου να οδηγήσουν και πάλι στην αρχική τονικότητα, εν προκειμένω για τις ανάγκες της coda.

Η τελευταία εκτείνεται στα μ. 220-269 και ξεκινά με ένα νέο τετράμετρο μόρφωμα (μ. 220-223), το οποίο προκύπτει εν πολλοίς από την απομόνωση της κεφαλής του κυρίου θέματος. Με τον μείζονα τρόπο να έχει πλέον επικρατήσει κατά την επανάληψη του παραπάνω μορφώματος στα μ. 224-227, το πέρασμα που έπεται στα μ. 228-237 έχει ως αποστολή του την ανάπτυξη του δεύτερου μοτιβικού στοιχείου του κυρίου θέματος (πρβλ. ενδεικτικά το μ. 5), ενώ τα μ. 238-241 παρέχουν άλλη μία παραλλαγή του εισαγωγικού μορφώματος της πλάγιας περιοχής. Στο ίδιο υλικό αναφέρονται, μάλιστα, και τα μ. 246-249, έπειτα από την παροδική αναφορά στα μ. 182 κ.εξ. στα μ. 242-245. Ύστερα δε από την τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς που φέρνουν τα μ. 250-253α, το καταληκτικό θεματικό υλικό επιστρέφει εκ νέου, με τα μ. 253-263α να παραπέμπουν στα μ. 110-115 και να πραγματοποιούν μία ακόμη κατάληξη στην τονική, ενώ και η τελική προέκταση της τελευταίας στα μ. 263-269 αξιοποιεί έμμεσα το δεύτερο μοτιβικό στοιχείο του κυρίου θέματος.

Το αργό μεσαίο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Rheinberger είναι γραμμένο στη Λα-μείζονα και ξεκινά με ένα τριμερώς διαρθρωμένο κύριο θέμα. Το πρώτο του τμήμα, στα μ. 1-8, ολοκληρώνεται με μετατροπία και τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Το δεύτερο, ακολούθως (μ. 9-16), στρέφεται προς την ομώνυμη ελάσσονα και την μείζονα σχετική της, διατηρώντας τα βασικά θεματικά στοιχεία του πρώτου τμήματος και καταλήγοντας σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα, ενώ το τρίτο (μ. 17-24) ξεκινά όπως το πρώτο, αλλά αποκλίνει από το μ. 20 κ.εξ. προκειμένου να καταλήξει σε τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα. Η μετάβαση που έπεται εκκινεί ως εάν επρόκειτο για κάποια επανάληψη του αρχικού θέματος, με τα μ. 25-32 να ταυτίζονται με το πρώτο του τμήμα, ενώ στα μ. 33-40 δύο παρεμφερή τετράμετρα, αντιστικτικής υφής και με υλικό παράγωγο του κυρίου θέματος, διστάζουν ακόμα να απομακρυνθούν από τη Λα-μείζονα. Το οκτάμετρο 41-48 εισάγει νέο υλικό, καταλήγοντας προσωρινά στην ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ στα μ. 49-56 η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος επιστρέφει με αφητηρία την Ντο-μείζονα και κατάληξη την ενεργή δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Τέλος, τα μ. 57-64 συνιστούν μια διαφορετική εκδοχή των μ. 41-48, έχοντας ως τελικό στόχο την ενεργή δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, που είναι και η δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Η πλάγια περιοχή, από την άλλη πλευρά, παρουσιάζει ιδιαίτερα αντισυμβατική εξέλιξη, καθώς, μετά από την έκθεση του βασικού της θεματικού περιεχομένου στο οκτάμετρο 65-72, δεν κατευθύνεται προς κάποια πτωτική επικύρωση της Μι-μείζονος, αλλά απεναντίας απομακρύνεται βιαστικά από αυτήν τα μ. 73-78 κατευθύνονται προς την Σολ-Μείζονα και τα μ. 79-88 φτάνουν τελικώς στην λα-ελάσσονα, με το πλάγιο θεματικό υλικό να υφίσταται ταυτόχρονη ρευστοποίηση. Στα μ. 89-98, εξάλλου, τα μοτιβικά χαρακτηριστικά παραπέμπουν περισσότερο στο κύριο θέμα, ενώ και ο χαρακτήρας του εν λόγω χωρίου είναι αυτός ενός συνδετικού περάσματος, καίτοι η τονική αστάθεια και η απουσία πτωτικής ολοκλήρωσης της πλάγιας περιοχής μάς προσανατολίζει περισσότερο προς την θεώρηση ενός ενιαίου μορφολογικού χώρου στα μ. 65-98.

Η δεύτερη ενότητα παρουσιάζεται εξαιρετικά περιορισμένη σε σύγκριση με την έκθεση. Από το κύριο θέμα ο συνθέτης επανεκθέτει μόνο το πρώτο τμήμα, στα μ. 99-106, ενώ η μετάβαση (μ. 107-120) αποτελεί μια εντελώς νέα κατασκευή, αναφερόμενη μόνον εμμέσως στο αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης μέσω του συγκοπικού ρυθμού: ξεκινά χωρίς προειδοποίηση με ενεργητικές χειρονομίες από την φα-δίεση-ελάσσονα και κατευθύνεται αρχικά προς την ντο-δίεση-ελάσσονα (μ. 107-116), προτού τα περισσότερο ήπια μ. 117-120 αναλάβουν την διαδικασία της ομαλής επαναφοράς στην τονικότητα αναφοράς. Ακολούθως, όπως συνέβη με την κύρια, έτσι και από την πλάγια περιοχή επιστρέφει στην αρχική τονικότητα μόνον η βασική θεματική ιδέα, με τρόπο εντούτοις που παραπέμπει στα μ. 73-78, τα οποία παρουσιάζονται με διαφορετική εξύφανση και ροπή προς την υποδεσπόζουσα, στα μ. 121-127. Η αναπάντεχη επαναφορά του βασικού στοιχείου της νέας μετάβασης της επανέκθεσης στα μ. 128-131, από την άλλη πλευρά, απομονώνει το πέρασμα αυτό ως ένα ιδιότυπο συνδετικό χωρίο με την επικείμενη coda. Η αρμονική του εξέλιξη οδηγεί μάλιστα από την ρε-ελάσσονα στην σχετική της, Φα-μείζονα, από την οποία ξεκινά η προαναφερόμενη coda!

Εντός αυτής επιστρέφουν τόσο το (ανακατασκευασμένο) πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος (μ. 132-139), με κατεύθυνση από την VI/i προς την τονική της Λα-μείζονος, όσο και το επίσης παρηλλαγμένο και ελαφρώς διευρυμένο (κατά ένα μέτρο) τρίτο τμήμα του (μ. 140-148). Ως εκ τούτου, η αρχικώς τριμερής δομή του κυρίου θέματος μοιάζει εδώ να μετατρέπεται σε μία ιδιόμορφη περίοδο, η οποία μάλιστα αναπληρώνει τις ελλείψεις της επανέκθεσης μέσω της πληρέστερης επιστροφής του αρχικού θεματικού υλικού. Ανάλογη λειτουργία επιτελούν επίσης τα εναπομείναντα μ. 149-160, με τον συνδυασμό στοιχείων

προερχόμενων τόσο από την κύρια όσο και από την πλάγια περιοχή (βλ. τα δύο επαναλαμβανόμενα όγδοα στον δεύτερο χρόνο εκάστου μέτρου).

Στο αργό τρίτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Scharwenka, η οκτάμετρη φράση που αποτελεί την κύρια θεματική ιδέα καταλήγει με μισή πτώση στην βασική τονικότητα, Λα-ύφεση-μείζονα, και επαναλαμβάνεται αμέσως με επουσιώδεις αλλαγές (βλ. μ. 1-8 και 9-16 αντιστοιχώς). Η μετάβαση ξεκινά αμέσως μετά με νέο υλικό και με το αρχικό της τετράμετρο να στρέφεται προς την φα-ελάσσονα. Η αλυσιδωτή επανάληψη του τετραμέτρου προτύπου που ξεκινά στο μ. 21 αφήνεται να εξυφάνει ελεύθερα το δεδομένο υλικό σε ένα πυκνό μετατροπικό πλέγμα που, μετά τα αλυσιδωτά μ. 24b-25 / 26-27a, στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, καταλήγοντας μάλιστα στη δική της ενεργή δεσπόζουσα στα μ. 29-30. Η πλάγια περιοχή, που εκτίθεται στην Μι-ύφεση-μείζονα, παρουσιάζει το βασικό της υλικό στο τετράμετρο 31-34, ενώ από εκεί και ύστερα η μελωδική φιγούρα του μ. 32 μετασχηματίζεται ρυθμικά και αποκτά χαρακτήρα “έμμονης ιδέας” στα μ. 35-41, που ταλαντεύονται ανάμεσα στην τονική και την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Η αρμονική κίνηση επιταχύνεται στο μ. 42, ενώ στα μ. 43-45 η ii προαναγγέλλει την επερχόμενη πτώση, η οποία επιτυγχάνεται στο πλαίσιο του τετραμέτρου 46-49, όντας όμως ελαφρώς αποδυναμωμένη λόγω της μελωδικής κίνησης στην γραμμή του μπάσσου. Ας επισημανθεί επιπλέον πως το εν λόγω τετράμετρο αναφέρεται έμμεσα στην εναρκτήρια χειρονομία του πρώτου μέρους του έργου (πρβλ. μ. 1-2 του *Allegro maestoso*). Στα μ. 50-51 (= μ. 46-47) δημιουργείται η προσδοκία επανάληψης της προηγούμενης πτωτικής ακολουθίας, που διαψεύδεται ωστόσο από την διάφωνη συγχορδία του μ. 52, γεγονός που σηματοδοτεί και την έναρξη ενός συνδετικού περάσματος. Στα εναπομείναντα μ. 53-61 της πρώτης ενότητας, λοιπόν, το προαναφερόμενο δίμετρο επαναλαμβάνεται εκ νέου αρμονικώς παρηλλαγμένο, φανερώνοντας μια τάση προς την ομώνυμη μι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ στη συνέχεια τα μελωδικά στοιχεία του ίδιου διμέτρου αναπτύσσονται σε συνδυασμό με αντιστικτική κίνηση που θέτει ως στόχο την δεσπόζουσα της απομακρυσμένης – από την αρχική τονικότητα – Σολ-ύφεση-μείζονος. Κατά παράδοξο τρόπο, στο σημείο αυτό δεν μεσολαβεί κάποια περαιτέρω μεταβατική διαδικασία για την επαναφορά της αρχικής τονικότητας, αλλά αντιθέτως η επανέκθεση ξεκινά από αυτήν ακριβώς την τονική περιοχή (την διπλή υποδεσπόζουσα)!

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς επανάληψη στα μ. 62-69. Η μετάβαση, από την άλλη πλευρά, ενώ αρχικά δείχνει διατεθειμένη να ακολουθήσει μέχρι τέλους την αρχική της πορεία, με αφητηρία εν προκειμένω το τονικό ύψος που επιβάλλει η Σολ-ύφεση-μείζων, αλλάζει ξαφνικά πορεία στο μ. 77b, μεταφέροντας την αρχική ακολουθία των μ. 24b-30 κατά ένα διάστημα τετάρτης υψηλότερα (και όχι τόνου χαμηλότερα, όπως μέχρι τούδε) προκειμένου να καταλήξει στην Λα-ύφεση- και όχι στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Αξίζει να σημειωθεί και να τονιστεί πως, πέραν αυτών των τονικών μετατοπίσεων, η μετάβαση της δεύτερης ενότητας ταυτίζεται δομικά με αυτήν της πρώτης (μ. 70-83 = μ. 17-30). Το αυτό ισχύει και αναφορικά με το πλάγιο θέμα, που, ως είθισται, επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα, στα μ. 84-102. Όπως εξάλλου συνέβη και στην έκθεση, τα τελευταία, πτωτικά μέτρα επαναλαμβάνονται (μ. 103-104), αλλά αυτή η απόπειρα επανάληψης αποτυγχάνει στα μ. 105-107, που προετοιμάζουν την σύντομη coda. Η τελευταία σχηματίζεται αρχικά από αλυσιδωτά δίμετρα αντιστικτικής υφής, τα οποία βασίζονται στην φιγούρα της άρσης του πτωτικού περάσματος της πλάγιας περιοχής (βλ. μ. 98), και ολοκληρώνεται με στάση στη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Το γεγονός αυτό είναι κομβικής σημασίας, καθώς έτσι επιτυγχάνεται η αμεσότερη σύνδεση με το τελικό μέρος που ακολουθεί δίχως διακοπή

(attacca). Η παρούσα coda, συνεπώς, έχει περισσότερο συνδετική, παρά επικυρωτική και καταληκτική λειτουργία, διαπίστωση που ενισχύεται και από την στενή συγγένεια που παρατηρείται ανάμεσα στην προαναφερόμενη φιγούρα και στο βασικό μοτιβικό υλικό του μέρους που ακολουθεί.

Στο δεύτερο μέρος, Adagio con sentimento, της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Parry, το κύριο θέμα λαμβάνει τριμερή δομή. Το πρώτο τμήμα οργανώνεται ως ασύμμετρη περίοδος στα μ. 1-10, με την πρώτη, προτασιακής δομής φράση (μ. 1-4) να ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς του μέρους, ντο-δίεση-ελάσσονα, και την επόμενη (μ. 5-10) να αποτυγχάνει να καταλήξει σε τέλεια πτώση λόγω της παρέμβασης του δεύτερου τμήματος, που εισάγεται ξαφνικά, λίγο προτού αποπερατωθεί η πτωτική διαδικασία. Το τελευταίο ξεκινά λοιπόν στο μ. 11, βασιζόμενο αρμονικά στην ii και με την υπόνοια της δεσπόζουσας να εμφανίζεται μόλις στο τέλος του μ. 13, προκειμένου να προετοιμασθεί η έλευση του τρίτου τμήματος. Τούτο επαναφέρει ελαφρώς παρηλλαγμένη μόνο την πρώτη φράση, στα μ. 14-17, ενώ στη συνέχεια τα μεταβατικά μ. 18-22 προβαίνουν σε ανακατασκευή του ενδιάμεσου αντιθετικού τμήματος, η οποία εν προκειμένω προετοιμάζει από υφολογικής πλευράς την πλάγια περιοχή, εισάγοντας εν τέλει το βασικό συνοδευτικό της μοτίβο και φέρνοντας παράλληλα στο προσκήνιο την δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας. Πρόκειται συνεπώς για ένα τρίτο δομικό τμήμα του κυρίου θέματος που στην πορεία του μετατρέπεται σε μian αδιόρατη μετάβαση. Το πλάγιο θέμα, που τοποθετείται στην τονικότητα της σχετικής, τη Mi-μείζονα, διέπεται, όπως και το κύριο, από τριμερή οργάνωση. Το πρώτο τμήμα του στοιχειοθετείται από μία τυπική περίοδο (μ. 23-27a) και την παρηλλαγμένη επανάληψή της (μ. 27-31a), ενώ το μεσαίο του τμήμα (μ. 31-35a) εκμεταλλεύεται το νέο υλικό, θέτοντας ως στόχο την δεσπόζουσα της Mi-μείζονος μετά από μια σύντομη εξόρμηση στην σολ-δίεση-ελάσσονα. Κατόπιν, στο τρίτο δομικό τμήμα, ο συνθέτης επαναφέρει ολόκληρη την περίοδο του πρώτου χωρίς επανάληψη, αποφεύγοντας εντούτοις να καταλήξει στην τονική στο μ. 39, με τρόπο που παραπέμπει στην αντίστοιχη πρακτική που συναντήσαμε και στο πρώτο τμήμα της κύριας περιοχής. Αντί για την πολυπόθητη Mi-μείζονα, στα μ. 39-48 εμφανίζεται ένα συνδετικό πέρασμα, όπου ο ισοκράτης επί της δεσπόζουσας της δευτερεύουσας τονικότητας υποχωρεί σταδιακά προς τον φθόγγο σολ-δίεση, ο οποίος στηρίζει σε αυτό το σημείο την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Σε αυτήν την αρμονική διαδικασία λαμβάνει μέρος και η ανώτερη φωνή, με φιγούρες που αντλούνται τόσο από το πλάγιο (βλ. μ. 39-44) όσο και από το κύριο θέμα (βλ. μ. 45-46). Από δομική έποψη, το εν λόγω πέρασμα ξεκινά με μία ακολουθία αλυσιδωτών διμέτρων (μ. 39-40 / 41-42), με την δεύτερη επανάληψη του προτύπου (μ. 43-48) να προεκτείνεται μέχρι την κατάληξη του παρόντος τμήματος.

Στην δεύτερη ενότητα, η κύρια και η πλάγια περιοχή επανεκτίθενται μόνο μερικώς. Από το κύριο θέμα επιστρέφουν μόνο τα δύο πρώτα του τμήματα, με το δεύτερο μάλιστα να προτάσσεται πλέον άμεσα του πλαγίου θέματος (μ. 59-61), έχοντας απολέσει την κατάληξή του· το εν λόγω τμήμα αφομοιώνει, επιπλέον, τις λειτουργίες που στην έκθεση επιτελούσαν τόσο το αντιθετικό όσο και το μεταβατικό τμήμα (άλλωστε, ο διττός του χαρακτήρας ενισχύεται και από την μοτιβική ομοιότητα των προαναφερόμενων τμημάτων). Παρόμοια είναι τα τεκταινόμενα και κατά την τονική επαναφορά της πλάγιας περιοχής, καθώς, μετά από την επιστροφή του πρώτου τμήματός της στην ομώνυμη μείζονα, στα μ. 62-66a, το μεν δεύτερο τμήμα της ανακατασκευάζεται στα μ. 66-70, καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, το δε τρίτο δεν επιστρέφει ποτέ. Αντ' αυτού, μία μονοφωνική γραμμή χρωματικού χαρακτήρα συμβάλλει, όπως και οι λιτές συγχορδίες που την ακολουθούν, στην προέκταση της τονικής, στο πλαίσιο μιας σύντομης coda (μ. 71-79).

Μία περίπτωση εφαρμογής της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία σε τελικό μέρος είναι αυτή της *Petite sonate* του d'Indy. Η ευρεία κύρια περιοχή του μέρους αυτού διέπεται από τριμερή οργάνωση, με το πρώτο τμήμα της να αποτελείται από δύο προτασιακής δομής φράσεις στα μ. 1-16 και 17-30. Οι φράσεις αυτές, παρ' όλο που μοιράζονται τα βασικά θεματικά και δομικά τους χαρακτηριστικά, αλλά και την κοινή πτωτική τους κατάληξη, καθώς αμφότερες ολοκληρώνονται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (Ντο-μείζονα), παρουσιάζουν διαφορετική εξέλιξη από ένα σημείο κι έπειτα: συγκεκριμένα, ενώ στα μ. 9 κ.εξ. η πρώτη φράση επαναφέρει εξ ολοκλήρου και προεκτείνει το πρώτο της τετράμετρο, η δεύτερη με αφετηρία το αντίστοιχο μ. 25 προβαίνει σε άμεση αποσπασματοποίηση του υλικού, επιλογή που έχει αντίκτυπο και στην έκταση της εν λόγω φράσης, αφού αυτή περιορίζεται κατά δύο μέτρα σε σχέση με την πρώτη. Το δεύτερο τμήμα αποτελείται εξίσου από δύο διακριτές δομικές μονάδες, αν και εδώ έχουμε να κάνουμε με δύο αλυσιδωτά οκτάμετρα. Δύο νέες μοτιβικές ιδέες εισάγονται, καταλαμβάνοντας έκαστη από ένα τετράμετρο (βλ. μ. 31-34 και 35-38), ενώ από αρμονικής πλευράς το πρώτο οκτάμετρο οδηγεί στην Μι-ύφεση-μείζονα (III/i), την οποία διαδέχεται η Λα-ύφεση-μείζων (VI/i) στο δεύτερο οκτάμετρο, αν και η διαφαινόμενη συνέχιση της κίνησης με κατιούσες πέμπτες διακόπτεται τελικά από την αδιαμεσολάβητη επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού στην αρχική τονικότητα. Το τρίτο τμήμα της κύριας περιοχής (μ. 47-64) αποτελεί ταυτοχρόνως και την μετάβαση της πρώτης ενότητας, καθώς προσεγγίζει την τονικότητα της δεσπόζουσας, καταλήγοντας σε μισή πτώση στην Σολ-μείζονα. Εξεταζόμενη από δομική έποψη, η φράση αυτή συγκεντρώνει χαρακτηριστικά και των δύο φράσεων του πρώτου τμήματος, με τα μ. 47-58 να είναι ομόλογα των μ. 1-12 και τα μ. 59-64 να προβαίνουν με περαιτέρω έμφαση στην αποσπασματοποίηση του υλικού που εντοπίσαμε στα μ. 25-26, προτού καταλήξουν σε ένα πέρασμα ανάλογο εκείνου των μ. 29-30.

Η δόμηση κατά παρεμφερή ζεύγη φράσεων ή δομικών μονάδων, που υπήρξε καθοριστική για τα προηγούμενα τμήματα, διέπει εν συνεχεία και την – εκτιθέμενη στην τονικότητα της δεσπόζουσας – πλάγια περιοχή, που αρθρώνεται κατά τις προδιαγραφές μιας περιόδου. Τα μ. 65-80 συνιστούν μία δεκαεξάμετρη πρόταση που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Σολ-μείζονα, ενώ η δεύτερη φράση που ακολουθεί στα μ. 81-97α παραλλάσσει ελαφρώς την πρώτη στα μ. 91-94 (πρβλ. μ. 75-78) και καταλήγει έπειτα στην Σολ-μείζονα με μία ατελή πτώση. Τα μ. 97-118 που έπονται αποτελούν όχι τόσο ένα καταληκτικό τμήμα, παρά την τυπικά ενεργητική τους διάθεση, αλλά πολύ περισσότερο ένα συνδεδετικό πέρασμα, λόγω της τονικής τους ευμεταβλητότητας: τα αλυσιδωτά τετράμετρα 97-100 και 101-104, που από μοτιβικής πλευράς αποτελούν μια συμπυκνωμένη εκδοχή των οκταμέτρων του μεσαίου αντιθετικού τμήματος του κυρίου θέματος, οδηγούν από την Σολ-μείζονα στην Σι-ύφεση-μείζονα με αλληπάλληλα βήματα πέμπτης, ενώ τα δύο επόμενα τετράμετρα, έκαστο εκ των οποίων αφιερώνεται στην αποσπασματοποίηση των δύο μοτίβων του προαναφερόμενου τμήματος, πυκνώνουν αρχικά τον αρμονικό ρυθμό και τελικά οδηγούν πίσω στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία προεκτείνεται στα μ. 113-118.

Περνώντας στην ενότητα της επανέκθεσης, διαπιστώνουμε κατ' αρχάς πως, από το πρώτο τμήμα της κύριας περιοχής ο συνθέτης επαναφέρει μόνο την πρώτη φράση, στα μ. 119-133, με ελαφρώς διαφοροποιημένη εξέλιξη στα μ. 130 (πρβλ. μ. 12) κ.εξ. Το δεύτερο τμήμα, αντιθέτως, υφίσταται σημαντική διεύρυνση και εξελίσσεται σε δευτερεύουσα ανάπτυξη στο πλαίσιο της επανέκθεσης. Τα τετράμετρα 134-137 και 138-141 επαναφέρουν τα βασικά μοτίβα του αντιθετικού τμήματος, ακολουθώντας εντούτοις το μεταμορφωμένο πρότυπο του συνδεδετικού περάσματος, ενώ στα μ. 142-149 λαμβάνει χώρα μια ανάπτυξη

του πρώτου μοτίβου του μεσαίου τμήματος και, ακολούθως, μια αντιπαράθεσή του με το δεύτερο. Τονικότητα-στόχο αποτελεί εδώ, παραδόξως, η μακρινή Φα-δίεση-μείζων, την δεσπόζουσα της οποίας προεκτείνουν τα μ. 150-154. Στη συνέχεια, ακολουθεί το δεύτερο τμήμα της δευτερεύουσας ανάπτυξης, το οποίο βασίζεται στο μετασχηματισμό του δεύτερου μοτίβου, εκτελώντας ταυτοχρόνως χρέη μεταβατικού τμήματος: τα αλυσιδωτά τετράμετρα 155-158 και 159-162 περνούν από την Λα- στην Σολ-ύφεση-μείζονα, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, με τα ακόλουθα μ. 163-168 να αναλαμβάνουν την επιστροφή στην Ντο-μείζονα, συνεχίζοντας παράλληλα την διαδικασία αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης του διαθέσιμου υλικού. Στην πλάγια περιοχή που έπεται (μεταφερμένη, ως είθισται, στην αρχική τονικότητα), ενώ η πρώτη φράση παραμένει αμετάβλητη (μ. 169-184 = μ. 65-80), η δεύτερη προεκτείνει την συγχορδία της δεσπόζουσας, φτάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο σε έκταση 22 μέτρων (μ. 185-206). Επιπλέον, η έλευση της τονικής (μ. 207) δεν συνοδεύεται τώρα από το μοτίβο του μεσαίου τμήματος της κύριας περιοχής, όπως συνέβαινε στο τέλος της πρώτης ενότητας, αλλά από την επαναφορά της βασικής ιδέας του δεύτερου τμήματος της δευτερεύουσας ανάπτυξης (πρβλ. μ. 207 και 155) στο πλαίσιο μιας coda. Το τετράμετρο πρότυπο των μ. 207-210 επαναλαμβάνεται αμέσως και ύστερα αποσπασματοποιείται (στα μ. 215-219) χωρίς να απομακρύνεται από την τονική, κάτι που ισχύει και για τα μ. 220-227 που παραπέμπουν στο συνδεδειγμένο πέρασμα προς την επανέκθεση αλλά και στην έναρξη της δευτερεύουσας ανάπτυξης εντός της δεύτερης μακροδομικής ενότητας. Στα μ. 228-237, τέλος, η τονική προεκτείνεται μέσω της δεξιοτεχνικής επαναφοράς και ρευστοποίησης του επικεφαλής μοτίβου του μέρους.

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Hartmann ξεκινά με ένα σύντομο εισαγωγικό τμήμα αποτελούμενο από δύο σκέλη, με το πρώτο (μ. 1-4) να καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, λα-ελάσσονα, και το δεύτερο (μ. 5-9α), που αναπτύσσει μέρος του υλικού του πρώτου, να οδηγεί στην τονική, απ' όπου ξεκινά κατόπιν σε επικάλυψη το κύριο θέμα. Τούτο εκτείνεται στα μ. 9-23α, με το πρώτο του επτάμετρο να καταλήγει πολύ νωρίς με μισή πτώση στη δεσπόζουσα, η οποία προεκτείνεται στα μ. 15-22, ρευστοποιώντας σταδιακά υλικό που αντλείται από την κατάληξη του προαναφερόμενου επταμέτρου και έχοντας ως τελικό στόχο την πραγματοποίηση μίας τέλει πτώσης στο μ. 23. Η μετάβαση επαναφέρει αρχικά το επικεφαλής υλικό του κυρίου θέματος, αποκλίνει ωστόσο από το μ. 29 (πρβλ. μ. 15), στρεφόμενη προς την Ντο-μείζονα, η οποία κυριαρχεί στα παρεμφερή δίμετρα 29-30 και 31-32, όπως και στα εξίσου παρόμοια τετράμετρα 33-36 και 37-40. Ακολουθεί η *iv* της Ντο-μείζονος στα μ. 41-42, καίτοι στα επόμενα μέτρα δίνεται έμφαση στη ναπολιτάνικη *II* της ίδιας τονικής περιοχής (μ. 43-45), ενώ ακολουθεί η δεσπόζουσα στο μ. 46. Το παραπάνω εξάμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν εν είδει αλυσίδας στα μ. 47-52, ξεκινώντας από την Ντο-μείζονα και προσεγγίζοντας την Σι-μείζονα, η οποία ακολούθως (στα μ. 54-61) αναδεικνύεται σε δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, γεγονός που επιβεβαιώνει η μισή πτώση του μ. 61. Τέλος, στα μ. 61-64 μία υπόνοια πρόθεσης επανάληψης της προηγούμενης πτώσης ακυρώνεται από την άμεση σύνδεση μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης με την τονική της Μι-μείζονος στην έναρξη του πλαγίου θέματος από το μ. 65.

Στο πλαίσιο του τελευταίου, που τοποθετείται ως εκ τούτου στην τονική περιοχή της ομώνυμης της ελάσσονος δεσπόζουσας, τα εναρκτήρια μ. 65-66 βρίσκουν το παράλλαγμα τους στα μ. 67-68, ενώ τα μ. 69-72 κινούνται με νέο υλικό προς την Λα-ύφεση-μείζονα. Τα μ. 73-76α είναι παρόμοια με το τελευταίο τετράμετρο, ενώ στα μ. 76-82 η Λα-ύφεση-μείζονα υποχωρεί με μια χρωματική ακολουθία προς την δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας. Το δεύτερο σκέλος της πλαγίας περιοχής ξεκινά από το μ. 83 με το ίδιο υλικό,

δημιουργώντας την προσδοκία ολοκλήρωσης μιας ευρύτερης περιοδικής δομής. Ωστόσο, ήδη από το μ. 86 (που είναι ομόλογο του μ. 68) σημειώνεται απόκλιση από την φαινομενικά προδιαγεγραμμένη πορεία, αφού τα αλυσιδωτά μ. 86-88 οδηγούν στην Μι-ύφεση-μείζονα, όπου πραγματοποιείται μία αλυσιδοποίηση ολόκληρου του τετραμέτρου 85-88 στα μ. 89-92, καίτοι με διαφοροποίηση του τελευταίου μέτρου. Ο επόμενος αρμονικός σταθμός είναι η Ρε-μείζων (στα μ. 93-94) και η ομώνυμή της ελάσσονα (στα μ. 95-96), απ' όπου σταδιακά περνάμε στην αρχική τονικότητα της λα-ελάσσονος, με αφορμή την οποία ο συνθέτης πραγματοποιεί και μια ανακατασκευή του εισαγωγικού περάσματος, συνδέοντάς το πολύ στενά με ό,τι έχει προηγηθεί. Συμπεραίνουμε, ως εκ τούτου, πως το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής εξαυλώνεται σταδιακά, χωρίς να επικυρώνει πτωτικά την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης, και μεταμορφώνεται τελικά σε ένα συνδυαστικό πέρασμα που ενσωματώνει σε ένα βαθμό και την εισαγωγή του μέρους. Το συνοδευτικό μοτίβο των μ. 97-102 αξίζει προσέτι να σημειωθεί πως εμφανίζεται και στο πλαίσιο της κύριας περιοχής (πρβλ. ενδεικτικά μ. 15-16).

Η επαναφορά της ίδιας της εισαγωγής στην έναρξη της επανέκθεσης μπορεί να ειπωθεί πως ξεκινά στο μ. 103, με το πρώτο αλλά και το δεύτερο σκέλος της να διευρύνονται σημαντικά, στα μ. 103-111a και 111b-120a αντίστοιχα, διατηρώντας ωστόσο το καθένα τα δικά του βασικά χαρακτηριστικά. Από την άλλη πλευρά, το μεν κύριο θέμα διατηρείται ανέγγιχτο στα μ. 120-134a, η δε μετάβαση αποκλίνει αρμονικά με αφετηρία το μ. 138 (πρβλ. μ. 27) και περνώντας παροδικά στην Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ τα μ. 140 κ.εξ., ένα σημείο που στην έκθεση επισημάναμε ως κομβικής σημασίας για την απομάκρυνση της μετάβασης από την πρότυπη πορεία του κυρίου θέματος, τοποθετούνται στην Φα- και όχι στην Ντο-μείζονα, όπως στην πρώτη ενότητα. Κατ' αυτόν τον τρόπο επιτυγχάνεται ο επαναπροσανατολισμός προς την τονικότητα αναφοράς, με το μεταβατικό τμήμα να ακολουθεί, πέραν τούτου, κατά γράμμα την έκθεση· η μόνη διαφοροποίηση εντοπίζεται μόλις προς το τέλος του και συγκεκριμένα στα μ. 163-170, τα οποία δεν ακολουθούν με απόλυτη πιστότητα τα μ. 54-64, αλλά αντιθέτως συμπυκνώνουν τα μ. 54-61 στο τετράμετρο 163-166, με κατάληξη εν προκειμένω σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα, ενώ κατόπιν παραλλάσσονται ελαφρώς και τα μ. 61-64 στα μ. 166-170. Σε ό,τι αφορά την πλάγια περιοχή, που επανεκτίθεται στην ομώνυμη μείζονα, αμφότερα τα σκέλη της διαφοροποιούνται σημαντικά. Στο πρώτο, ειδικότερα, τα νέα μ. 175-181 που αντικαθιστούν τα μ. 69-82 προσθέτουν μια συνέχιση στο πρώτο τετράμετρο, δημιουργώντας έτσι μία προτασιακή δομή στα μ. 171-178 με κατάληξη σε τέλεια πτώση στην ντο-δίεση-ελάσσονα. Έπειτα από την προέκταση της τελευταίας που παρέχουν τα μ. 178-181, το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής ξεκινά συνδέοντας το δεδομένο τετράμετρο με το απόσπασμα που αντικαταστάθηκε στο πλαίσιο του πρώτου σκέλους της ίδιας, παραπέμποντας έτσι στον τρόπο με τον οποίο το πρώτο σκέλος είχε παρουσιαστεί στην έκθεση· συγκεκριμένα, τα μεν μ. 186-189 παραπέμπουν στα μ. 69-72, ενώ τα μ. 190-193 οδηγούν σε μια τετράμετρη (μ. 194-197) ανάπτυξη του πρώτου μοτίβου της εισαγωγής στο περιβάλλον της Φα-δίεση-μείζονος. Τα ακόλουθα μ. 198-201 προέρχονται από τα μ. 93-96, ενώ επανέρχονται και στοιχεία των μ. 97-102 στα μ. 206-209, έπειτα από την μεσολάβηση ενός δεξιοτεχνικού περάσματος στα μ. 202-205. Κατά παρόμοιο τρόπο με την έκθεση, λοιπόν, η επανεκτιθέμενη πλάγια περιοχή συνδέεται χωρίς διακριτά περιγράμματα με ένα συνδυαστικό πέρασμα αλλά και με την coda του μέρους, χωρίς επομένως να είναι δυνατόν να προσδιοριστεί με ακρίβεια το σημείο έναρξης της τελευταίας. Το μόνο βέβαιο είναι πως η λα-ελάσσων επιστρέφει τελικώς στα (παρεμφερή των μ. 202-205) μ. 210-213, ενώ τα μ. 214 κ.εξ., που ανήκουν δίχως αμφιβολία αποκλειστικά στην coda, επαναφέρουν οριστικά στο προσκήνιο την Λα-μείζονα· βασιζόμενα μάλιστα αποκλειστικά στο πλάγιο θεματικό υλικό,



τα μ. 214-221 το μετασηματίζουν δεξιοτεχνικά, ενώ στα μ. 222-228 η τονική προεκτείνεται με τη συνοδεία του επικεφαλής εισαγωγικού μοτίβου του μέρους.

Στο τελικό μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Rheinberger, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-40 και δομείται ως μία ασύμμετρη περίοδος. Στην μακροσκελέστερη ηγούμενη φράση (μ. 1-24), μία πρώτη οκτάμετρη ιδέα (μ. 1-8) σκιαγραφεί την τονικότητα αναφοράς της Μι-ύφεση-μείζονος, ενώ τα μ. 9-16 εξυφαίνουν έπειτα μία συνέχισή της, στοχεύοντας σε μία τονικοποίηση της σχετικής. Στο πλαίσιο, τέλος, της μελωδικής εκτύλιξης και της παροδικής διαφοροποίησης της ύφανσης που επιτελεί η τρίτη οκτάμετρη δομική μονάδα (μ. 17-24), δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για μία ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η κατάληξη της οποίας όμως μετατρέπεται άμεσα στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Εντός πλέον της επόμενης φράσης (μ. 25-40), το επικεφαλής οκτάμετρο επιστρέφει (στα μ. 25-32) με μία μικρή διαφοροποίηση, που αφορά την προσωρινή προσέγγιση της υποδεσπόζουσας, ενώ τα μ. 33-40, η έναρξη των οποίων ομοιάζει με εκείνη των μ. 17-24, φέρνουν και πάλι στο προσκήνιο την κύρια τονικότητα, επικυρώνοντάς την εν τέλει με μία τέλεια πτώση. Το μεταβατικό τμήμα, που έπεται στα μ. 41-75a, ξεκινά επεκτείνοντας την τονικότητα αναφοράς με μία πρόταση (στα μ. 41-48), η οποία βασίζεται σε ένα νέο μοτιβικό στοιχείο και διαφοροποιεί σημαντικά την υφή της σε σύγκριση με το κύριο θέμα, ενώ ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση. Το πρώτο σκέλος της φράσης αυτής επιστρέφει κατόπιν αυτούσιο στα μ. 49-52, ενώ τα αλυσιδωτά μ. 53-56 / 57-60 αναπτύσσουν περαιτέρω το υλικό των μ. 45-48. Από τις τελευταίες δομικές μονάδες προκύπτουν ύστερα τα ομοειδή μ. 61-64 / 65-68, τα οποία συνεχίζουν να εξελίσσονται στη Μι-ύφεση-μείζονα· αντίθετα, τα μ. 69-75a αξιοποιούν το δεδομένο υλικό στο πλαίσιο μίας μετατροπικής πορείας με τελικό προορισμό τη ντο-ελάσσονα (βλ. τα αλυσιδωτής λογικής δίμετρα 69-70 / 71-72), η οποία στη συνέχεια εδραιώνεται με μία τέλεια πτώση (στα μ. 73-75a).

Ως εκ τούτου, η πλάγια περιοχή ξεκινά σε επικάλυψη με το πέρας της μετάβασης από την τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, με μία εντελώς νέα θεματική ιδέα να εισάγεται στα παρεμφερή μ. 75-78 / 79-82. Τούτα βασίζονται στη διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας, ενώ αντιθέτως το παράλλαγμα τους που ακολουθεί στα μ. 83-90 αντιστρέφει αυτή την αρμονική σχέση. Στη συνέχεια, τα μ. 91-94 κάνουν χρήση – κατά το μάλλον ή ήττον – του ίδιου μοτιβικού υλικού με παρηλλαγμένη υφή, ενώ τα μ. 95-100 το υποβάλλουν σε ρευστοποίηση, καταλήγοντας σε μία μισή πτώση-τομή κατά τρόπον διφορούμενο στη ντο-ελάσσονα αλλά και τη Ντο-μείζονα. Η εν λόγω διαδικασία παραπέμπει σαφώς σε προτασιακή δομή, καίτοι η προαναφερόμενη τομή αποκαλύπτει την πλέον σημαντική λειτουργία αυτού του περάσματος: την προετοιμασία ενός επόμενου, εντελώς διακριτού τμήματος της πλάγιας περιοχής, το οποίο τοποθετείται στα μ. 101-141a και κινείται ευθύς εξαρχής στη Ντο-μείζονα. Συνεπώς, έχουμε να κάνουμε με μία περίπτωση διάρθρωσης τύπου trimodular block, με το πρώτο τμήμα (μ. 75-90) να επεκτείνει την – όχι και τόσο επιθυμητή – ντο-ελάσσονα, δίνοντας την αφορμή στο “μεταβατικό” πέρας των μ. 91-100 να οδηγήσει σε μία ενδιάμεση τομή, προκειμένου το τρίτο τμήμα να τοποθετηθεί ακολούθως στην ομώνυμη μείζονα. Σε αυτό το τονικό πλαίσιο, ο συνθέτης εισάγει μία νέα ιδέα και την εξυφαίνει ως ηγούμενη φράση περιόδου που ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση (μ. 101-116). Το πρώτο τετράμετρο επανέρχεται έπειτα δύο φορές παρηλλαγμένο στα μ. 117-120 / 121-124, παραμένοντας στη Ντο-μείζονα, όμως το αντιθετικό πέρας των μ. 125-128 στρέφεται κατόπιν προς την επιτονική της. Σε μία απροσδόκητη τροπή, τα μ. 129-130 επικεντρώνονται στην ομώνυμη της αντιθετικής, Μι-μείζονα (III), όπου ακολούθως τα μ. 131-134 ανακαλούν εκ νέου την επικεφαλής ιδέα των μ. 101-104, προτού τα μ. 135-

141a προβούν σε αποσπασματοποίηση και επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος προχωρήσουν στην επικύρωση της δευτερεύουσας αυτής τονικότητας, που αποφέρει συνάμα και την καθοριστική τέλεια πτώση της πλάγιας περιοχής. Την ενίσχυση της παραπάνω κατάληξης αναλαμβάνει έπειτα η κατακλείδα, με τα μ. 141b-145a να βασιζονται σε πτωτικές χειρονομίες. Η επανάληψή τους στα μ. 145b-149a στρέφεται, εντούτοις, ξανά προς τον ελάσσονα τρόπο. Με αυτήν την αφορμή, τα μ. 149-164 φέρνουν, αντί του αναμενόμενου τυπικού συνδετικού περάσματος προς τη δεύτερη ενότητα, μία πλήρη παράθεση του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής, δηλαδή των μ. 75-90! Πέραν πάντως αυτής της ασυνήθιστης θεματικής αναδρομής, η επανεδραίωση της ντο-ελάσσονος σε αυτό το σημείο εξυπηρετεί έναν συγκεκριμένο σκοπό: στην επανέκθεση, το κύριο θέμα λαμβάνει ως αφετηρία του τη Λα-ύφεση-μείζονα, η οποία συνιστά αφενός την υποδεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς αλλά και αφετέρου την αντιθετική της ντο-ελάσσονος· ως εκ τούτου, η διατήρηση του μείζονος τρόπου μέχρι το πέρας της έκθεσης θα καθιστούσε λιγότερο ομαλή την προσέγγιση της προαναφερόμενης τονικής περιοχής.<sup>293</sup>

Το κύριο θέμα υποβάλλεται, ωστόσο, και σε μερική ανακατασκευή στο πλαίσιο της επανέκθεσης. Στην πρώτη εκ των δύο φράσεων της αρχικής περιόδου, το εναρκτήριο οκτάμετρο μεταφέρεται αυτούσιο στην υποδεσπόζουσα (μ. 165-172), ενώ το δεύτερο (μ. 173-180), αν και τροποποιείται κατά παρόμοιο τρόπο, παραλλάσσεται επιπλέον ως προς την κατάληξή του, οδηγώντας άμεσα σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα και επιφέροντας έτσι τον παροπλισμό της – περιττής πλέον – τρίτης οκτάμετρης δομικής μονάδας που υπήρχε στην έκθεση. Η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, επαναφέρει κατ' αρχάς το πρώτο της οκτάμετρο (μ. 181-188), καίτοι ακολουθώντας την εκδοχή των μ. 1-8, ενώ από την άλλη πλευρά τα μ. 189-196 παραλλάσσουν τα ομολογία τους μ. 33-40, καταλήγοντας μέσω της ομώνυμης ελάσσονος στη μακρινή Ρε-ύφεση-μείζονα (VII/i) με μία ατελή πτώση. Ας σημειωθεί, επιπλέον, πως η περικοπή του τρίτου οκταμέτρου από την πρώτη φράση καθιστά εν προκειμένω την περίοδο καθ' όλα συμμετρική, σε αντίθεση με το αρχικό πρότυπό της στην έκθεση. Όμως και το μεταβατικό τμήμα αναδομείται στη συνέχεια, και μάλιστα ριζικά, περιοριζόμενο συνάμα κατά τι ως προς τις διαστάσεις του. Αρχικά, η εναρκτήρια φράση (μ. 41-48) παραλείπεται, με τα μ. 197-208 να παραθέτουν απευθείας τα μ. 49-60, ξεκινώντας από τη Σολ-ύφεση-μείζονα. Έπειτα, δεν διαπιστώνεται κάποια αντιστοιχία με τα μ. 61 κ.εξ., καθώς τα αλυσιδωτά μ. 209-210 / 211-212 παράγονται από την αποσπασματοποίηση των προηγούμενων τετραμέτρων, απομονώνοντας το δεύτερο μόρφωμά τους (πρβλ. μ. 207-208), ενώ παρόμοια είναι η προέλευση και των οιονεί αλυσιδωτών ζευγών διμέτρων 213-216 / 217-220, που βασιζονται στο πρώτο ήμισυ των

---

<sup>293</sup> Ο Theill (ό.π., σ. 186) αναπτύσσει μία μάλλον διαφορετική θεώρηση σχετικά με την δομική και τονική οργάνωση της ενότητας της έκθεσης: «το finale διαθέτει ένα πλουσιοπάροχο κύριο θέμα, το οποίο δεσμεύει την σύνθεση στην τονική μέχρι το μ. 68, προτού ξεκινήσει το ταξίδι για το [...] πλάγιο θέμα». Ως εκ τούτου, ο Theill φαίνεται να οριοθετεί, κατ' αρχάς, το κύριο θέμα στα μ. 1-68, με τη μετάβαση να ξεκινά στο μ. 69. Πού βρίσκεται, ωστόσο, η αφετηρία του πλάγιου θέματος; Κατά τον Theill (ό.π., σ. 180), η πλάγια περιοχή συνίσταται σε μία παράθεση του τραγουδιού “Treib zu, mein kühnes Boot”, από τον κύκλο *Liebesleben*, op. 55, του Rheinberger. Συγκρίνοντας την μελωδική γραμμή του εν λόγω τραγουδιού με τα τεκταινόμενα εντός της ενότητας της έκθεσης, συμπεραίνουμε πως η προαναφερόμενη παράθεση δεν αφορά τα μ. 75 κ.εξ. (δηλαδή το πλάγιο θέμα όπως το οριοθετήσαμε εμείς) αλλά τα μ. 101 κ.εξ. Συνεπώς, με βάση αυτές τις παρατηρήσεις, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως ο Theill απομονώνει ως κύριο θέμα τα μ. 1-68, ως μεταβατικό τμήμα τα μ. 69-100 και ως πλάγιο θέμα τα μ. 101 κ.εξ. (ο μελετητής δεν αναφέρεται σε κάποιο καταληκτικό τμήμα)· τούτο συνεπάγεται, επιπλέον, την αναγνώριση αποκλειστικά της Ντο-μείζονος (και όχι της ομώνυμης της ελάσσονος) ως δευτερεύουσας τονικότητας της έκθεσης.

ανωτέρω δομικών μονάδων (πρβλ. μ. 205-206), επεκτείνοντας πλέον τη δεσπόζουσα της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας.

Η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ξεκινά αναμενόμενα από τη μι-ύφεση-ελάσσονα, με τα μ. 221-236 και 237-246 να αντιστοιχούν δίχως περαιτέρω αποκλίσεις στα μ. 75-90 και 91-100, δηλαδή στα δύο πρώτα τμήματα. Το ίδιο ισχύει μέχρι ενός σημείου και για το τρίτο τμήμα, με τα μ. 247-274 να επαναφέρουν τα μ. 101-128 στην Μι-ύφεση-μείζονα με περιορισμένες αλλαγές. Μολοντούτο, τα μ. 129-141a υποβάλλονται σε μερική ανακατασκευή. Αρχικά, το πέρασμα στην (αναλογικώς αναμενόμενη) Σολ-μείζονα αντικαθίσταται από την ανάδυση της αντιθετικής σολ-ελάσσονος, με το δίμετρο 129-130 να επιμηκύνεται, προσέτι, σε τετράμετρο (μ. 275-278). Έπειτα, η επαναφορά της βασικής μελωδικής ιδέας του τρίτου τμήματος (πρβλ. μ. 279-281 και μ. 131-133) συνδυάζεται απευθείας με το πέρασμα του μ. 140 στο μ. 282, δίχως δηλαδή να μεσολαβήσουν τα μ. 134-139, αν και η πτωτική κατάληξη στην τονική αναβάλλεται, έπειτα, λόγω της άμεσης επανάληψης του τελευταίου διμέτρου στα μ. 283-285a, όπου πραγματοποιείται, στην προκειμένη περίπτωση, η κατάληξη της παρούσας φράσης στη Μι-ύφεση-μείζονα. Η κατακλείδα επανέρχεται επίσης χωρίς αλλαγές στα μ. 285b-292, ενώ, σε αντικατάσταση της συνδετικής λειτουργίας δια της παράθεσης του υλικού του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής στην έκθεση, ακολουθεί τώρα απευθείας η εμφάνιση της coda του μέρους, η οποία εκτείνεται στα μ. 293-331.

Στην έναρξή της, η coda ανακαλεί την επικεφαλής οκτάμετρη ιδέα του κυρίου θέματος (στα μ. 293-301, με προέκταση του τελευταίου της μέτρου), ενώ έπειτα την αποσπασματοποιεί απομονώνοντας την κατάληξή της στα μ. 302-305, 306-308 και 309-314. Απόρροια της τελευταίας διαδικασίας αποτελούν επίσης οι δεξιοτεχνικές φιγούρες του περάσματος των μ. 315-327 που αφιερώνεται στην επέκταση της τονικής, πριν από τις τελικές πτωτικές χειρονομίες στα συγχορδιακής υφής μ. 328-331.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Sibelius, το κύριο θέμα (μ. 1-20) διαμορφώνεται ως μία ενιαία φράση στην τονικότητα αναφοράς της Φα-μείζονος και χαρακτηρίζεται από την αδιάλειπτη παρουσία ενός ισοκράτη επί της τονικής. Έπειτα από την παρουσίαση της βασικής ιδέας στα μ. 1-4a, τα μ. 4b-8 απομονώνουν και αναπτύσσουν το δεύτερο της ήμισυ, από το οποίο προκύπτουν κατόπιν και τα μ. 9-20, ρευστοποιώντας σταδιακά το δεδομένο υλικό και καταλήγοντας στη συγχορδία της δεσπόζουσας, δίνοντας έτσι την αίσθηση μίας μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα. Το μεταβατικό τμήμα, εν συνεχεία, συνίσταται σε δύο σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων νοείται ως μία ανακατασκευή του κυρίου θέματος: τα μ. 21-28a επαναλαμβάνουν τα μ. 1-8a, παραμένοντας στην τονική, ενώ αντιθέτως τα μ. 28b-36, που βασίζονται στα μ. 9-20, προσεγγίζουν τη Λα-μείζονα. Το δεύτερο σκέλος της μετάβασης εισάγει κατόπιν μία νέα τετράμετρη ιδέα, η οποία εμφανίζεται αρχικά με ισοκράτη στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, στα μ. 37-40· την ίδια αρμονική στήριξη διαθέτουν και τα δύο παραλλάγματά της, που έπονται στα μ. 41-44 και 45-48, αλλά και οι ακόλουθες δίμετρες δομικές μονάδες που προέρχονται από την αποσπασματοποίησή της (βλ. τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 49-50 / 51-52). Από τις τελευταίες προκύπτουν επίσης τα όμοια δίμετρα 53-54 / 55-56 αλλά και τα μ. 57-60, τα οποία μετατοπίζονται εντούτοις στη Ντο-μείζονα, προετοιμάζοντας την έναρξη της πλάγιας περιοχής από αυτήν.

Στο πρώτο σκέλος της προαναφερόμενης πλάγιας περιοχής, ο συνθέτης αξιοποιεί εκ νέου το κύριο θέμα, το οποίο παραλλάσσεται και αναδομείται ελαφρώς στα μ. 61-76, ούτως ώστε να τοποθετηθεί εξαρχής και να καταλήξει με μία οιονεί τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα. Έπειτα, τα μ. 77-78 / 79-80 μεγεθύνουν την προηγηθείσα ακολουθία διμέτρων, προσεγγίζοντας παράλληλα τη Σι-ύφεση-μείζονα μέσω της δεσπόζουσάς της. Το δεύτερο

σκέλος της πλάγιας περιοχής ξεκινά από την εν λόγω τονικότητα, εισάγοντας τη βασική θεματική του ιδέα – παράγωγη και αυτή της αντίστοιχης του κυρίου θέματος – στα μ. 81-84, ένα παράλλαγμα της οποίας παρέχουν έπειτα τα μ. 85-88. Η ίδια ιδέα επιστρέφει κατόπιν υπό την αρχική της μορφή στα μ. 89-92, προτού μία νέα, τροποποιημένη – και περικεκομμένη – εκδοχή της προσλάβει μετατροπική πορεία με προορισμό τη Ρε-ύφεση-μείζονα, στα μ. 93-96α. Ξεκινώντας με επικάλυψη, τα μ. 96-101α αρχικά φαίνεται να στοχεύουν στην αλυσιδοποίηση της τελευταίας δομικής μονάδας (πρβλ. μ. 93-96α), αλλά τελικά προβαίνουν στη ρευστοποίηση του υλικού της με κατάληξη στη δεσπόζουσα της σολ-δίεση-ελάσσονος, από την οποία ξεκινά το συνδεδετικό πέρασμα που έπεται στα μ. 101-128. Τούτο βασίζεται αποκλειστικά στην παράθεση και ανάπτυξη του υλικού του δεύτερου σκέλους της μετάβασης: αρχικά, τα μ. 101-104 / 105-108 / 109-112 ανακαλούν με επουσιώδεις μεταβολές (πέραν της αρμονικής τους στήριξης επί της δεσπόζουσας της σολ-δίεση-ελάσσονος) τα μ. 37-40 / 41-44 / 45-48), ενώ εν συνεχεία τα ζεύγη παρεμφερών διμέτρων 113-114 / 115-116 και 117-118 / 119-120 τεμαχίζουν και παραλλάσσουν τις προηγούμενες δομικές μονάδες, κατά το πρότυπο των μ. 49 κ.εξ. Το υλικό αναπτύσσεται κατόπιν περαιτέρω στα μ. 121-128, όπου η καθοδική κίνηση του μπάσσου στα παρεμφερή δίμετρα 121-122 / 123-124 συνεχίζεται και στα εξ αυτών παραγόμενα μ. 125-128, όπου η Φα-μείζων επιστρέφει πια μέσω της ελάσσονος υποδεσπόζουσάς της.

Στη δεύτερη ενότητα, το κύριο θέμα επανεκτίθεται κατ' αρχάς δομικώς αναλλοίωτο στα μ. 129-148, παρουσιάζοντας μόνο επιφανειακές αλλαγές στην ύφανση. Ακολουθως, η προηγούμενη αξιοποίηση του υλικού του δεύτερου σκέλους της μετάβασης εντός του συνδεδετικού περάσματος προς την επανέκθεση φαίνεται πως υποχρεώνει τον συνθέτη στην παράλειψη αυτού του μορφώματος εντός της δεύτερης ενότητας, με τα μ. 149-184 να προβαίνουν, απεναντίας, σε ανακατασκευή και διεύρυνση αποκλειστικά του πρώτου σκέλους της μετάβασης. Ξεκινώντας λοιπόν την εν λόγω περιοχή, τα μ. 149-164 παραθέτουν παρηλλαγμένο το σύνολο των μέτρων του πρώτου σκέλους της στην έκθεση, με την σημαντικότερη διαφοροποίηση να παρατηρείται στο τελευταίο τετράμετρο, το οποίο βασίζεται εν προκειμένω σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος. Επιπλέον, τα μ. 161-162 / 163-164 παραπέμπουν και στα μ. 77-78 / 79-80, ήτοι στην κατάληξη του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής, που βασιζόταν άλλωστε στο ίδιο υλικό. Στη συνέχεια, σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, τα μ. 157-164 αλυσιδοποιούνται στα μ. 165-172, καταλήγοντας εν προκειμένω στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η συγχορδία αυτή επεκτείνεται έπειτα επί μακρόν στα μ. 173-180α και 180b-184, που ρευστοποιούν προοδευτικά το μοτιβικό υλικό. Εν συνεχεία, διαπιστώνει κανείς πως ο συνθέτης παραλείπει την επαναφορά του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής, πιθανότατα λόγω της καταφανούς ομοιότητάς του με το κύριο θέμα (γεγονός που, ένεκα της συγγένειας και του δεύτερου σκέλους της πλάγιας περιοχής με το κύριο θεματικό υλικό, δεν αίρει πάντως τον μονοθεματικό χαρακτήρα του παρόντος μέρους). Ακολουθεί, λοιπόν, απευθείας το δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής, το οποίο, αν και μεταφέρεται αναμενόμενα στη Φα-μείζονα, μένει αρχικά πιστό στο πρότυπό του, με τα μ. 185-188 / 198-192 / 193-196 να αντιστοιχούν στα μ. 81-84 / 85-88 / 89-92. Ενώ το ίδιο φαίνεται πως θα συμβεί και στη συνέχεια, καθώς τα μ. 197-198 ανακαλούν τα μ. 93-94, σε αυτήν την περίπτωση η ελάσσων υποδεσπόζουσα με επιπρόσθετη έκτη, που εμφανίζεται αρχικά στο μ. 198, λαμβάνει λειτουργία επικύρωσης της τονικότητας αναφοράς, εν είδει πλάγιας πτώσης στα μ. 199-200a, 200b-202a αλλά και (ακόμα πιο εμφατικά) στα μ. 202b-204a, όπου ολοκληρώνεται παράλληλα και η επανέκθεση.

Περαιτέρω, το ακροτελεύτιο μέτρο 204 αναλαμβάνει να εκπληρώσει και μία υποτυπώδη λειτουργία σύνδεσης με την έναρξη της coda, η οποία πραγματοποιείται με μία

επέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας στα μ. 205-212, σε συνδυασμό με την ελεύθερη ανάπτυξη ορισμένων μοτιβικών ιδεών του κυρίου θέματος. Η διαδικασία αυτή συνεχίζεται κατόπιν και στα μ. 213-220, τα οποία επεκτείνουν εν πολλοίς την τονική, παρά την επιφανειακή πύκνωση της αρμονικής κίνησης λόγω των παρεμβολών της υποδεσπόζουσας, ενώ εν συνεχεία τα μ. 221-222 / 223-224 μετατρέπουν τα μ. 213-214 / 215-216 σε μία αλυσιδωτή διαδοχή που οδηγεί στην ελάσσονα υποδεσπόζουσα. Από αυτήν ξεκινά το δεύτερο σκέλος της coda (μ. 225-244), το οποίο συνίσταται σε μία δεξιoteχνικών προδιαγραφών ροή δεκάτων έκτων, όπου την προαναφερόμενη συνήχηση (στα μ. 225-228) διαδέχεται η καταληκτική επέκταση της συγχορδίας της τονικής (στα μ. 229 κ.εξ.).<sup>294</sup>

Το Andante που εμφανίζεται ως τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Brüll είναι γραμμένο στη λα-ελάσσονα και το κύριο θέμα του αρθρώνεται σε τριμερή δομή. Το οκτάμετρο που συνιστά το πρώτο τμήμα της τριμέρειας αυτής (μ. 1-8) οργανώνεται υπό μορφήν περιόδου, με την πρώτη φράση της να καταλήγει με τέλεια πτώση στην σχετική μείζονα και τη δεύτερη να ολοκληρώνεται με παρόμοιο τρόπο στην τονικότητα αναφοράς. Το δεύτερο τμήμα (μ. 9-24) εκκινεί με αντισιτικτική υφή και με μία τρίμετρη δομική μονάδα που καταλήγει πτωτικά στην μι-ελάσσονα, ενώ η επιχειρούμενη αλυσιδοποίηση του τριμέτρου αυτού, που ξεκινά μία τρίτη ψηλότερα στο μ. 12, αποκλίνει της πορείας της στο τρίτο μέτρο, επιμένοντας στο υλικό του μ. 13 στα μ. 14-16 στο περιβάλλον της Ντο-μείζονος, η οποία εν συνεχεία προεκτείνεται και με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της (στα μ. 17-18). Στην εξέλιξη της καθοδικής μελωδικής πορείας των μ. 17-20 όμως, από την Ντο-μείζονα περνάμε εκ νέου στη λα-ελάσσονα, καταλήγοντας σε μισή πτώση σε αυτήν (στο μ. 21), με το μεσαίο δομικό τμήμα να ολοκληρώνεται κατόπιν παραμένοντας στη δεσπόζουσα της (στα μ. 21-24). Ακολούθως, το τρίτο τμήμα του θέματος αντιστοιχεί επακριβώς στο πρώτο (εξαιρουμένης της επουσιώδους διεύρυνσης της καταληκτικής πτωτικής διαδικασίας· πρβλ. μ. 32-33α με μ. 8), φέροντας αλλαγές μόνον ως προς την ύφανση και τη δυναμική (μ. 25-33). Ακολούθως, δεν εντοπίζεται κάποιο μεταβατικό τμήμα, αλλά αντιθέτως με το πέρας του κυρίου θέματος και ένα σύντομο (χρωματικό) γέμισμα τομής στο μ. 33β ξεκινά αμέσως το πλάγιο θέμα. Το τελευταίο, που κινείται στο περιβάλλον της Φα-μείζονος (VI), ξεκινά με ένα τετράμετρο (μ. 34-37) το οποίο βασίζεται σε νέο υλικό και αποτυγχάνει να καταλήξει στην Φα-μείζονα, καθώς η έλευση της τονικής στην επιχειρούμενη τέλεια πτώση αναβάλλεται λόγω της άμεσης επανάληψης της ίδιας δομικής μονάδας. Το τετράμετρο αυτό επαναλαμβάνεται, λοιπόν, στα μ. 38-41, στρεφόμενο στην προκειμένη περίπτωση προς την σχετική, ρε-ελάσσονα, αλλά αποτυγχάνει και πάλι να οδηγήσει σε μία ολοκληρωμένη τέλεια πτώση. Μία μισή πτώση στην ρε-ελάσσονα πραγματοποιούν τελικά τα παρόμοια μ. 42-43 και 44-46. Η ίδια κατάληξη χαρακτηρίζει περαιτέρω και το τετράμετρο 47-50, που εισάγει νέο, πιο ενεργητικό υλικό· σε αυτό εξάλλου βασίζεται και το επόμενο τετράμετρο, που δίνει έμφαση στην σολ-ελάσσονα (μ. 51-54). Την επιστροφή στην Φα-μείζονα αναλαμβάνει έπειτα το επόμενο, σαφώς υφολογικά διακριτό χωρίο των μ. 55-62α, το οποίο, αποτελούμενο από παρεμφερή δίμετρα, καταλήγει μάλιστα σε μία τέλεια πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ τα μ. 62-64 προεκτείνουν κατόπιν την Φα-

<sup>294</sup> Ο Asami Hagiwara (*Guide to the published solo piano music of Jean Sibelius (1865-1957)*, διδακτορική διατριβή, University of Iowa, 2017, σ. 41) θεωρεί πως το υπό εξέταση μέρος υπάγεται στη μορφή του ρόντο, δίχως εντούτοις να παρέχει περαιτέρω διευκρινίσεις. Όπως εκτιμούμε, ο μελετητής θεωρεί το πλάγιο θέμα ως ένα πρώτο επεισόδιο, το οποίο επιστρέφει μετατοπισμένο στην τονικότητα αναφοράς, έπειτα από την επαναφορά του κυρίου θέματος. Ωστόσο, προβληματική – στο πλαίσιο της προκύπτουσας μορφής A B A' B' A'' – είναι η τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος, καθώς θα ήταν δύσκολο έως αδύνατο να αποδοθεί τέτοιος ρόλος στην coda, ήτοι στα μ. 205 κ.εξ.

μείζονα, χρησιμοποιώντας σε αντιστικτική ύφανση το καθοδικό μοτίβο του μ. 37 (ενδεικτικά), το οποίο με τη σειρά του παραπέμπει στην εναρκτήρια ιδέα του μέρους. Από το μ. 65 ξεκινά η πορεία επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας, η οποία δεν συναντά ιδιαίτερες δυσκολίες, καθ' όσον η έλευση της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος επιτυγχάνεται ήδη στο μ. 66, προεκτεινόμενη περαιτέρω στα μ. 67-69. Ως εκ τούτου, τα μ. 62-69 που έπονται της καθοριστικής πτώσης της έκθεσης μπορούν να θεωρηθούν ως ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την δεύτερη ενότητα.

Ακολούθως, στο πλαίσιο της επανέκθεσης, τα δύο πρώτα τμήματα της κύριας περιοχής παραμένουν δομικά αδιαφοροποίητα και αναγνωρίσιμα παρά τους καλλωπισμούς στους οποίους τα υποβάλλει ο συνθέτης (μ. 70-77 και 78-93), ενώ το τρίτο τμήμα παραλείπεται, αφού η δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, στην οποία καταλήγει το μεσαίο τμήμα, αρκεί για να πραγματοποιηθεί η σύνδεση με την τονικά μεταφερόμενη πλάγια περιοχή. Τούτη επανεκτίθεται περικεκομμένη στην ομώνυμη μείζονα, επαναφέροντας χωρίς αλλαγές, στα μ. 94-103, ό,τι παρουσιάστηκε στα μ. 34-43 της έκθεσης, ενώ στα μ. 104-105, που ολοκληρώνουν την ενότητα της επανέκθεσης, αποσπασματοποιείται το υλικό του αμέσως προηγούμενου διμέτρου. Μία coda ξεκινά αδιαμεσολάβητα στο επόμενο μέτρο (106), κάνοντας μια αναδρομή στο κύριο θέμα, που ξεκινά με τα – βασιζόμενα στα εναρκτήρια μ. 1-2 – παρεμφερή δίμετρα 106-107 και 108-109, διακόπτεται από τα δεξιοτεχνικών απαιτήσεων μ. 110-112 (που χρησιμοποιούν το μοτίβο του μ. 107) και συνεχίζεται στα μ. 113-126α, όπου ολόκληρο το τρίτο τμήμα του κυρίου θέματος παρατίθεται έχοντας διευρυνθεί με ορισμένα εμβόλιμα μέτρα (πρόκειται, συγκεκριμένα, για τα μ. 115, 117, 119, 122 και 124). Ενώ όμως ολόκληρη αυτή η μακροσκελής αναδρομή τοποθετείται στον ελάσσονα τρόπο, η σύντομη μοτιβική ανάκληση της πλάγιας περιοχής κατά την προέκταση της πτώσης του μ. 126 συνοδεύεται από την επανεμφάνιση της Λα-μείζονος, στην οποία εν τέλει καταλήγει το παρόν μέρος.

Στο τελικό μέρος της *Τρίτης σονάτας* του Σκριάμπιν, που είναι γραμμένο στην φα-δίεση-ελάσσονα, το κύριο θέμα έχει διμερή διάρθρωση, εκτεινόμενο στα μ. 1-16. Αμφότερα τα τμήματα που το αποτελούν παρουσιάζουν προτασιακά χαρακτηριστικά, καθώς της τετράμετρης παρουσίασης (μ. 1-4 και 9-12) έπεται συνέχεια με αποσπασματοποίηση του εναρκτήριου διμέτρου (μ. 5-8 και 13-16). Από αρμονικής πλευράς, το πρώτο τμήμα (μ. 1-8) παραμένει σχεδόν αποκλειστικά στην τονική, ενώ το δεύτερο παρουσιάζει ελαφρώς μεγαλύτερη κινητικότητα, καταλήγοντας τελικά κατά τρόπον οριστικό στην τονική (με μια πλάγια πτώση, ούτως ειπείν), σε αντίθεση με το πρώτο, που αφήνεται με μια αρμονικά ανοιχτή κατάληξη επί της διπλής δεσπόζουσας (πρβλ. μ. 8 και 16). Το μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί αξιοποιεί το υλικό της κύριας περιοχής, συνδυάζοντάς το αντιστικτικά με μία νέα μελωδική γραμμή, στα παρεμφερή τετράμετρα 17-20 και 21-24. Στα μ. 25-36, προσέτι, το υλικό του εναρκτήριου διμέτρου χρησιμοποιείται για τη δημιουργία των αλυσιδωτών μ. 25-26 και 27-28, με τα μ. 29-30 να προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και τα μ. 31-36 να υπενθυμίζουν, με την μορφή που λαμβάνει τώρα το βασικό μοτίβο, την coda του αμέσως προηγούμενου μέρους (η οποία εξάλλου είχε λειτουργήσει συνδεδετικά ως προς το παρόν μέρος, προαναγγέλλοντας το βασικό του μοτιβικό στοιχείο), με μονόμετρες δομικές μονάδες που κινούνται σαφώς προς την σχετική, Λα-μείζονα. Σε αυτήν ξεκινά κατόπιν το πλάγιο θέμα, που οργανώνεται τριμερώς, με το πρώτο τμήμα του να αποτελείται από ένα τετράμετρο με κατάληξη (στο τρίτο του μέτρο) σε τέλεια πτώση στην Λα-μείζονα (μ. 37-40) αλλά και την τονική μεταφορά του τετραμέτρου αυτού στο περιβάλλον της Μι-μείζονος (μ. 41-44). Το δεύτερο τμήμα σχηματίζεται έπειτα από τα αλυσιδωτά δίμετρα 45-46 και 47-48, ενώ στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος, παρ' όλο που η

πρώτη φράση του αρχικού τμήματος επιστρέφει με μικρές αλλαγές στα μ. 49-52, από την αμέσως επόμενη διατηρείται μόνο ένας απόηχος στα μ. 53-54, που οδηγεί απευθείας στο συνδυαστικό πέρασμα των μ. 55-58. Τούτο παραπέμπει άμεσα στη σύνδεση μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου μέρους του έργου, όπως περίπου συνέβη και στα μ. 31-36 νωρίτερα, αφού το τετράμετρο 55-58 είναι σχεδόν ταυτόσημο με τα μ. 55-58 του *Andante*. Κατά παρόμοιο τρόπο με την κατάληξη του εν προηγούμενου μέρους, έτσι και στην προκειμένη περίπτωση το απόσπασμα αυτό προετοιμάζει την έλευση του κυρίου θέματος, στο πλαίσιο πλέον της δεύτερης ενότητας.

Από την αρχική δεκαεξάμετρη δομή του κυρίου θέματος, στην επανέκθεση διατηρείται μόνον η πρώτη φράση, στα μ. 59-66, ενώ η έναρξη της δεύτερης φράσης συμπίπτει με την εκκίνηση μιας ευμεγέθους δευτερεύουσας ανάπτυξης, που εκτείνεται στα μ. 67-116 και βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό της κύριας περιοχής. Στα μ. 67-94, πιο συγκεκριμένα, το τετράμετρο 67-70 υφίσταται, εν πολλοίς, συνεχή αλυσιδοποίηση στα μ. 71-74, 75-78, 79-82, 83-86, 87-90 και 91-94. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι φανερό πως τα ζεύγη τετραμέτρων 75-78 / 79-82 και 83-86 / 87-90 σχηματίζουν μία ευρύτερη κυκλική ακολουθία, ξεκινώντας από τη Μι- και τη Σι-μείζονα αντίστοιχα, γεγονός που, σε συνδυασμό με την τοποθέτηση των μ. 71-74 στη Λα-μείζονα, σημαίνει πως κινούμαστε κατά ανιούσες πέμπτες. Η τονική αυτή αλληλουχία συνεχίζεται έπειτα και στα μ. 91-94, τα οποία αλυσιδοποιούν το τελευταίο τετράμετρο στη Σολ-ύφεση-μείζονα, ήτοι στην εναρμόνια της (αναμενόμενης) Φα-δίεση-μείζονος. Ακολούθως, στα αλυσιδωτά μ. 95-96 και 97-98 το εναρκτήριο μοτίβο αναστρέφεται, προτού επανέλθει στην αρχική του μορφή στα όμοια μ. 99-100 και 101-102, τα οποία κινούνται στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Ένας αντιστικτικός συνδυασμός της εν λόγω κεφαλής εν είδει *stretto* δημιουργεί στην συνέχεια μία νέα αλυσίδα στα τετράμετρα 103-106 και 107-110, στο πλαίσιο μίας βηματικής ανόδου, ενώ τα επίσης αλυσιδωτά τρίμετρα 111-113 και 114-116 προκύπτουν ως απόρροια της ρυθμικής πύκνωσης και αποτελούν το ακροτελεύτιο τμήμα αυτής της διεξοδικής εμβόλιμης ανάπτυξης του υλικού του κυρίου θέματος, συνεχίζοντας την κίνηση κατά ανιούσες μικρές δεύτερες με κατάληξη στο ρε-ύφεση. Με το πέρασμα του τμήματος αυτού, η μετάβαση επιστρέφει υφιστάμενη μόνο τονική διαφοροποίηση στα μ. 117-136 και οδηγώντας εν προκειμένω στην ομώνυμη, Φα-δίεση-μείζονα, για την επανέκθεση του πλαγίου θέματος· αλλά και τούτο, μαζί με το συνδυαστικό πέρασμα που το ακολουθεί, δεν υπόκειται σε καμμία τροποποίηση, πέραν της δεδομένης τονικής μεταφοράς.

Το γεγονός αυτό έχει ως αποτέλεσμα η αναδρομή στο κύριο θέμα που ξεκινά στο πλαίσιο της ακόλουθης *coda* (στα μ. 159 κ.εξ.) να τοποθετείται κατά απρόσμενο τρόπο στην σχετική της ομώνυμης μείζονος, ρε-δίεση-ελάσσονα. Από το κύριο θέμα επιστρέφει εν πολλοίς το εναρκτήριο οκτάμετρο, στα μ. 159-166, ενώ ό,τι ακολουθεί εντάσσεται σε μια διαδικασία περαιτέρω ανάπτυξης του υλικού της κύριας περιοχής εντός του πλαισίου της *coda*: έτσι προκύπτουν οι αλυσίδες των τετραμέτρων 167-170 / 171-174 (που περνούν από τη Σι- και τη Σολ-μείζονα) και των διμέτρων 175-176 / 177-178, αλλά και τα πιο ελεύθερα εξελισσόμενα μ. 179-182, τα οποία οδηγούν εν τέλει στη ντο-δίεση-ελάσσονα. Στο ίδιο υλικό βασίζονται κατόπιν και τα μ. 183-184 / 185-186 συν 187-190, τα οποία παραλλάσσονται έπειτα στα μ. 191-201, επεκτείνοντας στο τελευταίο τετράμετρο emphaticά τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος. Τα μ. 202-225, από την άλλη πλευρά, αντιπροσωπεύουν μια σαφή κορύφωση που αφορά το σύνολο του έργου, καθώς αυτή συνδυάζει το κύριο θεματικό υλικό του παρόντος μέρους με το αντίστοιχο του τρίτου μέρους της σονάτας στο περιβάλλον της Φα-δίεση-μείζονος. Εντούτοις, η διαφαινόμενη λύτρωση μέσω της επικράτησης του μείζονος τρόπου δεν έρχεται ποτέ, καθώς η επιμονή του μοτίβου του τελικού μέρους οδηγεί στην απόλυτη επικράτησή του στα μ. 226-235, ενώ

η ταυτόχρονη παλινόρθωση της φα-δίεση-ελάσσονος δημιουργεί κλίμα απόγνωσης και απαισιοδοξίας στην κατάληξη του μέρους αλλά και ολόκληρου του έργου.<sup>295</sup>

Το μεσαίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Paderewski είναι γραμμένο στην Σολ-ύφεση-μείζονα και ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία. Το κύριο θέμα καταλαμβάνει τα μ. 1-9 και αποτελείται από δύο αντιθετικά – από αρμονικής και μελωδικής πλευράς – σκέλη (βλ. μ. 1-4 και 5-9), καταλήγοντας στην τονικότητα αναφοράς με τέλεια πτώση. Η μετάβαση, έπειτα (μ. 10-19), ακολουθεί πιστά την εξέλιξη του κυρίου θέματος, μεταφέροντας το υλικό του κατά μία τετάρτη καθαρή υψηλότερα, προτού παρεκκλίνει στο μ. 17 (που είναι ομόλογο του μ. 7) και καταλήξει τελικά στην τονικότητα της διπλής δεσπόζουσας, Λα-ύφεση-μείζονα. Σε αυτήν ξεκινά η πλάγια περιοχή, το πρώτο τμήμα της οποίας εκτείνεται στα μ. 20-30α, βασιζόμενο τόσο σε νέα (βλ. μ. 20-23) όσο και σε ήδη γνωστά στοιχεία (βλ. μ. 24-30α), με τα δεύτερα να αντλούνται άμεσα από το δεύτερο σκέλος του κυρίου θέματος. Το τμήμα αυτό οδηγεί πρώτα σε μία απατηλή και ύστερα σε μία τέλεια πτώση στην Λα-ύφεση-μείζονα, στα μ. 27 και 30 αντίστοιχα. Ο συνθέτης δεν επιθυμεί, εντούτοις, να εκθέσει το σύνολο των πλάγιων θεματικών ιδεών στην Λα-ύφεση-μείζονα, αλλά, αντιθέτως, μεταχειρίζεται την τονικότητα αυτή ως διαμεσολαβητή μεταξύ της αρχικής και της τελικής τονικότητας της έκθεσης, που δεν είναι άλλη από αυτή της δεσπόζουσας. Τη σύνδεση εξασφαλίζει ένα σύντομο, εμβόλιμο μεταβατικό τμήμα στα μ. 30-33, όπου η Λα-ύφεση- επαναπροσδιορίζεται ως ενεργή δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, με υλικό προερχόμενο από την επικεφαλής ιδέα του μέρους. Το εν λόγω τετράμετρο συνιστά, προφανώς, το μεσαίο τμήμα ενός (μετατροπικού) trimodular block. Συνεχίζοντας, το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής φέρνει μία ακόμη νέα θεματική ιδέα, η οποία αφήνεται να εκτυλιχθεί στα μ. 34-40, με τα μ. 41 κ.εξ. να ξεκινούν παρόμοια με το αμέσως προηγούμενο χωρίο, αλλά να αναπτύσσουν διαφορετικά την προαναφερόμενη ιδέα πάνω από ισοκράτη επί του θεμέλιου φθόγγου της δεσπόζουσας της καταληκτικής δευτερεύουσας τονικότητας (λα-ύφεση). Εν τέλει, μεταφερόμαστε στην περιοχή της Σολ-ύφεση-μείζονος, απ' όπου ξεκινά το απόσπασμα των μ. 49-55α, το οποίο βασίζεται αρχικά σε μια αλυσίδα για την εξέλιξή του, προτού η αρμονική ακολουθία των μ. 52-55α οδηγήσει σε μια κατάληξη και πάλι στην Σολ-ύφεση-μείζονα. Από το σημείο αυτό επανεκκινεί το τελευταίο απόσπασμα, όπως συνέβη και στο προηγούμενο τμήμα από το μ. 41, λαμβάνοντας όμως διαφορετική τροπή από το μ. 58 (πρβλ. μ. 52): μετά από τα όμοια μ. 58-59, τα μ. 60-62 διαρθρώνονται αλυσιδωτά, ενώ στα μ. 63-67 μία διάφωνα συγχορδία εισάγεται, μετασχηματίζεται σταδιακά και χρησιμοποιείται εν τέλει ως συνδετικό μέσο για

<sup>295</sup> Στο πλαίσιο μίας μάλλον παράδοξης και αστήρικτης ερμηνείας, η Balan (ό.π., σ. 35-36) εντάσσει το υπό εξέταση μέρος στο μορφολογικό πρότυπο της τριμερούς σονάτας· για να υποστηρίξει, μάλιστα, αυτή τη θέση, διατείνεται πως εδώ έχουμε να κάνουμε με μία αντεστραμμένη επανέκθεση! Ας παρατηρήσουμε, κατ' αρχάς, μελετώντας με μεγαλύτερη λεπτομέρεια την ανάλυσή της, πως οι επισημάνσεις της σχετικά με την ενότητα της έκθεσης συμπίπτουν σε μεγάλο βαθμό με τις δικές μας, καίτοι μετά το πλάγιο θέμα (μ. 37-58) εντάσσονται επιπλέον στην πρώτη ενότητα και τα μ. 59-70, ως ένα καταληκτικό τμήμα που συνδυάζεται με στοιχεία του κυρίου θέματος! Από εκεί και ύστερα, η Balan απομονώνει ως δεύτερη ενότητα της μορφής τα μ. 71-136· τούτο σημαίνει πως ενσωματώνει στην "επεξεργασία" και το μεταβατικό τμήμα (μ. 117-136), μέρος του οποίου (συγκεκριμένα, τα μ. 125-136) αναφέρεται εν προκειμένω ως "τρίτο στάδιο" (ήτοι, πιθανότατα, ως συνδετικό πέρασμα) της επεξεργασίας· το πρώτο και το δεύτερο στάδιο απετέλεσαν, νωρίτερα, τα μ. 71-102 και 103-124. Εντός της επανέκθεσης, έπειτα από την επαναφορά του πλάγιου θέματος στα μ. 137-158, ακολουθεί η αναβεβλημένη επανέκθεση και του κυρίου θέματος εντός του χώρου που εμείς εντάσσουμε στην coda, και συγκεκριμένα στα μ. 159-182 και 183-201, ενώ ως coda του μέρους θεωρούνται, εν τέλει, αποκλειστικά τα μ. 202-235.



την έναρξη της επανέκθεσης, γεγονός που αποδίδεται περισσότερο στην κίνηση των φωνών παρά σε κάποια εμφανή αρμονική αλληλουχία. Παρατηρούμε λοιπόν πως το τελευταίο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 49-67) επιτελεί, συν τοις άλλοις, την λειτουργία της ομαλής μετάβασης προς την επανέκθεση, ενώ η έκθεση συνολικά οργανώνεται διερχόμενη από τρία διαφορετικά τονικά κέντρα, με τη διαδοχή Σολ-ύφεση-μείζονος – Λα-ύφεση-μείζονος – Ρε-ύφεση-μείζονος ( $I \rightarrow V/V \rightarrow V$ ), αλλά και μια τελευταία αναφορά στη Σολ-ύφεση-μείζονα, λίγο προτού αυτή επανακάμψει πλήρως στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας.<sup>296</sup>

Στην επανέκθεση, το κύριο θέμα τροποποιείται αποκλειστικά από υφολογική έποψη κατά την επανεμφάνισή του στα μ. 68-76. Το μεταβατικό τμήμα, απεναντίας, διευρύνεται σημαντικά, καταλαμβάνοντας στην παρούσα περίπτωση τα μ. 77-98: ενώ η τετράμετρη αναφορά στο πρώτο σκέλος του κυρίου θέματος διατηρείται (στα μ. 77-80), πριν την επαναφορά των υπόλοιπων στοιχείων μεσολαβεί τώρα η εισαγωγή ενός εμβόλιμου μελωδικού περάσματος, που χαρακτηρίζεται από ρυθμική επιβράδυνση, στα μ. 81-84· εν συνεχεία, τα μ. 85-89 αναπτύσσουν το μοτίβο του μ. 15, ενώ το ίδιο πράττουν και τα μ. 90-95 αναφορικά με το υλικό του διμέτρου 17-18· έτσι, η κατάληξη της μετάβασης στα μ. 96-98 (= μ. 17-19), σε αντίθεση με την αντίστοιχη στην έκθεση, πραγματοποιείται στην τονικότητα αναφοράς, στην οποία επανεκτίθεται εξάλλου και το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής αμέσως μετά. Τούτο, καίτοι ξεκινά ακριβώς όπως και το πρότυπό του, παρεκκλίνει από το μ. 109 (πρβλ. μ. 30), αποφεύγοντας την πτώση στην τονική και αντικαθιστώντας την με μια μακρά παραμονή πάνω σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα μ. 109-115. Έτσι, με μία κίνηση, ο συνθέτης επιτυγχάνει την άμεση σύνδεση της πρώτης με την δεύτερη πλάγια ιδέα, αποσύροντας παράλληλα το ενδιάμεσο μεταβατικό πέρασμα, η ύπαρξη του οποίου δεν θα είχε εδώ κάποιο σκοπό να υπηρετήσει. Οι υπόλοιπες συνιστώσες της πλάγιας περιοχής επιστρέφουν χωρίς διαφοροποίηση στα μ. 116-147 και, φυσικά, στην αρχική τονικότητα, με τη μόνη τροποποίηση να αφορά τα ακροτελεύτια μ. 63-67, τα οποία ανακατασκευάζονται στα μ. 145-149.

Μιας και το σύνολο του υλικού της έκθεσης έχει εξαντληθεί, σε αυτό το σημείο ξεκινά μία coda, η οποία στο μεγαλύτερο μέρος της (μ. 150-169) δομείται πάνω σε ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, συνοδεύει ενός δίμετρου μοτίβου που παραπέμπει σε γενικές γραμμές στο υλικό του μέρους, δίχως όμως και να αντλείται από κάποιο συγκεκριμένο χωρίο του. Με δίμετρες δομικές μονάδες, λοιπόν, κατασκευάζονται τα μ. 150-157 καθώς και η αναδιατύπωσή τους στα μ. 158-165, στο πλαίσιο των οποίων πραγματοποιείται μία μελωδική άνοδος, στην κορύφωση της οποίας οδηγούν εν τέλει τα μ. 166-169. Η εν λόγω κορύφωση συμπίπτει, στα μ. 170 κ.εξ., με την επανεμφάνιση της επικεφαλής ιδέας, που προεκτείνει την τονική προσδίδοντας κυκλικότητα στο τελικό πέρασμα του μέρους (μ. 170-176).

Ακόμη μία περίπτωση εφαρμογής της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία σε τελικό μέρος έργου συνιστά το Rondo: Allegro της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Emil von Sauer. Το κύριο θέμα, που δύναται να θεωρηθεί ως παράγωγο του ανάλογου τμήματος του εναρκτήριου μέρους, χαρακτηρίζεται από τριμερή οργάνωση. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-16) ξεκινά με δύο παρεμφερή δίμετρα, ενώ ό,τι έπεται εξελίσσεται πιο ελεύθερα με βάση τη ροή δεκάτων έκτων. Η κατά το μάλλον ή ήττον πτωτική κατάληξη που επιτυγχάνεται στην τονική (Mi-

---

<sup>296</sup> Η Nelson (ό.π., σ. 33) αναπτύσσει μία πολύ διαφορετική αναλυτική οπτική για την πρώτη ενότητα του μέρους αυτού· κατ' αυτήν, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-33, ενώ ακολουθεί αδιαμεσολάβητα (ήτοι δίχως κάποιο μεταβατικό τμήμα) το πλάγιο θέμα στα μ. 34-48, προτού η έκθεση ολοκληρωθεί με ένα καταληκτικό τμήμα στα μ. 49-67.

ύφεση-μείζονα) στα μ. 10-12 επανερμηνεύεται ωστόσο ως παροδική από την άμεση, παρηλλαγμένη και διευρυμένη επανάληψη των εν λόγω μέτρων, που εν προκειμένω οδηγεί σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (βλ. μ. 12-16). Το δεύτερο τμήμα, ακολούθως (μ. 17-31), αποτελείται από τα αλυσιδωτά μ. 17-18 / 19-20, την αποσπασματοποίηση του υλικού τους στα μ. 21-22 και το δίφωνο αντιστικτικό πέρασμα των μ. 23-29, το οποίο οδηγεί τελικώς στην ενεργή δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 30-31). Το τρίτο τμήμα, από την άλλη πλευρά, ενώ ξεκινά ως τυπική επαναφορά του πρώτου, μετατρέπεται στην πορεία σε μετάβαση προς το πλάγιο θέμα. Η απόκλιση ξεκινά μετά την προσέγγιση της προσωρινής κατάληξης στην τονική, στο μ. 43 (= μ. 12), με το υλικό των μ. 41-42 να υφίσταται αποσπασματοποίηση στα μ. 43-45 και την ενεργή δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος (μ. 46) να οδηγεί στην τελευταία, η οποία με τη σειρά της αναλαμβάνει να λειτουργήσει ως δεσπόζουσα της Σολ-ύφεση-μείζονος (III/i), στο πλαίσιο των παρόμοιων διμέτρων 47-48, 49-50 και 51-52.

Η Σολ-ύφεση-μείζων αποτελεί, κατά ασυνήθιστο τρόπο, και την δευτερεύουσα τονικότητα. Το πλάγιο θέμα ξεκινά με δύο οκτάμετρες φράσεις προτασιακής δομής, εκ των οποίων η πρώτη (μ. 53-60) οδηγείται σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας της Σολ-ύφεση-μείζονος, ενώ η δεύτερη (μ. 61-68) με παρόμοιο τρόπο στην δεσπόζουσα της ομώνυμης εναρμονίως, φα-δίεση-ελάσσονος. Εν συνεχεία, και με αφετηρία από την φα-δίεση-ελάσσονα, το καταληκτικό μόρφωμα της μετάβασης επιστρέφει, με τον συνθέτη να το αξιοποιεί για τον σχηματισμό των οιονεί αλυσιδωτών μ. 69-70 / 71-72 αλλά και του μ. 73 που ρευστοποιεί περαιτέρω το υλικό τους. Τα δύο επόμενα δίμετρα κάνουν μια αναδρομή στην επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος, με τα μ. 78-79, 80-81, 82-83 και 84-85 να αναφέρονται, κατά παρόμοιο τρόπο, στα μ. 3-4 του μέρους, ενώ το αρμονικό τους υπόβαθρο βασιζέται στην δεσπόζουσα της μακρινής Φα-μείζονος. Η νέα αναφορά στην εναρκτήρια ιδέα του μέρους, στα μ. 86-91, συνοδεύεται προσέτι από την πορεία προς την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία οδηγεί άμεσα στην έναρξη της επανέκθεσης. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η πλάγια περιοχή ενσωματώνει και τη λειτουργία του συνδετικού περάσματος, με τη διαρκή αρμονική και τονική κινητικότητα αλλά και την απουσία πτωτικής επικύρωσης να καθιστούν τα “περιγράμματα” των επιμέρους τμημάτων ιδιαίτερα δυσδιάκριτα. Επιπλέον, η αναπτυξιακού χαρακτήρα επαναφορά του κύριου θεματικού υλικού εντός της πλάγιας περιοχής διευκολύνει σημαντικά την ομαλή σύνδεση μεταξύ των δύο μακροδομικών ενοτήτων.

Περνώντας στην επανέκθεση, παρατηρεί κανείς πως, ενώ το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 92-107, το δεύτερο (μ. 108-122), καίτοι διατηρεί την αρχική του δομή, παρεκκλίνει γρήγορα από τονικής πλευράς, με αφετηρία το μ. 110 (ομόλογο του μ. 19), προσεγγίζοντας την απομακρυσμένη Μι-μείζονα. Η κίνηση αυτή έχει ως αποτέλεσμα την μεταφορά ολόκληρου του τρίτου (μεταβατικού) τμήματος κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα (μ. 123-143), με συνέπεια την προσέγγιση όχι της Σολ-ύφεση- αλλά της Σολ-μείζονος ως δευτερεύουσας τονικότητας στην επανέκθεση! Πρόκειται, συνεπώς, για μία ιδιαίτερη περίπτωση μη τονικής επαναφοράς του πλάγιου θεματικού υλικού στην ενότητα της επανέκθεσης. Στο εσωτερικό της πλάγιας περιοχής, η πρώτη φράση (μ. 144-151) επιστρέφει χωρίς διαφοροποίηση, καταλήγοντας εν προκειμένω στην Ρε-μείζονα, ενώ το ίδιο ισχύει και για τη δεύτερη (βλ. μ. 152-159). Στη συνέχεια, η αντιστοιχία των μ. 160-178 με τα μ. 69-87 διασαλεύεται μονάχα από τα μ. 179-191, που αξιοποιούν το υλικό της μετάβασης (πρβλ. μ. 47-52), το οποίο άλλωστε έχει ήδη επανεμφανισθεί και στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 69-73), δημιουργώντας ζεύγη από παρεμφερή δίμετρα που προσεγγίζουν παροδικά την ντο-δίεση-ελάσσονα και κατά κύριο λόγο την τονικότητα αναφοράς, στην οποία ξεκινά η coda από το μ. 192. Ως εκ τούτου, το υπό εξέταση χωρίο

υπηρετεί τη διττή λειτουργία της σύνδεσης με την επικείμενη coda και της ταυτόχρονης παλινόρθωσης της – μέχρι τούδε αποκλεισμένης από τα τεκταινόμενα στην πλάγια περιοχή της επανέκθεσης – Μι-ύφεση-μείζονος.

Επιπροσθέτως, η coda ξεκινά ανακατασκευάζοντας την επικεφαλής ιδέα της πλάγιας περιοχής, με τα μ. 192-199 να καταλήγουν πτωτικά στην τονικότητα της δεσπόζουσας, τα μ. 200-213 να προσφέρουν μία νέα οπτική στην ιδέα του προηγούμενου χωρίου, με διαφορετική ύφανση και αλυσιδωτή δομή (μ. 200-203 και 204-207, με επακόλουθη ρευστοποίηση), και τα μ. 214-228 να επαναφέρουν τη μεταμορφωμένη πλάγια ιδέα στα αρχικά της συμφραζόμενα, δίνοντας έτσι τριμερή δόμηση στο πρώτο τμήμα της coda, ενώ παράλληλα αναπτύσσουν το υλικό τους και οδηγούν σε στάση επί της ενεργής δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς. Η εμφατική κατάληξη στη Μι-ύφεση-μείζονα στο μ. 229 συνοδεύεται από την έναρξη μιας νέας ανακατασκευής, αυτή τη φορά της κύριας θεματικής ιδέας, με ενισχυμένη ύφανση και διάθεση απομάκρυνσης από την τονική, πριν την εκ νέου κατάληξη σε αυτήν (μ. 229-242a). Τα μ. 242-255, ακολούθως, αναπτύσσουν το υλικό των μ. 4-9 του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 256-260 αναφέρονται εκ νέου στην εναρκτήρια ιδέα και τα μ. 261-266a, που θυμίζουν την γνωστή πλέον κατάληξη της μετάβασης, φέρνουν την τελική κατάληξη στην τονική, πριν από την προέκτασή της στα μ. 266-276, η οποία συνοδεύεται και από τον απόηχο της επικεφαλής ιδέας του μέρους.

Το κύριο θέμα στο τρίτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Μπορτκέβιτς αρθρώνεται σε τριμερή δομή, με το πρώτο τμήμα της να αποτελείται από μία επτάμετρη φράση που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, Σι-μείζονα, και την άμεση, ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψή της σε επικάλυψη (βλ. μ. 1-7a και 7-13a αντιστοίχως). Το δεύτερο τμήμα αποτελείται από δύο σκέλη, με το πρώτο (μ. 13-20) από αυτά να περιέχει δύο αλυσιδωτά τετράμετρα και το δεύτερο (μ. 21-33) να συνίσταται σε δύο παρόμοιες ομάδες μέτρων (μ. 21-27 και 28-33) που αντιπαραθέτουν στην συγχορδία της δεσπόζουσας την δική της δεσπόζουσα. Ακολουθεί στα μ. 34-45 το τρίτο τμήμα, το οποίο επαναφέρει όλα όσα συναντήσαμε στο ανάλογο πρώτο, αποκόπτοντας όμως την τελική πτώση, αφού η συγχορδία της τονικής αντικαθίσταται από άλλη στην έναρξη του μεταβατικού τμήματος. Το τελευταίο ξεκινά με την αλυσίδα των μ. 46-53 και 54-57, που βασίζεται στο εναρκτήριο θεματικό υλικό (βλ. μ. 46-49 / 54-57) και σε ένα νέο μοτίβο (βλ. μ. 50-53)· ωστόσο, ο πρώτος “κρίκος” της μένει ημιτελής, αφού στα μ. 58-70 αναπτύσσεται περαιτέρω το νέο στοιχείο που εμφανίστηκε στα μ. 50-53, με το τελευταίο αυτό χωρίο να τονικοποιεί την ii και να λαμβάνει τελικά πορεία πτωτικής κατάληξης στην σολ-δίεση-ελάσσονα (vi), που αποτελεί και την επιλογή του συνθέτη για την δευτερεύουσα τονικότητα. Η ίδια η πτώση πάντως ακυρώνεται, αφού το μ. 71 φέρνει, αντί της αναμενόμενης συγχορδίας της σολ-δίεση-ελάσσονος, την έναρξη της πλάγιας περιοχής με μία απατηλή πτωτική διαδικασία, περίπου όπως είχε συμβεί δηλαδή και κατά τη σύνδεση του κυρίου θέματος με τη μετάβαση. Παρ’ όλα αυτά, το πλάγιο θέμα εισάγεται στο σημείο αυτό με νέο υλικό, σε υφή *perpetuum mobile*. Το αρχικό δίμετρο επαναλαμβάνεται και ακολουθείται από ένα ακόμη δίμετρο που επιχειρεί να προχωρήσει σε ανάπτυξη τύπου συνέχισης πρότασης, αλλά διακόπτεται από μια νέα διαδοχή διμέτρων (μ. 77-78 και 79-80 / 81-82) που περνούν στην ομώνυμη μείζονα. Το επόμενο τετράμετρο 83-86, επίσης, ακολουθείται από αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 87-88 / 89-90) και μονόμετρες δομικές μονάδες (μ. 91 / 92). Στη συνέχεια, δύο δίμετρα με άμεση επανάληψη (μ. 93-94 / 95-96 και 97-98 / 99-100), που παραπέμπουν μελωδικά στην επικεφαλής ιδέα της πλάγιας περιοχής, οδηγούν μέσω των μ. 101-102 στην ενεργή δεσπόζουσα της Μι-μείζονος (IV), από την οποία ξεκινά η επανέκθεση. Ως εκ τούτου, η πλάγια περιοχή ενσωματώνει και την λειτουργία του

συνδυαζόμενου περάσματος, δίχως εντούτοις να δημιουργείται η παραμικρή υπόνοια περί της ύπαρξης ενός διακριτού τέτοιου τμήματος, λόγω της εξαιρετικά ομοιογενούς μοτιβικής σύστασης της προαναφερόμενης περιοχής.

Η δεύτερη ενότητα, όπως ήδη ειπώθηκε, τοποθετείται αρχικά στην Μι-μείζονα αντί της αρχικής τονικότητας, τροποποίηση που επηρεάζει τόσο την κύρια περιοχή όσο και τη μετάβαση! Συγκεκριμένα, το κύριο θέμα επανεκτίθεται χωρίς αλλαγές στα μ. 105-149, ενώ η μετάβαση επανεμφανίζεται κατόπιν μεταφερόμενη κατά παρόμοιο τρόπο στην υπερκείμενη τετάρτη και εξελίσσεται πανομοιότυπα με το πρότυπό της από την έκθεση μέχρι και την απατηλή πτώση (βλ. μ. 174-175), την οποία όμως στην προκειμένη περίπτωση δεν ακολουθεί η έναρξη της πλάγιας περιοχής, αλλά αντιθέτως μία διεύρυνση του μεταβατικού τμήματος. Τα μ. 176-177α οδηγούν στην ντο-δίεση-ελάσσονα, η δεσπόζουσα της οποίας επεκτείνεται σε όλη την έκταση των μ. 177-188, με το ακροτελεύτιο δίμετρο του χωρίου αυτού να προσεγγίζει την ομώνυμη μείζονα. Σε αυτήν παρουσιάζεται κατόπιν μία ιδιαίτερα απρόσμενη αναδρομή στο πλάγιο θέμα του πρώτου μέρους του έργου (βλ. ενδεικτικά τα μ. 34 κ.εξ.) στα μ. 189-200. Το απότομο, χρωματικό πέρασμα στην Φα-μείζονα, όμως, που διακόπτει τον ειρμό αυτής της αναφοράς (μ. 201), σηματοδοτεί την εκκίνηση μιας αλυσιδωτής αλληλουχίας τετραμέτρων (μ. 201-204 / 205-208) και διμέτρων που ρευστοποιούν το διαθέσιμο υλικό, το οποίο προέρχεται εν προκειμένω από τις εναρκτήριες ιδέες του μεταβατικού τμήματος (μ. 209-210, 211-212, 213-214). Οι τελευταίες δομικές μονάδες οδηγούν λοιπόν, μετά από αυτήν την μακροσκελή παρέκβαση, στην επανέκθεση του πλάγιου θεματικού υλικού. Τούτο επιστρέφει αναπάντεχα στην μακρινή μι-ύφεση-ελάσσονα, με τα μ. 215-248 να αντιστοιχούν κατά τα άλλα πλήρως στα μ. 71-104. Η επιλογή του συνθέτη να αποφύγει την τονική επαναφορά όχι μόνο του κύριου αλλά και του πλάγιου υλικού, και δη σε μία τόσο απομακρυσμένη τονικότητα, υπαγορεύεται εν προκειμένω από μια βαθύτερη σκοπιμότητα: η διαδοχή σολ-δίεση-ελάσσονος και Μι-μείζονος, αναφορικά με την πορεία της πλάγιας περιοχής της έκθεσης προς την έναρξη της δεύτερης ενότητας, μετατρέπεται στην τονική διαδοχή μι-ύφεση-ελάσσονος (εναρμόνιας της ρε-δίεση-ελάσσονος) και Σι-μείζονος, γεγονός που επιτρέπει την άμεση επιστροφή στην τονικότητα αναφοράς και την έναρξη της coda από αυτήν! Μολοντούτο, σε αυτήν την τονική ιδιαιτερότητα μπορεί επιπλέον να στηριχθεί η διαπίστωση ενός “διαλόγου” της σονάτας χωρίς επεξεργασία με τη σπειροειδή μορφή. Κατά τα λοιπά, η coda ξεκινά με την παρηλλαγμένη επανεμφάνιση του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος (στα μ. 249-267α), με την δεύτερη φράση του να προεκτείνεται στα μ. 260-267 και την τέλεια πτώση στην Σι-μείζονα να αποδεικνύεται καθοριστική για τη συνολική δομή του μέρους, καθώς τα μ. 267-283α και 283-292 που έπονται προεκτείνουν απλώς την τονική με ποικίλες δεξιοτεχνικές φιγούρες.

Στο γοργό (Vivace) τελικό μέρος της Σονάτας για πιάνο του Sinding, η κύρια περιοχή αποτελείται από τρία τμήματα. Το πρώτο, στα μ. 1-8, οργανώνεται ως συμμετρική περίοδος, με τις επιμέρους φράσεις της να ολοκληρώνονται με μισή και τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, σι-ελάσσονα, αντίστοιχα. Το δεύτερο τμήμα δίνει μεγάλη έμφαση στη δεσπόζουσα, στα παρόμοια οκτάμετρα 9-16 και 17-24, που διαφέρουν ως επί το πλείστον στην κατάληξή τους, με το πρώτο να θέτει ως στόχο τη δεσπόζουσα και το δεύτερο την τονική. Το τρίτο τμήμα, τέλος, επαναφέρει πλήρως την πρώτη φράση της αρχικής περιόδου, παραλλάσσοντας πρωτίστως από αρμονικής πλευράς τη δεύτερη (πρβλ. μ. 30-31 και 6-7) και ενισχύοντας την ύφανση της τελικής πτώσης, που γίνεται πολύ πιο εμφατική. Η μετάβαση συνεχίζει την αδιάκοπη ροή του κυρίου θέματος, με τα μ. 33-40 να προσεγγίζουν και να καταλήγουν στην ομώνυμη μείζονα. Τα μ. 41-53, από την άλλη

πλευρά, χρησιμοποιούν το υλικό του προηγούμενου οκταμέτρου, αποκλίνοντας εντούτοις αρμονικά, διευρύνοντας το δεύτερο τετράμετρο (πρβλ. μ. 37-40 και 45-53a) και στρεφόμενα αρχικά προς την ρε-ελάσσονα και τελικά προς την ομώνυμή της μείζονα, η δεσπόζουσα της οποίας προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 53-68.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά από το επόμενο μέτρο στην περιοχή της Ρε-μείζονος, η οποία αποτελεί φυσικά και την σχετική μείζονα της αρχικής τονικότητας. Το πρώτο εκ των τριών τμημάτων της εξυφαίνει μια μακρά μελωδική γραμμή, η οποία φαίνεται να κινείται προς την σι-ελάσσονα, καταλήγοντας προσωρινά στην δεσπόζουσα της (βλ. μ. 96-98)· ωστόσο, η εντύπωση αυτή αναιρείται από την επαναφορά της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος στα μ. 99-100. Όσον αφορά το δεύτερο τμήμα, το οκτάμετρο 101-108 παρουσιάζεται αρχικά στην Ρε-μείζονα κι έπειτα σε έλασσον αρμονικό συγκείμενο (μ. 109-116), ενώ το υλικό του αναπτύσσεται στα μ. 117-132, τα οποία δίνουν αρχικά την εντύπωση πως θα οδηγήσουν σε κάποια καταληκτική αρμονική διαδοχή, αλλά τούτο διαψεύδεται από την έναρξη του τρίτου τμήματος στο μ. 133. Σε αυτό το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, το επικεφαλής θεματικό υλικό του πρώτου τμήματος αναδιοργανώνεται με τρόπο που παραπέμπει σε προτασιακή δομή, με τα μ. 141-148 να συνιστούν παράλλαγμα των μ. 133-140 και τα μ. 149-165a να προβαίνουν σε δομική αποσπασματοποίηση και παράλληλη ρευστοποίηση του υλικού εν είδει συνέχισης, μέχρι την οριστική κατάληξη στην Ρε-μείζονα με τέλεια πτώση και την σύντομη προέκτασή της στα εναπομείναντα μ. 165-169. Προκειμένου από εκεί και ύστερα να περάσει γρήγορα στην δεύτερη ενότητα, ο συνθέτης αρκείται στην επαναφορά του ακροτελεύτιου μέτρου του προηγούμενου μέρους, που είχε εισαγάγει δίχως διακοπή (attacca) το υπό εξέταση τελικό μέρος (πρβλ. το μ. 170 του παρόντος και το μ. 88 του μεσαίου μέρους της σονάτας).

Στη δεύτερη ενότητα, το πρώτο τμήμα της κύριας περιοχής επιστρέφει αυτούσιο (μ. 171-178), κάτι που δεν ισχύει ωστόσο για το δεύτερο. Τούτο επαναφέρει το πρώτο του οκτάμετρο (μ. 179-186), διευρύνοντας όμως σημαντικά το δεύτερο με τα αλυσιδωτά τετράμετρα 187-190 / 191-194 αλλά και τα (μετά από αποσπασματοποίηση) εξίσου αλυσιδωτά μ. 195 / 196 / 197 / 198. Τα μ. 199-202 οδηγούν στην μι-ελάσσονα, την οποία λαμβάνουν ως αφετηρία τα μ. 203-218, που στρέφονται με τη σειρά τους προς την Φα-δίεση-μείζονα, ενώ σε όλο αυτό το ευμέγεθες χωρίο δεν έχει σταματήσει ποτέ η συνεχής ροή δεκάτων έκτων. Στο μ. 219, και στο τονικό περιβάλλον της Φα-δίεση-μείζονος πλέον, ξεκινά μία εμβόλιμη, μακροσκελής αναδρομή στο θέμα των παραλλαγών του δεύτερου μέρους του έργου. Τα μ. 219-234 και 235-248 δίνουν την εντύπωση μιας ασύμμετρης μετατροπικής περιόδου, με την πρώτη φράση να καταλήγει στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος και την δεύτερη με τέλεια πτώση στην Ρε-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για την δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος εναρμονίως), η οποία προεκτείνεται περαιτέρω και στα μ. 249-250. Η μελωδική εξέφανση συνεχίζεται στην ακολουθία των μ. 251-263a που καταλήγει εκ νέου στην Ρε-ύφεση-μείζονα εκκινώντας από την σολ-δίεση-ελάσσονα και, μετά τα ενδιάμεσα μ. 263-266, αλυσιδοποιείται με αφετηρία την σι-ύφεση-ελάσσονα και κατάληξη στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 267-279a). Μετά τα μ. 279-282 (= μ. 263-266) ακολουθεί μία νέα αλυσίδα που προκύπτει από την αποσπασματοποίηση του υλικού της αμέσως προηγούμενης (μ. 283-290 / 291-298). Η σύντομη ανάπτυξη του δεδομένου υλικού στα μ. 299-306 φτάνει μέχρι την συγχορδία της Ντο-μείζονος, η οποία ερμηνεύεται κατόπιν ως ναπολιτάνικη II στην Σι-μείζονα, προκειμένου να επιστρέψει σε αυτήν την περιοχή το θέμα του δεύτερου μέρους όπως εμφανίστηκε στα μ. 219 κ.εξ. Τούτο καταλήγει, μάλιστα, πολύ σύντομα στη Σι-μείζονα με ατελή πτώση (στο μ. 315). Στο ίδιο μέτρο όμως, ξεκινά – στην ίδια τονικότητα και σε επικάλυψη – η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής του παρόντος μέρους! Συνοψίζοντας λοιπόν όσα παρατηρήσαμε στα μ. 171-315a, διαπιστώνουμε πως το

κύριο θέμα εξελίσσεται, με αφητηρία το δεύτερο ήμισυ του μεσαίου τμήματός του, σε μια γιγαντιαίων διαστάσεων δευτερεύουσα ανάπτυξη, που αφενός μεν επαναφέρει κυκλικά το βασικό θεματικό υλικό του δεύτερου μέρους του έργου, αφετέρου δε ενσωματώνει και τη λειτουργία της μετάβασης (από την οποία, τουλάχιστον από θεματικής πλευράς, δεν απομένει το παραμικρό ίχνος στην επανέκθεση), στρεφόμενη προς την ομώνυμη μείζονα.

Η πλάγια περιοχή διατηρεί κατά την επανέκθεσή της την αρχική της εξέλιξη μέχρι ένα σημείο (μ. 315-338 = μ. 69-92), αλλά από εκεί κι έπειτα η ανάπτυξη του υλικού της συνεχίζεται, με τα μ. 339-355α να καταλήγουν εκ νέου σε ατελή πτώση και την πορεία του να ξαναρχίζει όπως στο μ. 315. Τα μ. 355-380 παρουσιάζουν ορισμένες δομικές ομοιότητες (“παράλλαγμα” και “συνέχιση”) με το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής στην έκθεση (βλ. μ. 141-165), αλλά, σε αντίθεση με εκείνο, αδυνατούν να οδηγήσουν σε πτωτική ολοκλήρωση, ενώ την κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς (σι-ελάσσονα) και την σύνδεση με την coda αναλαμβάνει ένα νέο, αργό τμήμα στα μ. 381-388.

Η coda ξεκινά αποκαθιστώντας τα χαρακτηριστικά γοργά δέκατα έκτα του μέρους, με τα μ. 389-420, εντούτοις, να μην παραπέμπουν ευθέως σε κάποιο γνωστό θεματικό στοιχείο, μοιάζοντας έτσι με απόηχο του κυρίου θέματος που στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας. Στα μ. 421-452, απεναντίας, το υλικό είναι γνωστό, καίτοι πολύ απομακρυσμένο στο παρελθόν του συνολικού έργου: πρόκειται για μία ανακατασκευή του πλαγίου θέματος του εναρκτήριου μέρους (πρβλ. τα μ. 47 κ.εξ. του *Allegro non troppo*), με την ύφανση να προσαρμόζεται εν προκειμένω σε ό,τι έχει προηγηθεί κατά την μέχρι τούδε εξέλιξη της coda. Σημειωτέον πως πρόκειται για τη δεύτερη κυκλική αναδρομή σε προηγούμενα μέρη εντός του τελικού μέρους της σονάτας. Το πρώτο δεκαεξάμετρο σκέλος της παρούσας αναδρομής φτάνει μέχρι την δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος (μ. 421-436), ενώ το δεύτερο ακολουθεί το πρώτο εν είδει αλυσίδας, με αφητηρία την Μι-μείζονα και κατάληξη στην τονική της Σι-μείζονος και εν συνεχεία της σι-ελάσσονος, ούτως ώστε να διευκολυνθεί η σύνδεση με τα μ. 453 κ.εξ. Σε αυτά, το υλικό των μ. 389-420 επανακάμπτει και συνδέεται με ένα πέρασμα υπερβατικής δεξιοτεχνίας (βλ. μ. 469-484), το οποίο αρμονικά βασίζεται ως επί το πλείστον στην δεσπόζουσα, προτού η οριστική πτώση στην τονική (μ. 485-491) σημάνει την πλήρη αποπεράτωση του μέρους.

Στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, ορ. 25 αρ. 1, του Μέντνερ, που είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-15α και σχηματίζεται από την εναλλαγή δύο διαφορετικών στοιχείων, κάτι που παρατηρείται έντονα στα μ. 1-4, 5-6 και 7-8, όπου πραγματοποιούνται δύο παροδικές στάσεις, πρώτα στη συγχορδία της δεσπόζουσας (μ. 4) κι έπειτα σε αυτήν της διπλής δεσπόζουσας (μ. 8). Στα μ. 9-15α, το δεύτερο στοιχείο που συναντήσαμε στα μ. 5-6 αναπτύσσεται σε μεγαλύτερη έκταση, προτού μια σύντομη υπόμνηση του πρώτου στοιχείου (μ. 14-15α) οδηγήσει σε κατάληξη στην τονική με μία οιονεί τέλεια πτώση.<sup>297</sup> Η μετάβαση εισάγεται με ένα νέο μοτίβο, η συνεχής ροή του οποίου οδηγεί από τη ντο-ελάσσονα, στα εν είδει αλυσίδας μ. 15-18 και 19-22α, στην σχετική μείζονα και από εκεί σε μισή πτώση στην ελάσσονα δεσπόζουσα (σολ-ελάσσονα). Στα μ. 22-26α η δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος προεκτείνεται περαιτέρω, καθώς με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται ευκολότερα η σύνδεση με την πλάγια περιοχή, που ξεκινά με την ίδια συγχορδία. Η κατ’ εξοχήν ιδέα του δευτερεύοντος θέματος μπορεί μεν να εκτίθεται από την ελάσσονα δεσπόζουσα, αλλά γρήγορα περνά στην περιοχή της σχετικής της, Σι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 30-32), ενώ στα μ. 33-35 πραγματοποιείται

<sup>297</sup> Ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 209 και 211) διακρίνει δύο θεματικά σκέλη στην κύρια περιοχή, στα μ. 1-4 (“P<sub>1</sub>”) και 5-14 (“P<sub>2</sub>”).

στροφή προς την πολύ πιο μακρινή φα-δίεση-ελάσσονα, την οποία λαμβάνουν ως αφετηρία τα μ. 36-45a, που ανακαλούν παραδόξως και το υλικό της μετάβασης. Σε αυτό το τμήμα, που δομείται από τα αλυσιδωτά μ. 36-37 / 38-39 αλλά και τα πιο ελεύθερα μ. 40-44, εναποτίθεται η επιστροφή στη σολ-ελάσσονα και η πτωτική της επικύρωση, που επιτυγχάνεται στην θέση του μ. 45, αποτελώντας και την κομβική πτώση που αποπερατώνει την έκθεση. Ως εκ τούτου, ό,τι ακολουθεί συνιστά ένα καταληκτικό τμήμα: τα μ. 45-54a παραλλάσσουν το κύριο θεματικό υλικό (πρβλ. μ. 45-47 με μ. 5-6 και μ. 48-51 με μ. 2), χωρίς να παραλείπουν μια παροδική αναφορά και σε ένα από τα μοτίβα της πλάγιας περιοχής (βλ. μ. 49-50, υψηλότερη φωνή), καταλήγοντας σε μία απατηλή πτώση στην σολ-ελάσσονα. Τα μ. 54-58, εξάλλου, παρέχουν μια διαφορετική παραλλαγή του ίδιου θεματικού υλικού, οδηγώντας στην συγχορδία της διπλής δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.<sup>298</sup>

Αυτό και μόνον αρκεί στον συνθέτη για να πραγματοποιηθεί η σύνδεση με την επανέκθεση, αφού στην έναρξή της το κύριο θέμα δεν εισάγεται απευθείας στην τονικότητα αναφοράς, αλλά αναλαμβάνει το ίδιο το πέρασμα σε αυτήν, εκκινώντας στην προκειμένη περίπτωση με την αρμονική υποστήριξη της συγχορδίας της δεσπόζουσας. Ως εκ τούτου, δεν είναι αναγκαία η προσθήκη κάποιου συνδετικού περάσματος μεταξύ των δύο μακροδομικών ενότητων. Η κύρια περιοχή περιορίζεται εδώ σε έκταση σε σχέση με την έκθεση (μ. 59-69a), όντας επιπλέον πιο κινητική και ασαφής από αρμονική έποψη, καθώς κατευθύνεται προς την φα-δίεση-ελάσσονα. Η τελευταία λειτουργεί ως υποδεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, από την οποία ξεκινά η μετάβαση, κάτι που επιβεβαιώνεται και από την ακροτελεύτια συγχορδία της κύριας περιοχής, που δεν είναι άλλη από την δεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικότητας. Η μετάβαση αναδομείται κατά παρόμοιο τρόπο στα μ. 69-79a, με τα μ. 69-73a να ομοιάζουν με τα μ. 15-22a και τα μ. 73-79a να αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 22-26a. Στο μ. 73 πραγματοποιείται μισή πτώση στην λα-ελάσσονα, η οποία κατόπιν προεκτείνεται στο επόμενο τμήμα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται εκκινώντας από την μειωμένης εγγύτητας τονική περιοχή της σχετικής της ομώνυμης μείζονος (vi/I), σε μία περίπτωση μη τονικής επαναφοράς του πλαγίου θεματικού υλικού στο πλαίσιο της επανέκθεσης. Το επικεφαλής υλικό της πλάγιας περιοχής επιστρέφει στα μ. 79-88 (= μ. 26-35) σε μεταφορά κατά έναν τόνο ψηλότερα σε σχέση με την έκθεση και με πορεία από την λα-ελάσσονα, μέσω της Ντο-μείζονος, προς την σολ-δίεση-ελάσσονα. Σε αυτό το σημείο, και ενώ δεν έχει επιτευχθεί κάποια τέλεια πτώση, η κατακλείδα επιστρέφει αδιαμεσολάβητα στην Ντο-μείζονα, ανακατασκευασμένη όπως και τα προηγούμενα τμήματα: τα μ. 89-92 αντλούνται από τα μ. 45-48, ενώ η συγχορδιακή διαδοχή των μ. 98-100, που έπεται των δεξιοτεχνικής υφής μ. 93-95 και 96-97, προετοιμάζει

---

<sup>298</sup> Σύμφωνα με την οπτική του Bitzan, τα μ. 45-58 μπορούν να θεωρηθούν ως ένας “επίλογος” που αντικαθιστά το καταληκτικό τμήμα και χαρακτηρίζεται από την επιστροφή του δεύτερου στοιχείου του κυρίου θέματος (ήτοι των μ. 5-14) υπό μορφήν κανόνος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, στοιχειοθετείται μία τριμερής διάρθρωση της πρώτης ενότητας (A B A'), ενώ σύμφωνα με αυτήν την θεώρηση δεν έχουμε να κάνουμε εδώ με μία τυπική μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία αλλά με μία μορφή με “διπλή έκθεση”. Αυτή η προσπάθεια της ένταξης του υπό εξέταση μέρους σε ένα νέο, *sui generis* μορφολογικό σχήμα εδράζεται, φυσικά, σε σαθρά θεμέλια, και συγκεκριμένα στο αβάσιμο συμπέρασμα πως τα μ. 59 κ.εξ. δεν παρουσιάζουν σαφή χαρακτηριστικά επανέκθεσης. Παρ' όλα αυτά, ο Bitzan σημειώνει πως «αυτό το σημείο αναγνωρίζεται ως η έναρξη της επανέκθεσης από τους περισσότερους ακαδημαϊκούς» (βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 209-210 και 212). Ακόμα χειρότερα, ο Martyn (*Nicholas Medtner...*, ό.π., σ. 130) θεωρεί πως το παρόν μέρος «είναι σε τυπική μορφή σονάτας», υπονοώντας σαφώς τον τριμερή τύπο, όπως συμπεραίνουμε από την ακόλουθη παρατήρησή του για την ύπαρξη «μίας σύντομης ενότητας επεξεργασίας πριν από την επαναφορά του εναρκτήριου υλικού».

την έναρξη της coda. Εξάγεται, ως εκ τούτου, το συμπέρασμα πως η μακροδομική διαφωνία που ενυπάρχει σε κάθε μορφή σονάτας λύνεται, στην προκειμένη περίπτωση, μόλις στο καταληκτικό τμήμα της επανέκθεσης, που επανεμφανίζεται στην ποθητή Ντο-μείζονα. Όσον αφορά την ακόλουθη coda, τούτη αφιερώνεται κατά το μεγαλύτερο μέρος της στην επαναφορά του βασικού θεματικού στοιχείου της πλάγιας περιοχής, στα μ. 101-110, στην Ντο-μείζονα και με σταδιακή αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση του υλικού της από το μ. 107 και έπειτα. Δεν παραλείπεται, τέλος, και μια σύντομη αναφορά στο μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος, στα μ. 111-114.

### **Συμπεράσματα**

Από τα 26 μέρη που ακολουθούν το μορφολογικό πρότυπο της σονάτας χωρίς επεξεργασία, μόλις στα 3 προστίθεται ένα ανεξάρτητο εισαγωγικό τμήμα: πρόκειται για τα Gade/I, Hiller 1/II και Hartmann/IV, με το εν λόγω τμήμα να εκτείνεται σε σεβαστή έκταση μόνο στην πρώτη περίπτωση.

Ως προς τη διαμόρφωση του κυρίου θέματος, η τριμερής δομή φαίνεται να είναι ιδιαίτερα δημοφιλής, καθώς εντοπίζεται στα εξής μέρη: Hiller 2/I, Herz/III, Bennett/IV, Rheinberger 2/II, Parry 2/II, d'Indy op. 9/IV, Brüll/III, Μπορτκέβιτς/IV και Sinding/III. Σπανιότερες είναι οι περιοδικές (Bennett/III, Rheinberger 3/IV), οι προτασιακές (Hiller 3/I) και οι διμερείς θεματικές κατασκευές (Σκριάμπιν 3/IV), ενώ ορισμένες φορές το κύριο θέμα αρκείται σε μία και μόνον φράση (Gade/I, Gade/IV, Μπαλάκιρεφ 1/III, Scharwenka 2/III, Sibelius/III, Sauer 2/IV). Στα εναπομείναντα μέρη δεν ακολουθείται κάποιο δεδομένο πρότυπο για την διάρθρωση της κύριας περιοχής.

Μεταβατικό τμήμα υφίσταται στην πλειονότητα των περιπτώσεων· ενίοτε, μπορεί να προκύπτει από το δυνάμει τρίτο τμήμα ενός τριμερώς διαρθρωνόμενου κυρίου θέματος (βλ. ενδεικτικά Herz/III) ή να ξεκινά σαν την δεύτερη φράση μίας ευρύτερης περιόδου (βλ. φέρ' ειπείν Gade/I). Μόνο σε δύο μέρη δεν παρουσιάζεται ένα μεταβατικό τμήμα στην έκθεση: πρόκειται για τα Bennett/IV και Brüll/III.

Στα μέρη σε μείζονα τρόπο, η επικρατούσα επιλογή για την δευτερεύουσα τονικότητα είναι η περιοχή της δεσπόζουσας. Ωστόσο, εμφανίζονται μεμονωμένες περιπτώσεις αξιοποίησης της σχετικής (Μπορτκέβιτς/III) και της – πιο μακρινής – σχετικής της ομώνυμης [III/i] (Sauer 2/IV). Στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο παρουσιάζεται μεγαλύτερη ποικιλία τονικών επιλογών, καθώς χρησιμοποιούνται η VI (Gade/I, Hiller 1/II, Brüll/III), η ελάσσων δεσπόζουσα (Gade/IV, Μέτνερ op. 25-1/I) και η μείζων ομώνυμή της (Hartmann/IV), ενώ στο Bennett/IV την αρχική λα-ύφεση-ελάσσονα διαδέχεται η μακρινή Ντο-μείζων (III/I). Τέλος, σε ορισμένα μέρη η πλάγια περιοχή περνά από δύο διαφορετικές τονικότητες· πρόκειται για τα: Ρουμπινστέιν 3/IV, Sibelius/III, Μπαλάκιρεφ 1/III, Rheinberger 3/IV και Paderewski/II. Σε αυτήν την κατηγορία, η μόνη ομοιότητα παρατηρείται μεταξύ των Μπαλάκιρεφ 1/III και Paderewski/II, όπου ως καταληκτική τονικότητα επιλέγεται η δεσπόζουσα, καίτοι με διαφορετικό ενδιάμεσο τονικό σταθμό· δεν είναι διόλου τυχαίο το γεγονός πως αμφότερα τα μέρη αυτά είναι γραμμένα στον μείζονα τρόπο και μάλιστα (εντελώς συμπτωματικά) και στην ίδια τονικότητα, αυτή της Σολ-ύφεση-μείζονος.

Στα τρία τελευταία από τα προαναφερόμενα μέρη, η πλάγια περιοχή λαμβάνει τη μορφή ενός trimodular block. Πέραν αυτής της δομικής δυνατότητας, στα μέρη όπου ακολουθείται κάποιο τυπικό πρότυπο οργάνωσης για την πλάγια περιοχή συναντούμε τριμερείς (Ρουμπινστέιν 3/IV, Herz/III, Parry 2/II, Σκριάμπιν 3/IV, Sinding/III), προτασιακές (Gade/IV, Bennett/III) και περιοδικές δομές (d'Indy op. 9/IV).



Παρ' όλο που στην (ισχνή) πλειονότητα των εξεταζόμενων μερών η πλάγια περιοχή οδηγεί σε μία σαφή επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας, ενίοτε η εν λόγω πτωτική κατάληξη αποδυναμώνεται (Scharwenka 2/III, d'Indy op. 9/IV) ή δεν εμφανίζεται καθόλου (Gade/I, Hiller 1/II, Ρουμπινστέιν 3/IV, Hiller 3/I, Rheinberger 2/II, Hartmann/IV, Sibelius/III, Σκριάμπιν 3/IV, Paderewski/II, Μπορτκέβιτς/III).

Τα μέρη όπου η πλάγια περιοχή ακολουθείται από μία διακριτή κατακλείδα είναι περιορισμένα σε αριθμό, καθώς τέτοιο τμήμα εμφανίζεται μόνον στα Gade/I, Hiller 2/III, Herz/III, Bennett/I, Bennett/IV, Rheinberger 3/IV και Μέτνερ op. 25-1/I.

Στην επανέκθεση, αναφορικά με τις δομικές επεμβάσεις στο κύριο θέμα αξίζει να σημειωθεί ο σχηματισμός μίας δευτερεύουσας ανάπτυξης σε έναν στατιστικά σημαντικό αριθμό μερών (Hiller 2/I, Hiller 2/III, d'Indy op. 9/IV, Σκριάμπιν 3/IV, Sinding/III),<sup>299</sup> ενώ αξιοσημείωτη είναι και η αναδόμηση του κυρίου θέματος στο Μπαλάκιρεφ 1/III, όπου ο συνθέτης μετατρέπει την εναρκτήρια, επαναλαμβανόμενη φράση σε μία τριμερή δομή. Από τονική έποψη, σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται η τοποθέτηση της κύριας περιοχής στην υποδεσπόζουσα (Hiller 1/II, Hiller 2/I, Rheinberger 3/IV, Μπορτκέβιτς/III), ενώ μία επέκταση της ίδιας διαδικασίας μπορεί να θεωρηθεί και η τονική εξέλιξη στο Scharwenka 2/III, όπου το κύριο θέμα επανεκτίθεται στην διπλή υποδεσπόζουσα (IV/IV). Μία λιγότερο ριζοσπαστική επέμβαση παρουσιάζεται, από την άλλη πλευρά, στο Μέτνερ op. 25-1/I, όπου η επανέκθεση της κύριας περιοχής ξεκινά με την αρμονική υποστήριξη της δεσπόζουσας.

Αναφορικά με τη μετάβαση, αξίζει να αναφερθεί ιδίως ο μετασχηματισμός της στο Herz/III, όπου το αρχικό μεταβατικό τμήμα μετατρέπεται σε ένα αρκετά εκτενές fugato στο πλαίσιο της επανέκθεσης.

Σε γενικές γραμμές, το πλάγιο θεματικό υλικό επανεκτίθεται στον τρόπο στον οποίο αρχικά παρουσιάστηκε: τη μοναδική εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα αποτελεί το Hiller 3/I, όπου το πλάγιο θέμα επιστρέφει στον ελάσσονα τρόπο, ενώ έχει αρχικά εκτεθεί στην σχετική μείζονα. Πολύ πιο ενδιαφέρουσες, ωστόσο, είναι οι λιγότερο αναμενόμενες τονικές παρεμβάσεις των συνθετών: στο Hiller 1/II, το πλάγιο θέμα τοποθετείται στην ομώνυμη της ελάσσονος δεσπόζουσας: στο Sauer 2/IV, ο συνθέτης επιλέγει απρόσμενα την ομώνυμη της αντιθετικής: στο Μπορτκέβιτς/III, η πλάγια περιοχή επιστρέφει στην αντιθετική μι-ύφεση-ελάσσονα (το μέρος είναι γραμμένο στη Σι-μείζονα): τέλος, στο Μέτνερ op. 25-1/I, ο συνθέτης επαναφέρει το πλάγιο θεματικό υλικό στην σχετική της ομώνυμης (vi/I). Κάτι παρόμοιο συμβαίνει όμως και στο Ρουμπινστέιν 3/IV, όπου – ως υπομνησθεί – η έκθεση έχει διαρθρωθεί σε τρία τονικά κέντρα: στην επανέκθεση, παρ' όλο που η πλάγια περιοχή ξεκινά από την ομώνυμη μείζονα, οδηγείται εν προκειμένω στην τονικότητα που θεμελιώνεται στο υποκείμενο ημιτόνιο, ήτοι στην ομώνυμη της αντιθετικής της δεσπόζουσας (III/V). Στα υπόλοιπα μέρη όπου ο τονικός σχεδιασμός της έκθεσης έχει βασιστεί με τρεις τονικότητες, δεν παρατηρείται κάποια παρόμοια τονική απόκλιση, αλλά αντιθέτως η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται ξεκινώντας απευθείας από την τονικότητα αναφοράς ή οδηγείται σταδιακά σε αυτή.

<sup>299</sup> Αυτή η εσωτερική επέκταση της δεύτερης ενότητας της μορφής αναγνωρίζεται από τους Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 349-350) ως μία ιδιαίτερη δυνατότητα για τα μέρη σε “μορφή σονάτας τύπου 1” (πρόκειται για την ορολογία των συγγραφέων για την σονάτα χωρίς επεξεργασία), η οποία μάλιστα έχει ως απόρροια τον σχηματισμό ενός διακριτού τύπου με την ονομασία “Expanded Type 1”. Ο Φούλιας, από την άλλη πλευρά, αναφέρει τον σχηματισμό δευτερεύουσας ανάπτυξης ως μία τεχνική εξισορρόπησης της έλλειψης κεντρικής επεξεργασίας (βλ. “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”, ό.π., σ. 153).

Η καθοριστική πτώση της επανέκθεσης αποτυγχάνει να εμφανισθεί σε ορισμένα μέρη όπου απαντά το ανάλογο της στην έκθεση: πρόκειται για τα Hiller 2/I, Brüll/III και Μέτνερ op. 25-1/I. Το ακριβώς αντίστροφο παρατηρείται στο Sibelius/III, όπου η απόλυτη απουσία κάποιας πτωτικής ολοκλήρωσης της πλάγιας περιοχής στην έκθεση αντισταθμίζεται εν μέρει στην επανέκθεση από μία πλάγια πτώση, που μπορεί να θεωρηθεί ότι εκπληρώνει τα καθήκοντα μίας οριστικής κατάληξης της επανέκθεσης.

Τα μέρη στα οποία δεν προστίθεται μία coda είναι ολιγάριθμα: πρόκειται για τα Μπαλάκιρεφ 1/III, Hiller 3/I, Bennett/I και Hiller 2/III, καίτοι στην τελευταία περίπτωση η coda υποκαθίσταται από μία Coda-Rhetoric Interpolation. Ως προς την ίδια την coda, δεν παρατηρείται κάποια συνάφεια μεταξύ των μερών, αφού αυτή μπορεί να είναι άλλοτε σύντομη (βλ. επί παραδείγματι Hiller 2/I και Parry 2/II) και άλλοτε να φτάνει σε πολύ μεγάλη έκταση (Herz/III), επιτελώντας μάλιστα και αναπτυξιακή λειτουργία εν είδει επεξεργασίας. Μία ακόμη δυνατότητα είναι η coda να έχει πρωτίστως ρόλο συνδεδετικού περάσματος προς το ακόλουθο μέρος της σονάτας (βλ. συγκεκριμένα Scharwenka 2/III).

### **Μέρη σε διμερή μορφή σονάτας**

Στην *Τρίτη σονάτα για πιάνο* του Heller, το αργό τρίτο μέρος είναι γραμμένο στη Σολμείζονα και ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της διμερούς σονάτας. Το σύντομο κύριο θέμα συνίσταται σε μία οκτάμετρη φράση, η οποία αποτελείται από δύο παρεμφερή ζεύγη διμέτρων (βλ. μ. 1-2 / 3-4 και 5-6 / 7-8) και ολοκληρώνεται στη συγχορδία της δεσπόζουσας εν είδει μισής πτώσης στην τονικότητα αναφοράς. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά προσποιούμενο την επόμενη φράση μίας ευρύτερης περιόδου (πρβλ. μ. 9-12 και 1-4), προσδοκία που πρακτικά εκπληρώνεται, καθώς τα μ. 13-17 παραλλάσσουν τα μ. 5-8 ούτως ώστε να καταλήξουν με τέλεια πτώση στη σι-ελάσσονα (iii). Η τελευταία εδραιώνεται περαιτέρω στα παρεμφερή μ. 17-19a / 19-21a που προκύπτουν ως παράλλαγμα της επικεφαλής ιδέας των μ. 1-2, ενώ αντιθέτως το πέρασμα των μ. 21-25a στρέφεται προς την περιοχή της δεσπόζουσας, όπου πραγματοποιείται μάλιστα μία τέλεια πτώση. Η πλάγια περιοχή, που τοποθετείται, συνεπώς, στη Ρε-μείζονα, εισάγει το βασικό μελωδικό της υλικό στις παρεμφερείς δομικές μονάδες των μ. 25-29a / 29-33a, οι οποίες δίνουν έμφαση στην iii, και ολοκληρώνεται κατόπιν με την καταληκτική εξύφανση του θεματικού υλικού στα μ. 33-38, όπου λαμβάνει χώρα η τελική προέκταση της τονικής δίχως να πραγματοποιείται άλλη πτώση.

Στο πρώτο, αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας, τα εναρκτήρια μ. 39-42 κατασκευάζουν ένα παράλλαγμα του πρώτου ημίσεως του κυρίου θέματος που παραμένει στη Ρε-μείζονα, ενώ κατόπιν η αλυσιδωτή επανάληψη των μ. 41-42 στα μ. 43-44 φαίνεται να προσεγγίζει τη Μι-μείζονα. Βάσει του ίδιου υλικού παράγονται και τα αλυσιδωτά μ. 45-46 / 47-48, ενώ τα μ. 49-53a, που παραπέμπουν με την ύφασή τους στα μ. 5-8, θέτουν ως στόχο τους και επιτυγχάνουν την κατάληξη στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Η μισή αυτή πτώση προεκτείνεται στα μ. 53-56, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, ενώ ακολουθούν τρία παρεμφερή τετράμετρα που εισάγουν ένα νέο ρυθμικό στοιχείο και καταλήγουν εκ νέου στην προαναφερόμενη δεσπόζουσα ξεκινώντας από την VI (βλ. μ. 57-60 / 61-64 / 65-68). Η συγχορδία της Σι-μείζονος επεκτείνεται έπειτα με χρήση του κύριου θεματικού υλικού στα μ. 69-72, καταλήγοντας εν τέλει στην τονική με τέλεια πτώση (βλ. μ. 73a), γεγονός που αναδεικνύει πέραν πάσης αμφιβολίας την κεντρική σημασία της μι-ελάσσονος για το αναπτυξιακό πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας του παρόντος μέρους. Η τονική προεκτείνεται έπειτα στο πέρασμα των μ. 73-76, ενώ ακολούθως τα μ. 77-81a, 81b-83a και 83b-85a που προκύπτουν από αυτό βασίζονται σε μία αρμονική ακολουθία στο πλαίσιο της μι-ελάσσονος, η οποία επικυρώνεται εκ νέου στα μ. 85-86 / 87-89a, συνοδεύει της ηχούς ενός σημαντικού μοτίβου της πλάγιας περιοχής.

Έπειτα από την επιπρόσθετη προέκταση της μι-ελάσσονος στα μ. 89b-91a, τα μ. 91-95a επαναφέρουν το καταληκτικό πέρασμα της μετάβασης, οδηγώντας εν προκειμένω στη Σολμείζονα και σηματοδοτώντας την έναρξη του επανεκθεσιακού δεύτερου σκέλους της δεύτερης ενότητας. Ας σημειωθεί επιπλέον ότι η μι-ελάσσων, που πρωταγωνίστησε στο πρώτο σκέλος της ίδιας ενότητας, λειτουργεί αρμονικά κατ' αναλογία της σι-ελάσσονος στην έκθεση, οδηγώντας έτσι αβίαστα στην μετατοπισμένη επαναφορά του προαναφερόμενου περάσματος, ενώ επικουρική λειτουργία σε αυτήν την τροπή έχουν φυσικά και τα μ. 85-86 / 87-89a, που διαθέτουν παρόμοιο χαρακτήρα με τα μ. 17-19a / 19-21a. Έπειτα από την δομικώς αυτούσια επαναφορά του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα (στα μ. 95-108), ο συνθέτης προσθέτει μία coda, η οποία ξεκινά κατά παρόμοιο τρόπο με την έναρξη και των δύο βασικών ενοτήτων, αναφερόμενη δηλαδή στο κύριο θέμα. Έπειτα όμως από την ανάκληση των μ. 1-2 στα μ. 109-110, τα μ. 111-113a έρχονται να προσθέσουν μία καταληκτική ιδέα (προερχόμενη από τα μ. 33-35a του πλαγίου θέματος),

με την παραγόμενη δομική μονάδα να επαναλαμβάνεται ακολούθως και στα μ. 113-117a. Έπειτα από μία ακόμη ανάκληση του κύριου μοτίβου στα μ. 117-118, τα μ. 119-122 το συνδυάζουν εκ νέου με την προαναφερόμενη καταληκτική ιδέα, ενώ τα μ. 123-127a επαναλαμβάνουν και προεκτείνουν την τελευταία δομική μονάδα. Η προέκταση αυτή συνεχίζεται όμως και στα μ. 127b-129, κατά το πρότυπο των μ. 35b-37, ήτοι της φυσικής της συνέχειας. Έπεται η ύστατη, εν προκειμένω επιβραδυνόμενη εμφάνιση του θεμελιώδους κύριου μοτίβου στα μ. 130-135.

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Draeseke μοιράζεται με το πρώτο μέρος του ίδιου έργου το εναρκτήριο μόρφωμα (πρβλ. τα μ. 1-4 του εναρκτήριου μέρους), το οποίο στην παρούσα περίπτωση αναδεικνύεται σε αυτόνομο εισαγωγικό πέρασμα (μ. 1-12). Περαιτέρω, σε αυτήν την περίπτωση το εν λόγω μόρφωμα εκτίθεται με επαναφορά του πρώτου ημίσειώς του στα μ. 9-12, με την δεσπόζουσα της Μι-μείζονος στην οποία καταλήγει αυτό το τμήμα του να οδηγεί αβίαστα στην τονική του παρόντος μέρους, το οποίο είναι γραμμένο σε αυτήν ακριβώς την τονικότητα. Το κύριο θέμα, που ακολουθεί στα μ. 13-43, διέπεται από προτασιακή οργάνωση. Η βασική ιδέα των μ. 13-16 προηγείται ενός οιονεί αλυσιδωτού παραλλάγματός της στα μ. 17-21a, ενώ η συνέχιση ξεκινά κατόπιν με δύο οιονεί αλυσιδωτές δομικές μονάδες (μ. 21b-23a / 23b-25a) και οδηγείται σε περαιτέρω αποσπασματοποίηση μέχρι την κατάληξη σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 25b-30a). Η πτώση αυτή τονίζεται ιδιαίτερα, πρώτα μέσω της διπλής επανάληψης του περάσματος που οδήγησε σε αυτή (μ. 30-33a / 33-36a, πρβλ. μ. 28-30a) κι έπειτα με μία νέα παράθεση του επικεφαλής εισαγωγικού μορφώματος, και συγκεκριμένα των μ. 5-12 στα μ. 36-43. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 44-88) ξεκινά ανακαλώντας τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος, πρώτα στην πλήρη της μορφή (μ. 44-47) κι έπειτα κρατώντας μόνο την κεφαλή της (μ. 48-49), ενώ στη συνέχεια μία παράγωγη ιδέα γίνεται η βάση ενός χωρίου που περιλαμβάνει μια σειρά παρεμφερών τριμέτρων (μ. 50-52 / 53-55 / 56-58 / 59-61 / 62-64) και τη ρευστοποίησή τους (μ. 65-67), με τον ρόλο του οδηγού να παίζει εδώ η χρωματική άνοδος του μπάσου. Ο τελικός σταθμός, δηλαδή το ντο-δίεση, εξηγείται ως θεμέλιος της δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος, με τη συγχορδία αυτή να συναντάται κατά την έναρξη της (παρηλλαγμένης) επανεμφάνισης του εναρκτήριου μορφώματος στα μ. 68-71. Ακολουθεί ένα νέο τρίμετρο πρότυπο, στα αλυσιδωτά μ. 72-74 / 75-77, το οποίο συμπυκνώνεται σε δύο μέτρα στα παρεμφερή μ. 78-79 / 80-81 / 82-83, προτού το υλικό του ρευστοποιηθεί στα μ. 84-87a καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος, η οποία προεκτείνεται κατόπιν και στα μ. 87-88, ως ένα γέμισμα τομής.

Η πλάγια περιοχή τοποθετείται, συνεπώς, στην τονικότητα της δεσπόζουσας και διέπεται από τριμερή δομή. Στο πρώτο τμήμα των μ. 89-104, μία νέα θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα παρεμφερή, αλληλοσυμπληρωματικά τετράμετρα 89-92 / 93-96, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, ενώ ρευστοποιείται κατά την ολοκλήρωσή της στην ακόλουθη επανάληψη στα μ. 97-104. Με αυτήν την ευκαιρία, τα μ. 105-107 και 108-111a εισάγουν δύο καινούργιες αντιθετικές ιδέες που φέρνουν για πρώτη φορά στο προσκήνιο την τονική της δευτερεύουσας τονικότητας, με την παρηλλαγμένη επανάληψή τους στα μ. 111-113 και 114-117a να οδηγεί σε μία ακόμη κατάληξη στη συγχορδία της δεσπόζουσας (στα μ. 117-118) κατά το πρότυπο των μ. 87-88. Το αρχικό θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής επιστρέφει, έπειτα, στα μ. 119-126, ενώ αφήνεται να αναπτυχθεί και να ρευστοποιηθεί κατά την επανάληψή του στα μ. 127-142a, που οδηγούν σε μία απατηλή πτωτική κατάληξη. Κατ' αυτόν τον τρόπο εισάγεται ένα καταληκτικό τμήμα στην πλάγια περιοχή, το βασικό μελωδικό στοιχείο του οποίου παρουσιάζεται στα ομοειδή δίμετρα 142b-144a / 144b-146a / 146b-148a. Μία σειρά αρπισμάτων συνδυάζεται έπειτα με μοτίβα του επικεφαλής

μορφώματος του μέρους στο πέρασμα των μ. 148-155 (πρβλ. μ. 153-155 και 6-8). Εν συνεχεία, τα μ. 156-161a φέρνουν μία ακόμη απόπειρα πτωτικής επικύρωσης της Σιμείζονος ακολουθώντας τα μ. 137-142a, αλλά και τα ακόλουθα μ. 161b-173 βασίζονται εν πολλοίς στα μ. 142b-155.

Το πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας του μέρους ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα προς τον “πυρήνα της επεξεργασίας” (μ. 174-186), ούτως ειπείν, το οποίο κατ’ αρχάς προβαίνει στην αλυσιδοποίηση των ακροτελεύτιων μ. 170-173 της προηγούμενης ενότητας στα μ. 174-177. Ύστερα, στοιχεία αυτού του τετραμέτρου συνδυάζονται με τα βασικά χαρακτηριστικά του τρίτου τμήματος της πλάγιας περιοχής (πρβλ. μ. 119 κ.εξ.) στο πλαίσιο ενός περάσματος που καθοδηγείται από τη χρωματική ανάβαση της χαμηλότερης φωνής (μ. 178-186). Στη συνέχεια, τα μ. 187-221 βασίζονται αποκλειστικά στη βασική θεματική ιδέα της πλάγιας περιοχής: το εναρκτήριο οκτάμετρό της παρουσιάζεται σε μία παρηλλαγμένη εκδοχή στα αλυσιδωτά μ. 187-194 / 195-202, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της ντο-δίεση- και της φα-δίεση-ελάσσονος αντίστοιχα, ενώ τα όμοια μ. 203-210 προβαίνουν σε πρόσθετες διαφοροποιήσεις στην ύφανση, περνώντας παράλληλα στη λα-ελάσσονα· το τελευταίο οκτάμετρο προεκτείνεται κατόπιν ελαφρώς κατά την επανάληψή του στα μ. 211-221, που οδηγούν σε μία ανάκληση του υλικού του δεύτερου τμήματος της πλάγιας περιοχής: το τρίμετρο 105-107 ηχεί κατ’ αρχάς στο περιβάλλον της Ντο- και της Σι-ύφεση-μείζονος στα αλυσιδωτά μ. 222-224 / 225-227, ενώ εν συνεχεία συμπυκνώνεται σε παρεμφερείς δίμετρες δομικές μονάδες που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος (μ. 228-233). Έχει έρθει όμως η στιγμή της υπόμνησης και του κύριου θεματικού υλικού: τα μ. 234-242a παραθέτουν το σκέλος της παρουσίασης της εναρκτήριας πρότασης στη Ντο-δίεση-μείζονα, ενώ το ακόλουθο δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 242b-262 αναπτύσσει το υλικό της συνέχισης, φτάνοντας μέχρι την προέκταση της τονικής της προαναφερόμενης περιοχής. Έπειτα από την παρεμβολή μιας συμπυκνωμένης εκδοχής του εισαγωγικού μορφώματος στα μ. 263-267 (πρβλ. μ. 1-8), τα μ. 268-277 επαναλαμβάνουν ελαφρώς παρηλλαγμένα τα μ. 253-262 που προηγήθηκαν. Το επικεφαλής εισαγωγικό μόρφωμα επιστρέφει εκ νέου στα μ. 278-281, ενώ το πέρασμα των μ. 282-288 προετοιμάζει μία νέα αναφορά στο πλάγιο θεματικό υλικό χρησιμοποιώντας τα υφολογικά στοιχεία και τη γραμμή του μπάσου των μ. 180 κ.εξ. Εν προκειμένω, η βασική πλάγια ιδέα επιστρέφει στο πλαίσιο μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος (μ. 289-296), ενώ η περικοπή της κατάληξης κατά την επανάληψή της στα μ. 297-303 γίνεται η αφετηρία μιας διαδικασίας αποσπασματοποίησης και, τελικά, ρευστοποίησης στα μ. 304-315. Η διατήρηση της λειτουργίας της επέκτασης της δεσπόζουσας της ομώνυμης της τονικότητας αναφοράς στο συνολικό χωρίο των μ. 289-315 το αναδεικνύει τελικά σε συνδετικό πέρασμα προς το επανεκθεσιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας, ενώ τα μ. 314-315 διευκολύνουν ακόμη περισσότερο της επιστροφή του πλάγιου θεματικού υλικού, καθώς παραπέμπουν στα μ. 87-88 της μετάβασης της έκθεσης.

Το οκτάμετρο μόρφωμα του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής επανεκτίθεται εν συνεχεία σημαντικά παρηλλαγμένο, από μελωδικής αλλά και υφολογικής πλευράς στην Μι-μείζονα (μ. 316-323 / 324-332a), ενώ κατά την επιστροφή του δεύτερου τμήματος (μ. 332-345) τα μ. 117-118 αντικαθίστανται από μία προέκταση του τρίμετρου 341-343. Το τρίτο τμήμα (μ. 346-369a) ταυτίζεται, επί της ουσίας, με το ομόλογο χωρίο της έκθεσης, ενώ το ίδιο ισχύει κατά το μάλλον ή ήττον και για το επόμενο τμήμα, τουλάχιστον όσον αφορά τα μ. 142b-165 (πρβλ. μ. 369b-392): τα μ. 166-173, αντιθέτως, ανακατασκευάζονται στο πλαίσιο μίας διευρυμένης εκδοχής του ίδιου περάσματος στα μ. 393-413.

Το μέρος ολοκληρώνεται με μία τεραστίων διαστάσεων coda, η οποία λειτουργεί μάλιστα και ως επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή ολόκληρου του έργου, όπως φανερώνει

η διεξοδική αναδρομή στο εισαγωγικό θεματικό υλικό του εναρκτήριου μέρους στα μ. 414-426. Παρ' όλο που το – κατά τα άλλα πανταχού παρόν – κεντρικό “motto” της σονάτας δεν παρουσιάζεται πλέον εδώ, κατ' αναλογία με τα μ. 1-4 της *Introduzione*, το υλικό των μ. 5-12 ανακαλείται στα μ. 414-419: τα μ. 414-415 προέρχονται από τα μ. 5-6, ενώ τα μ. 416-419 αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 7, 9 και 11-12. Όμως και η δεύτερη συνιστώσα της εισαγωγής, ήτοι τα μ. 13 κ.εξ., παρατίθεται στην συνέχεια παρηλλαγμένη, με τα μ. 420-422 του τελικού μέρους να παραθέτουν τα μ. 13-15 του εναρκτήριου μέρους και τα μ. 423-426 να ρευστοποιούν το διαθέσιμο υλικό κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 16-18. Έπειτα από αυτό το εισαγωγικό τμήμα, ο “πυρήνας” της coda αφιερώνεται κατ' αρχάς στην ανάπτυξη ενός παράγωγου στοιχείου της μετάβασης του παρόντος μέρους. Για την ακρίβεια, η τετράμετρη ιδέα των μ. 427-430 / 431-434 παρουσιάζει μεγάλη μοτιβική ομοιότητα με τα μ. 50-52, ενώ λαμβάνεται και ως βάση για μία διεξοδική διαδικασία εξύφανσης στα μ. 427-483. Το προαναφερόμενο ζεύγος δομικών μονάδων αλυσιδιοποιείται στα μ. 435-444 (με το δεύτερο τετράμετρο να προεκτείνεται στα μ. 443-444) αλλά και στα μ. 445-452. Η υφή του τελευταίου μέτρου, την οποία υιοθετεί εν συνεχεία και το χωρίο των μ. 453-467, αποτελεί αναμφίβολα μία σαφή αναφορά στα μ. 50-67 της έκθεσης, με την εγγύτητα αυτή να ενισχύεται επιπλέον από τη μετατροπή των τετράμετρων δομικών μονάδων σε τρίμετρες. Έτσι, τα παρεμφερή τρίμετρα 453-455 / 456-458 / 459-461 ακολουθούνται από τρία παράγωγα δίμετρα στα μ. 462-467, ενώ η υφή διαφοροποιείται εκ νέου στο χωρίο των μ. 468-483, όπου τα εισαγωγικού χαρακτήρος μ. 468-469 και η ιδέα που καθόρισε το παρόν τμήμα της coda αποτελούν την βάση μίας οιονεί προτασιακής δομής: τα μ. 468-471 / 472-475 ομοιάζουν στο σκέλος της παρουσίασης, ενώ τα μ. 476-483 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού εν είδει συνέχισης. Τα μ. 484-495, από την άλλη πλευρά, προετοιμάζουν την εξαντλητική παράθεση και ανάπτυξη του κύριου θεματικού υλικού που θα ακολουθήσει στη συνέχεια, προβαίνοντας σε απανωτές παραθέσεις της κεφαλής του κυρίου θέματος σε παρεμφερή δίμετρα, τα οποία στο μεγαλύτερο μέρος τους επεκτείνουν τη συγχορδία της Ντο-δίεση-μείζονος, καίτοι το τελευταίο μέτρο οδηγεί στην τονικότητα αναφοράς της Μι-μείζονος μέσω της VI/i. Τα μ. 496-512 αντιστοιχούν με επουσιώδεις αποκλίσεις στα μ. 13-29, με τη διαφορά όμως πως δεν επιτυγχάνεται η κατάληξη σε μισή πτώση στο μ. 513a. Παρ' όλα αυτά, τα μ. 513-518 κάνουν μία αλυσιδωτή αναφορά στα μ. 30-35, ενώ το μοτίβο του μ. 518 γίνεται κατόπιν η βάση του περάσματος των μ. 519-524, προτού τα μ. 525-527 / 528-530 ανακαλέσουν και πάλι τα μ. 28-30. Εν συνεχεία κάνει ξανά την εμφάνισή του το χωρίο των μ. 468-483 στα μ. 531-546. Οι μόνες αλλαγές αφορούν την προέκταση των καταληκτικών μέτρων με την προσθήκη των συνδετικών μ. 547-549, τα οποία εισάγουν μία μνεία στο πλάγιο θεματικό υλικό: το βασικό του οκτάμετρο παρατίθεται, κατ' αρχάς, στην τονικότητα αναφοράς στα μ. 550-557, ενώ η επανάληψη του στα μ. 558-565 γίνεται η αφητηρία μιας σειράς αλυσιδωτών δομικών μονάδων, με έκταση ενάμιση μέτρου έκαστη, στα μ. 565-573a. Έπειτα, από τα όμοια μ. 573-574 / 575-576, τα μ. 577-578 / 579-580 παραλλάσσουν το βασικό μοτίβο του δεύτερου τμήματος της πλάγιας περιοχής, όπως άλλωστε και τα μ. 583-584, έπειτα από τη μεσολάβηση των μ. 581-582. Το δίμετρο αυτό τυγχάνει μεγαλύτερης ανάπτυξης στα μ. 585-589, προτού τα μ. 590-602a εστιασθούν σε μία παρηλλαγμένη και συμπυκνωμένη εκδοχή των μ. 13-30a του κυρίου θέματος. Τα μ. 602-607, προσέτι, επικεντρώνονται στο μοτίβο του μ. 30, κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 518 κ.εξ., φτάνοντας μέχρι τη συγχορδία της Ντο-δίεση-μείζονος, η οποία γίνεται για μία ακόμη φορά εφελτήριο για την επιστροφή του εισαγωγικού μορφώματος. Στην προκειμένη περίπτωση, η ανάκληση των μ. 1-4 στα μ. 608-611 οδηγεί για πρώτη φορά σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, με το γεγονός

αυτό να σηματοδοτεί, πέραν πάσης αμφιβολίας, την πλήρη αποπεράτωση της συνολικής μορφής του έργου. Εν τέλει, η τονική προεκτείνεται επιβεβαιωτικά στα μ. 612-623.

Στο τελικό μέρος της *Πέμπτης σονάτας* (ορ. 82) του Albéniz, το κύριο θέμα, αν και δεν διακρίνεται υφολογικά από τη μετάβαση, μπορεί να οριοθετηθεί στα μ. 1-12. Τα μ. 1-2 και 3-4 εισάγουν κατ' αρχάς δύο αλληλοσυμπληρωματικές ιδέες στο πλαίσιο μίας επέκτασης της τονικής, Σολ-ύφεση-μείζονος. Η δεύτερη εξ αυτών επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 5-6 και αλυσιδοποιείται, έπειτα, στα μ. 7-8, τονικοποιώντας τη δεσπόζουσα, ενώ η επανάληψη του τελευταίου διμέτρου προεκτείνεται, στα μ. 9-12, επεκτείνοντας τη V, με το γεγονός αυτό να ερμηνεύεται ως μία οιονεί μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά ως μία παραλλαγή του θέματος, καθώς τα μ. 13-14 αναστρέφουν εν μέρει τη μελωδική κίνηση των μ. 1-2 και τα μ. 15-16 / 17-18 παραλλάσσουν τα μ. 3-6. Το ίδιο κάνουν εν συνεχεία και τα ομοειδή μ. 19-20 / 21-22 για το δίμετρο 7-8, ενώ η αλυσιδωτής λογικής διαδικασία συνεχίζεται εν προκειμένω και στα μ. 23-24 / 25-26, τα οποία στρέφονται προς τη διπλή δεσπόζουσα (ήτοι τη Λα-ύφεση-μείζονα), προτού τα μ. 27-30 την επικυρώσουν με μία τέλεια πτώση. Η συγχορδία αυτή επαναπροσδιορίζεται αμέσως σε ενεργή δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, από την οποία ξεκινά το ακόλουθο πλάγιο θέμα. Τούτο διέπεται από περιοδική οργάνωση: η πρώτη, οκτάμετρη φράση (μ. 31-38), που εισάγει ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ η ισομήκης δεύτερη φράση (μ. 39-46) διαφοροποιείται ελάχιστα, ενισχύοντας την ύφανση, και καταλήγει στην απαιτούμενη τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα. Ακολουθεί επιπλέον μία κατακλείδα (μ. 47-58), όπου αρχικά το νέο τετράμετρο πρότυπο των μ. 47-50 αντιπαραθέτει τη Ρε-ύφεση-μείζονα με την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (φα-δίεση-ελάσσονα), κάνοντας ταυτοχρόνως μία αναφορά στην κεφαλή του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-2). Έπειτα από την αυτούσια επανάληψη του τετραμέτρου αυτού στα μ. 51-54, ο συνθέτης το υποβάλλει σε αποσπασματοποίηση (μ. 55-56) και ρευστοποίηση του υλικού του (μ. 57-58), στο πλαίσιο μιας απλής προέκτασης της τονικής. Ακολουθώντας, σε μία εξαιρετικά ασυνήθιστη τροπή, τα μ. 59-86 αποτελούν μία αυτούσια, καταγεγραμμένη επανάληψη όχι ολόκληρης της έκθεσης, όπως θα υπέθετε κανείς, αλλά αποκλειστικά του πλαγίου θέματος και του καταληκτικού τμήματος!

Στο πρώτο, αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας, τα μ. 87-90 παραθέτουν το επικεφαλής τετράμετρο του κυρίου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας, συνεχίζοντας δηλαδή από εκεί όπου σταμάτησε η έκθεση. Στη συνέχεια, η επανάληψη του δεύτερου διμέτρου επιμηκύνεται σε μεγάλο βαθμό, στα μ. 91-94, ενώ τα 95-96 / 97-98 στρέφονται προς την υποδεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος (δηλαδή προς την αρχική τονικότητα), ομοιάζοντας στα μ. 7-8, και στη συνέχεια αλυσιδοποιούνται στη μι-ύφεση-ελάσσονα, στα μ. 99-100 / 101-102. Ακολουθεί μία αλυσίδα που εκτυλίσσεται με δίμετρους κρίκους στα μ. 103-108, ενώ τα μ. 109-112 φέρνουν μία τέλεια πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα με αναδρομή στην κατακλείδα της εκθέσεως, η οποία απροσδόκητα παρατίθεται στην συνέχεια σχεδόν πλήρης στα μ. 113-122. Το μόνο που παραλείπεται είναι το ακροτελεύτιο δίμετρο, ενώ τα μ. 121-122 (πρβλ. μ. 55-56) μετατρέπουν προσέτι την Ρε-ύφεση-μείζονα σε ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, επιτρέποντας κατ' αυτόν τον τρόπο την αδιαμεσολάβητη επανέκθεση του πλαγίου θέματος στα μ. 123-138, ομού μετά της κατακλείδας, που επιστρέφει ομοίως στην Σολ-ύφεση-μείζονα στα μ. 139-150, με μία μικρή καταληκτική προέκταση στα μ. 151-152.

Το τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του MacDowell είναι γραμμένο στη Σολ-μείζονα. Στο τριμερώς διαρθρωμένο κύριο θέμα, το πρώτο τμήμα συνίσταται σε δύο

φράσεις (μ. 1-8 και 9-18), η πρώτη εκ των οποίων ολοκληρώνεται με μισή και η δεύτερη με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Στο πλαίσιο αυτής της διμερούς δομής, οι δύο φράσεις δεν ακολουθούν την ίδια πορεία, αλλά συμβάλλουν εξίσου στην ενιαία εκτύλιξη των ίδιων θεμελιωδών θεματικών και μοτιβικών στοιχείων. Συνεχίζοντας, το δεύτερο τμήμα του κυρίου θέματος (μ. 19-42) βασίζεται εξ ολοκλήρου στην επέκταση της δεσπόζουσας της iii (σι-ελάσσονος). Σε αυτό το πλαίσιο, τα παρεμφερή δίμετρα 19-20 / 21-22 εισάγουν μία νέα ιδέα, η οποία ρευστοποιείται ύστερα στα μ. 23-26 και 27-30. Τα παρόμοια ζεύγη διμέτρων 31-34 / 35-38 προτείνουν έπειτα ένα παράλλαγμα της κεφαλής του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 1-2), ενώ το παρόν τμήμα ολοκληρώνει το ομοφωνικό πέρασμα των μ. 39-42. Στο τρίτο τμήμα (μ. 43-60), οι όποιες διαφοροποιήσεις σε σχέση με το ομόλογό του πρώτο δεν διεισδύουν σε βάθος, αλλά απεναντίας περιορίζονται σε ήσσονος σημασίας ενισχύσεις στην ύφανση. Εντός του μεταβατικού τμήματος της εκθέσεως (μ. 61-76), η ιδέα των μ. 19-20 επιστρέφει δριμύτερη, αποτελώντας την κατασκευαστική αφορμή του οκτάμετρου προτύπου των μ. 61-68, το οποίο βασίζεται σε μία επέκταση της ντο-ελάσσονος. Κατά την επανάληψή του ωστόσο (μ. 69-76), το οκτάμετρο αυτό υποβάλλεται σε ορισμένες τροποποιήσεις που έχουν ως αποτέλεσμα την έλευση της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος, την οποία λαμβάνει ως τονική αφετηρία η ακόλουθη πλάγια περιοχή. Η τελευταία αξιοποιεί αρχικά εκ νέου το υλικό του μεσαίου τμήματος του κυρίου θέματος, με τα μ. 77-80 να συγκροτούν μία νέα ιδέα επί τη βάσει των δεδομένων μοτιβικών στοιχείων. Το ακόλουθο παράλλαγμα της τετράμετρης ιδέας στα μ. 81-84 στρέφεται στην κατάληξη του προς τη ντο-ελάσσονα, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα αλυσιδωτής λογικής μ. 85-88 / 89-92 (παραπέμποντας εν πολλοίς και στα μ. 31-38 αλλά και 39-42 της κύριας περιοχής), ενώ την ίδια αρμονική λειτουργία εξυπηρετούν και τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 93-94 / 95-96. Τελικά, την τονικοποίηση της iv (φα-ελάσσονος) στο πλαίσιο των – και πάλι αλυσιδωτών – διμέτρων 97-98 / 99-100 διαδέχεται η επανερμηνεία της εν λόγω συγχορδίας ως επιτονικής της Mi-ύφεση-μείζονος (πρόκειται για την VI/i της αρχικής τονικότητας), η οποία θα αποτελέσει εν τέλει την καταληκτική τονικότητα-στόχο της πλάγιας περιοχής. Η εδραίωσή της λαμβάνει χώρα στα παρεμφερή μ. 101-102 / 103-104, που ανακαλούν το επικεφαλής μοτίβο της παρούσας περιοχής επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα, αλλά και στα μ. 105-110 που εξυπηρετούν εν πολλοίς την ίδια διαδικασία, μην καταφέροντας ωστόσο να πραγματοποιήσουν μία πτωτική κατάληξη στην προαναφερόμενη τονικότητα.

Αντ' αυτής, έπεται η έναρξη του πρώτου, αναπτυξιακού σκέλους της δεύτερης ενότητας, ένα πρώτο τμήμα του οποίου συνιστούν τα μ. 111-134. Το τμήμα αυτό δίνει ιδιαίτερη βαρύτητα στο υλικό του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος: τα παρεμφερή δίμετρα που απαρτίζουν τα μ. 111-118 βασίζονται στο μοτίβο των μ. 31-32 και στρέφονται προς τη φα-ελάσσονα, ενώ το τετράμετρο που ακολουθεί στα μ. 119-122 εμπνέεται από τα μ. 19-20 και αλυσιδοποιείται στα μ. 123-126· στο ίδιο στοιχείο βασίζονται έπειτα και τα παρόμοια μ. 127-128 / 129-130, ενώ, τέλος, τα μ. 131-134 εξυφαίνουν περαιτέρω το δεδομένο υλικό, επιδιώκοντας την κατάληξη στη Mi-ύφεση-μείζονα με μία τέλεια πτώση. Το επόμενο τμήμα (μ. 135-152) αποτελεί μία αναδομημένη παράθεση του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος στην προαναφερόμενη τονικότητα: η αρχική μελωδική γραμμή διατηρείται με ελάχιστες μεταβολές στην υψηλότερη φωνή, εντάσσεται όμως εν προκειμένω σε ένα πολυφωνικό πλέγμα, αποτελούμενο αρχικά από τέσσερις και στη συνέχεια από τρεις φωνές. Ακολουθεί η ανάπτυξη του υλικού πρωτίστως του κυρίου θέματος, αρχής γενομένης από τα μ. 153-168: στα περίπου αλυσιδωτά μ. 153-156 / 157-160, που οδηγούν στη σολ- και στη ρε-ελάσσονα αντίστοιχα, ως βάση λαμβάνεται το επικεφαλής τετράμετρο (πρβλ. μ. 1-4), ενώ γίνεται επιπλέον μία αναφορά και στο μοτίβο των μ. 31-32· έπειτα, τα μ. 161-168 προβαίνουν σε ρευστοποίηση και περαιτέρω ανάπτυξη,



οδηγώντας και πάλι στη Μι-ύφεση-μείζονα. Στα μ. 169-184, ακολούθως, πραγματοποιείται κατ' αρχάς μία νέα αναδρομή στην κεφαλή του κυρίου θέματος, εν προκειμένω σε μεγέθυνση, στα αλυσιδωτά τετράμετρα 169-172 / 173-176, όπου δεν απουσιάζει και το μοτίβο των μ. 31-32. Αλυσιδωτή είναι κατόπιν και η σχέση των μ. 177-180 / 181-184, τα οποία βασίζονται στα μ. 85-88 και οδηγούν στη μι-ύφεση- και τη σι-ύφεση-ελάσσονα, αντίστοιχα.

Τελικά, το σημείο που σηματοδοτεί την έναρξη της επαναφοράς του υλικού της έκθεσης τοποθετείται στα μ. 185-200, που αναλογούν στην αρχική μετάβαση. Εντός αυτών, τα μ. 185-190 / 191-196 ανακατασκευάζουν τα μ. 61-68 / 69-76, συμπεριλαμβάνοντας και το πανταχού παρόν μοτίβο των μ. 31-32, ενώ φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος. Μιας και στόχος της μετάβασης είναι η φα-δίεση-ελάσσων, ο συνθέτης επιστρατεύει εδώ τα εμβόλιμα μ. 197-200, προκειμένου να προσεγγισθεί η εν λόγω περιοχή. Με την έναρξη λοιπόν της πλάγιας περιοχής από αυτήν, καθίσταται αναπόδραστη η καταληκτική προσέγγιση της αρχικής Σολ-μείζονος, όπως και στην πλάγια περιοχή της έκθεσης· δηλαδή, η αρχική πορεία από τη ρε- προς τη ντο-ελάσσονα και τελικά μέχρι τη Μι-ύφεση-μείζονα που παρατηρήθηκε στην ενότητα της έκθεσης αναλογεί εδώ σε μία προσέγγιση της Σολ-μείζονος με αφετηρία τη φα-δίεση-ελάσσονα και ενδιάμεσο σταθμό τη μι-ελάσσονα. Κατά τα άλλα, τα μ. 201-232 παρουσιάζουν ελάχιστες αποκλίσεις από τα μ. 77-106 και 109-110, με τη μόνη δομική τροποποίηση να αφορά την παράλειψη των μ. 107-108.

Ακολουθεί η coda του μέρους, η οποία κατ' αρχάς παραθέτει το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος στην τονικότητα αναφοράς με ενισχυμένη ύφανση (μ. 233-249) και μικρή προέκταση αντί πτωτικής κατάληξης (μ. 250-251), ενώ έπειτα κάνει μία κυκλική αναδρομή και στην εναρκτήρια ιδέα του συνολικού έργου: τα μ. 252-255 / 256-259 αποτελούν μία παρηλλαγμένη μεταφορά των μ. 1-8 του "Largo maestoso" στη Σολ-μείζονα, η οποία κατόπιν προεκτείνεται καταληκτικά στα μ. 260-264 δίχως άλλη άμεση αναφορά σε ήδη γνωστό θεματικό υλικό.

Η μονομερής *Σονάτα για πιάνο* του Μέννερ που φέρει τον αριθμό ορ. 22 είναι γραμμένη στη σολ-ελάσσονα και ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο της διμερούς σονάτας, καίτοι με ορισμένες ιδιαιτερότητες, όπως θα αποκαλυφθεί στη συνέχεια. Ξεκινώντας, τα μ. 1-8 συνιστούν ένα ανεξάρτητο εισαγωγικό τμήμα, το οποίο παρουσιάζει στην τονικότητα αναφοράς κάποια σημαντικά μοτιβικά στοιχεία, πρωτίστως στα παρεμφερή μ. 1-4. Την περαιτέρω εξύφανση του υλικού αυτού αναλαμβάνουν έπειτα τα μ. 5-8, τα οποία καταλήγουν επιπλέον σε μία μισή πτώση στη σολ-ελάσσονα, εν αναμονή της έλευσης της πρώτης ενότητας.

Το κύριο θέμα εκτίθεται στα μ. 9-36α, δίχως να χαρακτηρίζεται εμφανώς από κάποια τυπική δομική οργάνωση. Μία πρώτη ιδέα εμφανίζεται στα μ. 9-13α, όπου παρατηρεί κανείς και ένα χαρακτηριστικό μοτιβικό κύτταρο της εισαγωγής. Σε αντίθεση με αυτή τη δομική μονάδα, που επεκτείνει απλώς την τονική, η επόμενη (βλ. μ. 13-17α) στρέφεται προς τη σχετική μείζονα, φέρνοντας μαζί της νέο υλικό (πρβλ. όμως μ. 13-14α και 5-6α), από το οποίο παράγονται έπειτα τα αλυσιδωτής λογικής μ. 17-21α / 21-25α, με τη δεύτερη δομική μονάδα να τονικοποιεί την υποδεσπόζουσα (ντο-ελάσσονα). Η τελευταία επεκτείνεται ύστερα στα μ. 25-29, όπου η ιδέα των μ. 9-13α εμπλουτίζεται με το εναρκτήριο μοτίβο της αμέσως επόμενης ιδέας. Τελικά, το μελωδικό υλικό εκτυλίσσεται περαιτέρω στα μ. 30-36α, όπου λαμβάνουν χώρα μία επέκταση της δεσπόζουσας αλλά και η καταληκτική

τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα.<sup>300</sup> Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά με μία ενεργητική επέκταση της τονικής στα μ. 36-37, ενώ στη συνέχεια προβαίνει σε μία εμφατική επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού, εγκαθιδρύοντας παράλληλα μία σχεδόν αδιάλειπτη ροή δεκάτων έκτων. Έπειτα από την εισαγωγή της βασικής ιδέας στα παρεμφερή μ. 37b-38a / 38b-39a, το υλικό αυτό εξυφαίνεται στα μ. 39b-43, στα αλυσιδωτά μ. 44 / 45, αλλά και στα μ. 46-48a, όπου μία διεργασία ρυθμικής μεγέθυνσης έχει ως κατάληξη μία νέα, οιονειί πτωτική επικύρωση της σολ-ελάσσονος. Η μεταβατική πορεία ξεκινά εκ νέου στα μ. 48-49, που επαναφέρουν το δίμετρο 37b-39a, και διαφοροποιείται κατ' αρχάς στα μ. 50-55, τα οποία εμπεριέχουν μία αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό (πρβλ. μ. 52-53 και 9-11). Τελικά, τα μ. 56-59 ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό και οδηγούν στη δεσπόμενη της Σι-ύφεση-μείζονος, την οποία λαμβάνει ως αφητηρία η εκτενής πλάγια περιοχή που έπεται.

Η εν λόγω περιοχή οργανώνεται ως ένα trimodular block. Το πρώτο τμήμα της, που εκτείνεται στα μ. 60-80, κινείται – όπως αναφέραμε νωρίτερα – στη σχετική μείζονα, εκθέτοντας τη βασική θεματική του ιδέα σε αυτήν την περιοχή στα μ. 60-63. Έπειτα από την μεσολάβηση των παράγωγων μ. 64-66, που σταματούν στη δεσπόμενη, το προηγούμενο μόρφωμα επανεμφανίζεται παρηλλαγμένο στα μ. 67-70 κι έπειτα αποσπασματοποιείται στα παρόμοια δίμετρα 71-72 / 73-74. Ακολουθεί ένα πέρασμα που ανακαλεί το εναρκτήριο μοτίβο του μέρους και μάλιστα βασίζεται αποκλειστικά σε αυτό: οι παρεμφερείς μονόμετρες δομικές μονάδες των μ. 75-78 φέρνουν σε αντιπαράθεση την τονική με διαφορετικές συγχορδίες, ενώ ρευστοποιούνται κατόπιν στα μ. 79-80, τα οποία φτάνουν μέχρι τη δεσπόμενη της ρε-ελάσσονος. Ακολουθεί ένα δεύτερο, μεταβατικό τμήμα (μ. 81-94), το οποίο κατασκευάζει, κατ' αρχάς, μία νέα ιδέα, σε δύο σκέλη (βλ. μ. 81-82 και 83-84), αξιοποιώντας εκ νέου ως πηγή έμπνευσης το εναρκτήριο μοτιβικό υλικό, ενώ από τονικής πλευράς βρισκόμαστε στο περιβάλλον της προαναφερόμενης τονικότητας, στη δεσπόμενη της οποίας βρίσκει τον τερματικό της σταθμό η εν λόγω ιδέα. Ακολουθεί μία ανακατασκευή του τετράμετρου αυτού προτύπου στα μ. 85-94, όπου το δεύτερο σκέλος του διευρύνεται σημαντικά, σταματώντας όμως και πάλι στη δεσπόμενη. Το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής ξεκινά κατόπιν εν είδει πρότασης, καθώς η νεότευκτη βασική ιδέα των μ. 95-96 παραλλάσσεται άμεσα στα μ. 97-98 με κατεύθυνση προς τη σχετική της ρε-ελάσσονος. Το υλικό εκτυλίσσεται περαιτέρω, πρώτα στα μ. 99-100 κι έπειτα στα παρόμοια δίμετρα 101-102 / 103-104, που στρέφονται αρχικά προς τη Ντο-μείζονα προτού προσεγγίσουν εν τέλει την Φα-μείζονα. Από αυτήν ξεκινούν ύστερα τα αλυσιδωτά μ. 105-106 / 107-108 (πρβλ. τα μ. 18-20 του κυρίου θέματος) για να επαναφέρουν έπειτα την Σι-ύφεση-μείζονα. Η εξύφανση συνεχίζεται στα μ. 109-112, η ανοδική πορεία των οποίων εξελίσσεται περαιτέρω στα παράγωγα, αλυσιδωτά μ. 113-114· τούτα παραπέμπουν στο μοτίβο του μ. 106, που απομονώνεται και αναπτύσσεται έπειτα στα μ. 115-116. Η διαδικασία της εξύφανσης του θεματικού υλικού ολοκληρώνεται πρακτικά στα αλυσιδωτής υφής μ. 117-118 / 119-120, που σταματούν εν τέλει στη διπλή δεσπόμενη της ρε-ελάσσονος. Στη συνέχεια, η βασική θεματική ιδέα του παρόντος τμήματος γίνεται η βάση του ευρύτερου μορφώματος των μ. 121-125, η πρόθεση του οποίου να καταλήξει σε τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα ανατρέπεται την τελευταία στιγμή λόγω της έναρξης μίας αναπτυξιακής διαδικασίας: τα ομοειδή μ. 126-127 μεταχειρίζονται μιμητικά το μοτίβο του μ. 122, ενώ το μ. 128 κάνει μία αναφορά στο στοιχείο του μ. 123b, προτού τελικά τα μ. 129-130 επαναφέρουν την σαφή πορεία κατάληξης στην τονική των μ. 124-125. Η τελευταία κάνει εντούτοις την εμφάνισή της μόνο κατά την έναρξη του ακόλουθου καταληκτικού τμήματος, σε μία περίπτωση

<sup>300</sup> Ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 196), αντιθέτως, διακρίνει εδώ μία τριμερή δομή, η οποία συγκροτείται από τα μ. 9-17, 18-25 και 26-36a.

έκθλιψης. Το καταληκτικό τμήμα βασίζεται, έπειτα, αποκλειστικά στο μοτιβικό υλικό του τρίτου τμήματος της πλάγιας περιοχής, παράγοντας αρχικά δύο νέες, παρόμοιας λογικής δομικές μονάδες στα μ. 131-134 και 135-138, οι οποίες καταλήγουν σε συμπληρωματικές πτωτικές επικυρώσεις της ρε-ελάσσονος, πριν από την περαιτέρω προέκταση της τελευταίας στα μ. 139-140 / 141-142 και 143-146, με παράλληλη ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού.<sup>301</sup>

Στην επόμενη ενότητα, η ανάπτυξη του θεματικού υλικού ξεκινά φέρνοντας στο προσκήνιο το υλικό του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής. Τα μ. 147-150 μεταφέρουν τη βασική της ιδέα (πρβλ. μ. 60-63) στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος, αλλάζοντας άρδην την ύφανση, ενώ έπειτα το σταδιακά εξελισσόμενο αντιστικτικό πλέγμα των μ. 151-156 βασίζεται στα μ. 64-66. Ακολουθεί μία αναδρομή στο κύριο θέμα, τα μ. 9-12a του οποίου συμπυκνώνονται στα μ. 157-159a, ενώ τα μ. 159-160, που επαναλαμβάνονται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 161-162 και 163-164, παραπέμπουν στα μ. 27-28 αλλά και στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής (πρβλ. ενδεικτικά μ. 83-84). Το υλικό του τρίτου τμήματος της ίδιας είναι εντούτοις αυτό που κυριαρχεί στη συνέχεια: βάσει τη ιδέας των μ. 105-106, ο συνθέτης κατασκευάζει μία ευρύτερη δομική μονάδα στα μ. 165-168, η οποία αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 169-172 (κατ' αναλογία με τα μ. 107-108). Κατά την ακόλουθη αναφορά των μ. 173-176 στα μ. 109-112, παρατηρείται η διείσδυση της ιδέας των μ. 95-96. Ένας παρόμοιος συνδυασμός καθορίζει και τα μ. 177-178, ενώ εν συνεχεία το πρώτο στοιχείο αποβάλλει αυτήν την εξωτερική επιρροή παράγοντας τα αλυσιδωτά δίμετρα 179-180 / 181-182 / 183-184 / 185-186 / 187-188 και η ακόλουθη ρευστοποίησή του στα μ. 189 κ.εξ. επαναπροσδιορίζει τη λειτουργία του ως συνοδευτική σε μία άμεση και διεξοδική αναφορά στην εισαγωγή, η οποία λαμβάνει χώρα στα μ. 189-196. Εντός αυτού του χωρίου, λαμβάνει χώρα μία πλήρης παράθεση των μ. 1-8, με τη διαφορά πως εν προκειμένω η επικρατούσα τονικότητα είναι η φα-ελάσσων. Περαιτέρω, έχει αναδειχθεί πλέον ξεκάθαρα η συνάφεια του εναρκτήριου μοτιβικού κυττάρου του τρίτου τμήματος της πλάγιας περιοχής με το εισαγωγικό υλικό (πρβλ. μ. 1a και 95a).

---

<sup>301</sup> Για τον Bitzan ("Nikolaj Metners einsätzliche Sonatenformen...", ό.π., σ. 457), η διάρθρωση της ενότητας της έκθεσης είναι μάλλον διαφορετική: τα μ. 1-36a και 36-59 συνιστούν κατ' αυτόν δύο "θέματα" εντός της κύριας θεματικής περιοχής (καίτοι στο πρώτο συμπεριλαμβάνεται μία εισαγωγή), ενώ έπειτα τα μ. 60-94 δεν αποτελούν το πρώτο και το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής, αλλά αντιθέτως ένα "ενδιάμεσο τμήμα" (Zwischensatz) που προηγείται του "πραγματικού πλαγίου θέματος", το οποίο τοποθετείται στη ρε-ελάσσονα (μ. 95 κ.εξ.). Το καταληκτικό τμήμα οριοθετείται, εντούτοις, στα μ. 131-146, όπως διαπιστώσαμε κι εμείς. Μολοντούτο, η προαναφερόμενη διάκριση ενός ενδιάμεσου τμήματος αναγνωρίζεται τελικά ως εσφαλμένη από τον ίδιο τον Bitzan στην διδακτορική του διατριβή (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 190), που ολοκληρώθηκε δύο χρόνια αργότερα από το ανωτέρω άρθρο. Σε αυτό το μεταγενέστερο πόνημά του, ο μελετητής αναφέρει πλέον ξεκάθαρα σε ένα trimodular block, ενώ ως αίτιο της μεταστροφής του αναφέρει χαρακτηριστικά την υιοθέτηση της θεώρησης των Herokoski και Darcy σχετικά με αυτό το μορφολογικό φαινόμενο. Παρ' όλα αυτά, φαίνεται πως η χρήση αυτού του προτύπου οδηγεί τελικά τον Bitzan σε ακόμη μεγαλύτερη σύγχυση, καθώς απομονώνει ως τα τρία τμήματα αυτής της δομής τα μ. 60-74, 75-80 και 81-94! Στην πράξη, δηλαδή, οδηγείται σε ακόμη μεγαλύτερη (και παντελώς ανεξήγητη) πλάνη. Σε αντίθεση με τον Bitzan, ο Martyn (*Nicholas Medtner...*, ό.π., σ. 117) φαίνεται να εντάσσει εξαρχής τα μ. 60-94 στην πλάγια περιοχή. Ωστόσο, αφενός μεν αναφέρει πως το δεύτερο εκ των δύο θεμάτων της εν λόγω περιοχής (δηλαδή τα μ. 95 κ.εξ.) μπορεί να θεωρηθεί ως το "πραγματικό" πλάγιο θέμα, εναρμονιζόμενος έτσι σε κάποιον βαθμό με τον Bitzan, ενώ από την άλλη πλευρά δεν διακρίνει κάποια τριμερή δόμηση στην πλάγια περιοχή εν γένει. Στο ίδιο σφάλμα, της οριοθέτησης του πλαγίου θέματος στα μ. 95 κ.εξ., υποπίπτει, τέλος, και η Kinley (ό.π., σ. 28-29).

Η παραπάνω αναδρομή στην εισαγωγή δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς η παρούσα επανεμφάνισή της λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς το εμβόλιμο επεισόδιο (“Interludium”) που έπεται στα μ. 197-263 και το οποίο μεσολαβεί μεταξύ του αναπτυξιακού και του επανεκθεσιακού σκέλους της δεύτερης ενότητας. Ο αντιθετικός χαρακτήρας του εν λόγω επεισοδίου δύναται να το αναδείξει σε οιονεί ανεξάρτητο μέρος στο πλαίσιο της συνολική μορφής, η οποία μπορεί συνεπώς να ερμηνευθεί και ως ένας λανθάνων τριμερής κύκλος, αποτελούμενος από δύο γοργά εξωτερικά μέρη και ένα ενδιάμεσο Andante.<sup>302</sup> Επιπλέον, η διμερής μορφολογική υπόσταση του υπό εξέταση έργου αντικατοπτρίζεται και στο επεισόδιο, το οποίο παρουσιάζεται ως μικρογραφία μίας διμερούς μορφής σονάτας! Αρχικά, τα μ. 197-204 συγκροτούν το κύριο θέμα στη βασική τονικότητα της φα-ελάσσονος, ακολουθώντας μία προτασιακή οργάνωση (με 2x2 + 4 μέτρα) και καταλήγοντας σε μισή πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή. Το θεματικό υλικό δεν είναι εντελώς αυτόνομο, αλλά εμπνέεται από τα βασικά μοτίβα της εισαγωγής του μέρους. Ακολουθεί μια σύντομη μετάβαση (μ. 205-208), η οποία επί της ουσίας τροποποιεί ελαφρώς τα μ. 199-202 προκειμένου να οδηγήσει στη δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος (VI), όπου τοποθετείται το πλάγιο θέμα. Τούτο συνδυάζει το θεμελιώδες κύριο μοτίβο με ένα νέο μελωδικό στοιχείο, σχηματίζοντας μία καινούργια δομική μονάδα στα μ. 209-210, ένα παράλλαγμα της οποίας παρέχουν έπειτα τα μ. 211-212, ενώ τα ακόλουθα, παρεμφερή μ. 213 / 214 απομονώνουν το δεύτερο σκέλος της. Σε συνέχεια της δεδομένης μελωδικής και αρμονικής εξέφρασης, εξάλλου, τα παρόμοια μ. 215 / 216 παρουσιάζουν μία παράγωγη ιδέα, το μ. 217 απομονώνει το συνοδευτικό της σχήμα και τα ομοειδή δίμετρα 218-220a / 220-222a προεκτείνουν καταληκτικά την τονική, χαρακτηριζόμενα επιπλέον από μιμητική υφή εν είδει κανόνος.

Έπειτα, όπως συνέβη και στη μακροδομική οργάνωση του παρόντος έργου, το πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας του επεισοδίου αφιερώνεται σε μία διαδικασία ανάπτυξης, εν προκειμένω του κύριου θεματικού του υλικού. Έτσι, τα μ. 222-225 συγκροτούν ένα πρώτο ανάπτυγμα της βασικής ιδέας. Από αυτό το πρώτο μόρφωμα προκύπτουν έπειτα τα αλυσιδωτά μ. 226-228a / 228-230a και 230-231 / 232-233, με το πρώτο ζεύγος να κινείται προς τη Σι- και τη Ρε-μείζονα, και το δεύτερο να οδηγεί από την τελευταία περιοχή στη Μι-μείζονα. Συνεχίζοντας επί της ουσίας αυτήν την ανοδική αλυσιδωτή πορεία με μεγάλες δεύτερες, το δεύτερο σκέλος της παρούσας ενότητας ξεκινά επαναφέροντας το δεύτερο ήμισυ της μετάβασης (ήτοι τα μ. 207-208) στα μ. 234-235, προσεγγίζοντας εντούτοις, κατ’ αναλογία, τη φα-ελάσσονα, ούτως ώστε να λάβει κατόπιν χώρα σε αυτήν η επανέκθεση του πλαγίου θέματος. Τα μ. 236-237 επαναφέρουν τη δίμετρη βασική ιδέα των μ. 209-210, παραλείπεται εντούτοις η παρηλλαγμένη επανάληψή της, ενώ το ίδιο συμβαίνει αναφορικά και με τα μ. 218-222a, που επιστρέφουν μόνο κατά το ήμισυ στα μ. 243-245a, έπειτα από την εν πολλοίς ακριβή επαναφορά των μ. 213-217 στα μ. 238-242. Παρά την προαναφερόμενη περικοπή του ακροτελεύτιου διμέτρου, στη συνέχεια τα μ. 245-256 αναπληρώνουν την απουσία του και με το παραπάνω, συνιστώντας μία επιπρόσθετη καταληκτική περιοχή: με αφορμή το υλικό των μ. 243-244, ο συνθέτης προβαίνει σε περαιτέρω εξέφρασή του στα μ. 245-246 / 247-248, 249-250, 251-252 / 253-254 και 255-256a, εξακολουθώντας να επεκτείνει την φα-ελάσσονα. Τελικά, η coda των μ. 256-263

<sup>302</sup> Ο Bitzan απορρίπτει μία τέτοια θεώρηση, δηλαδή την αναγνώριση μίας “δισδιάστατης μορφής σονάτας” κατά την παράδοση που υπαγορεύει η περίφημη *Σονάτα για πιάνο* του Liszt. Προκειμένου να αιτιολογήσει αυτή την απόρριψη, διατείνεται πως μια τέτοια μορφολογική οργάνωση θα απαιτούσε, πρώτον, την αντικατάσταση (και όχι την απλή συμπλήρωση) της ενότητας της επεξεργασίας από το Ιντερλούδιο και, δεύτερον, την μεταμόρφωση των θεματικών στοιχείων εντός της επεξεργασίας (βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 185-186).

προεκτείνει περαιτέρω την τονική (η οποία τρέπεται εν τέλει στον μείζονα τρόπο), ανακαλώντας κι έπειτα ρευστοποιώντας το θεμελιώδες κύριο μοτίβο.

Πέραν της “επιπλοκής” που συναντήσαμε προηγουμένως, με την εμβόλιμη προσθήκη ενός αυθύπαρκτου επεισοδίου, ένα ακόμη “πρόβλημα” εντοπίζεται κατά την έναρξη του δεύτερου, επανεκθεσιακού σκέλους της δεύτερης ενότητας, καθ’ ότι το ανακατασκευασμένο μεταβατικό τμήμα ενσωματώνει σε σημαντικό βαθμό στοιχεία και του κυρίου θέματος· προσδίδεται έτσι ένα στοιχείο μορφολογικής αμφισημίας, καθώς ο διμερής τύπος σονάτας μετατρέπεται σε δύναμι τριμερή, μέσω αυτής της συγκεκριμένης – θα έλεγε κανείς – επιστροφής του κυρίου θέματος εντός της μετάβασης.<sup>303</sup> Πιο αναλυτικά, στην αρχή η βασική ιδέα της μετάβασης (πρβλ. μ. 38b-39a) συνδυάζεται με το ανάλογο μόρφωμα του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 9-11) στο πλαίσιο των μ. 264-267 και στην περιοχή της λα-ελάσσονος (γεγονός που μειώνει τις πιθανότητες μίας γνήσιας επανεκθεσιακής επαναφοράς), ενώ το μ. 268 συμπυκνώνει ρυθμικώς το δίμετρο 265-266. Έπειτα, τα μ. 269-272 παρουσιάζουν ένα ανάπτυγμα του μεταβατικού υλικού, το οποίο αποσπασματοποιείται κατόπιν στα μ. 273-274 και 275-276, προτού τα μ. 277-278 καταλήξουν με μισή πτώση στη λα-ελάσσονα. Στη συνέχεια, το τρίμετρο 265-267 συμπίεζεται σε δύο μέτρα και καθορίζει τα παρόμοια, οιονεί αλυσιδωτά μ. 279-280 / 281-282 / 283-284, με τα ακόλουθα μ. 285-286 να ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό, ενώ τα μ. 287-292 διευρύνουν τα μ. 52-55 (τα οποία, σημειωτέον, εμπεριείχαν ούτως ή άλλως μία αναφορά στο κύριο θέμα), καταλήγοντας στη δεσπίζουσα της Σολ-μείζονος.

Έτσι, το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής ξεκινά από την προαναφερόμενη τονική περιοχή, επαναφέροντας σε αυτήν τη βασική τετράμετρη ιδέα του στα μ. 293-296 (πρβλ. μ. 60-63), ενώ το ίδιο συμβαίνει αναφορικά και με τα μ. 64-66, που επιστρέφουν στα μ. 297-299. Στη συνέχεια, εντούτοις, η βασική δομική μονάδα επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στη Σι-ύφεση- και στη Λα-μείζονα, στα μ. 300-303 και 304-307 αντίστοιχα, με την πρώτη δομική μονάδα να αποτελεί προϊόν εσωτερικής διεύρυνσης του παρόντος τμήματος και τη δεύτερη να ταυτίζεται από δομικής πλευράς με τα μ. 67-70. Η διαδικασία της αποσπασματοποίησης που είχε λάβει χώρα στα μ. 71-74 παραλείπεται και το πέρασμα των μ. 75-80 ακολουθεί απευθείας – καίτοι σε συνεπτυγμένη μορφή – στα μ. 308-311. Το δεύτερο, μεταβατικό τμήμα της πλάγιας περιοχής υποβάλλεται κατά παρόμοιο τρόπο σε ορισμένες δομικές τροποποιήσεις. Το βασικό μόρφωμα των μ. 81-84 επιστρέφει στα μ. 312-315 με κατεύθυνση προς τη μι-ελάσσονα, όμως εν προκειμένω η άμεση επανάληψη του πρώτου σκέλους του στα μ. 316-317 προσλαμβάνει αλυσιδωτό χαρακτήρα και στρέφεται προς τη ρε-ελάσσονα. Ενώ η επαναφορά του διευρυμένου δεύτερου σκέλους (ήτοι των μ. 87-94) ξεκινά από αυτήν την περιοχή στα μ. 318-319, η πορεία του αρχίζει ξανά και ολοκληρώνεται εν τέλει στα μ. 320-327, που οδηγούν στη ντο-ελάσσονα. Όσον αφορά το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής, το μεγαλύτερο μέρος του επιστρέφει δομικώς ακέραιο στα μ. 328-353 (πρβλ. τα ομόλογα μ. 95-120), με ορισμένες επιμέρους μεταβολές στην ύφανση. Στη συνέχεια, όμως, τα ακόλουθα μ. 121-130 αλλά και η κατακλείδα της έκθεσης αντικαθίστανται από ένα νέο χωρίο, το οποίο εμπνέεται κυρίως από την υφή και τον χαρακτήρα του πρώτου εκ των δύο προαναφερόμενων περασμάτων και λειτουργεί τόσο καταληκτικά όσο και ως συνδετικό πέρασμα προς την coda. Τα μ. 354-355 / 356-357

<sup>303</sup> Για τον Bitzan, το παρόν έργο εντάσσεται δίχως άλλο στον τριμερή τύπο σονάτας. Τούτο είναι αυτονόητο, αν αναλογισθεί κανείς πως, όπως παρατηρήσαμε στις υποσημειώσεις που προηγήθηκαν, ο Bitzan δεν θεωρεί τα μ. 36 κ.εξ. ως μεταβατικό τμήμα, αλλά ως ένα δεύτερο σκέλος της κύριας θεματικής περιοχής. Έτσι, κατ’ αυτόν, οι δύο συνιστώσες της κύριας περιοχής συνδυάζονται εν προκειμένω στο πλαίσιο της επανέκθεσης. Βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 191 και 194-195.

ανακαλούν τη βασική ιδέα του παρόντος τμήματος (πρβλ. μ. 121-122), ενώ τα μ. 358-362 την υποβάλλουν σε ρευστοποίηση καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος. Έπειτα, τα μ. 363 / 364 ανακαλούν εκ νέου ένα κεντρικό μοτίβο κατά το πρότυπο των μ. 126-127 και τα μ. 365-373 προβαίνουν και πάλι σε ρευστοποίηση, σχηματίζοντας ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα που σταματά στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του μέρους.

Καθώς η επανεκτιθέμενη πλάγια περιοχή έχει κατά το μάλλον ή ήττον αποτύχει να λύσει τη μακροδομική διαφωνία μέσω της τελικής αποκατάστασης της κύριας τονικότητας, αυτή η λειτουργία εναπόκειται στην coda, εντός της οποίας μάλιστα λαμβάνει χώρα μία διεξοδική αναδρομή στο κύριο θέμα, το οποίο παρατίθεται σε πλήρη μορφή αλλά και με ορισμένες ακόμη εσωτερικές διευρύνσεις, φέροντας σημαντικές τροποποιήσεις πρωτίστως στο αρμονικό του υπόβαθρο αλλά και στην ύφανση. Τα μ. 374-394 συμπίπτουν με τα μ. 9-29, ενώ τα μ. 395-405α μεγεθύνουν τα μ. 30-36α από δομικής αλλά και υφολογικής πλευράς, παράγοντας το πλέον απαιτητικό για τον εκτελεστή πέρασμα του έργου. Έπειτα από την πτωτική επικύρωση της σολ-ελάσσονος, τα μ. 405-413α αναλαμβάνουν την περαιτέρω επιβεβαίωση της κυριαρχίας της, με το πρώτο ήμισυ του εν λόγω περάσματος να επανεμφανίζεται στα μ. 413-416, προτού το υλικό του ρευστοποιηθεί κατόπιν στα μ. 417-420. Τέλος, η σονάτα ολοκληρώνεται με μία κυκλική αναδρομή στην εισαγωγή, τα μ. 5-7 της οποίας μεταμορφώνονται σε μία καταληκτική ακολουθία στα μ. 421-424.<sup>304</sup>

Το κύριο θέμα στο πρώτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Szymanowski αποτελείται από δύο φράσεις με προτασιακά χαρακτηριστικά. Στην πρώτη εξ αυτών, η βασική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-2 (από άρση), τα οποία επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της κυρίαρχης τονικότητας της λα-ελάσσονος, όπως άλλωστε και το παράλλαγμά τους, που έπεται στα μ. 3-4, καίτοι στη συνέχεια η τονική πορεία γίνεται μάλλον απροσδιόριστη. Ακολουθεί το σκέλος της συνέχισης (μ. 5-9), το οποίο εντούτοις ενσωματώνει και την επαναφορά της βασικής ιδέας στο πλαίσιο της ακόλουθης ανακατασκευής της εναρκτήριας φράσης. Έτσι, η βασική ιδέα και το παράλλαγμά της επανεμφανίζονται στα μ. 8-9 και 10-11, ενώ η συνέχιση επιστρέφει στα μ. 12-15, με περαιτέρω επέκταση στα μ. 16-17 και πρόσθετη κατάληξη στα αλυσιδωτά μ. 18 / 19 αλλά και στο – παράγωγο αυτών – μ. 20. Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα αναφέρεται αρχικά στο κύριο μοτιβικό υλικό, ανακαλώντας εις τριπλούν την βασική ιδέα σε μετρική μετατόπιση εντός των μ. 21-25. Έπειτα, όμως, η θεματική εκτύλιξη συνεχίζεται στα αλυσιδωτά μ. 26-27 / 28-29 και 30-31 / 32-33 & 34, ενώ τελικά τα μ. 35-39, που βασίζονται στη συνέχιση των μ. 5-8, οδηγούν σε μία μισή πτώση στη ρε-δίεση-ελάσσονα εντός των μ. 40-42. Στο διακριτό πέρασμα των μ. 43-52, από την άλλη πλευρά, τα μ. 43-45 εισάγουν ένα νέο μόρφωμα (το οποίο, εντούτοις, συγγενεύει με τα μ. 18-20) και αλυσιδοποιούνται εν μέρει στα μ. 46-47, πριν από την τελική διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 48-52, τα οποία εισάγουν εν τέλει την δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης.

Πρόκειται για την Ρε-ύφεση-μείζονα (δηλαδή την ομώνυμη της αντιθετικής της ομώνυμης της κύριας τονικότητας ή III/I εναρμονίως), στην οποία παρουσιάζεται κατ' αρχάς ένα νέο θεματικό στοιχείο στα παρεμφερή δίμετρα 53-54 / 55-56. Πρόκειται για το σκέλος της παρουσίασης μίας πρότασης, ενώ, εντός αυτού της συνέχισης της ίδιας, το νέο υλικό

---

<sup>304</sup> Ο Bitzan, αντιθέτως, διαπιστώνει εδώ την ύπαρξη μίας Coda-Rhetoric Interpolation στα μ. 374-396, η οποία λειτουργεί μάλιστα επανεκθετικά ως προς το πρώτο θεματικό σκέλος της κύριας περιοχής, ενώ η πραγματική coda έπεται στα μ. 405 κ.εξ. (βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 204).

εξυφάνεται κατόπιν στα μ. 57-63. Στο πλαίσιο μίας δεύτερης φράσης, με την οποία σχηματίζεται μία ευρύτερη περίοδος, το εναρκτήριο δίμετρο επανεμφανίζεται στα μ. 64-65, ενώ η θεματική εκτύλιξη συνεχίζεται αδιάκοπα από αυτό το σημείο κι έπειτα. Η παράγωγη δομική μονάδα των μ. 66-67 διευρύνεται από δύο σε τρία μέτρα στα μ. 68-70 και κατόπιν αλυσιδοποιείται στα μ. 71-73, ενώ ακολουθούν τα παράγωγα, ομοειδή μ. 74 / 75, αλλά και το παραγόμενο από αυτά μ. 76. Ακολουθεί επίσης ένα παράλλαγμα του μ. 67 στο μ. 77, ενώ το μ. 78 βασίζεται στο μ. 66· πραγματοποιείται, ως εκ τούτου, μία αντιμετάθεση των δύο αυτών μοτιβικών στοιχείων. Έπεται η αλυσιδοποίηση του τελευταίου διμέτρου στα μ. 79-80, ενώ τα μ. 81-85 και 86-89 προβαίνουν σε σταδιακή ρευστοποίηση. Τελικά, η παρηλλαγμένη επαναφορά του επικεφαλής ζεύγους διμέτρων στα μ. 90-91 / 92-93 σε συνδυασμό με ένα παράλλαγμα των μ. 57-58 (που τα ακολουθούσαν αρχικά) στα μ. 94-95 έχει ως κατάληξη μία “πτώση” στον φθόγγο μι στην θέση του μ. 96· ωστόσο, το πέρασμα που ακολουθεί στα μ. 96-103 διέπεται από συνδυαστική λειτουργία προς την επόμενη ενότητα, βασιζόμενο αρμονικά σε μία επέκταση της Μι-μείζονος. Σε αυτό το πλαίσιο, μία εν πολλοίς πρωτοεμφανιζόμενη ιδέα εκτίθεται στα μ. 96-97 και επαναλαμβάνεται στα μ. 98-99, ενώ η ρευστοποίησή της στα μ. 100-102 συνοδεύεται από μία ανάκληση της μελωδικής κίνησης των μ. 77-78 (πρβλ. μ. 101-102). Συμπερασματικά, παρ’ όλο που η αρμονική εξέλιξη της έκθεσης ρέπει προς την ατονικότητα, βασίζεται αδρομερώς σε μία διαδοχή κατά ανιούσες τρίτες (i – III/I – V).

Το πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας ξεκινά με μία αλυσιδωτή λογική ανάκληση του βασικού μοτίβου του κυρίου θέματος στα μ. 103-108 (ενσωματώνοντας όμως στην εναρκτήρια άρση και το χαρακτηριστικό μοτίβο του μ. 77 από την πλάγια περιοχή), ενώ τα ακόλουθα μ. 109-110 μπορούν να νοηθούν ως παράλλαγμα των μ. 26-27 (γεγονός που δημιουργεί αναδρομικά μία αναλογική σχέση μεταξύ του προηγηθέντος περάσματος και των μ. 21-25 της μετάβασης). Ακολουθεί η επανάληψη και κατόπιν η ρευστοποίηση του τελευταίου μέτρου, στα μ. 111 και 112-113 αντίστοιχα, ενώ έπειτα τα μ. 114-117 ανακαλούν και πάλι το κύριο μοτίβο, προτού τα μ. 118-120 παραθέσουν άλλη μία παρηλλαγμένη και διευρυμένη εκδοχή των μ. 26-27 με μια επισυναπτόμενη διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 121-122. Ως εκ τούτου, το χωρίο των μ. 114-122 μπορεί να θεωρηθεί ως μία ανακατασκευή των μ. 103-113. Συνεχίζοντας, ύστερα από την εμφάνιση ενός παράγωγου μοτίβου του κύριου θεματικού υλικού στα μ. 121-122, τα μ. 123-126 ανατρέχουν στα μ. 74-76 του πλαγίου θέματος, διαμορφώνοντας ένα πέρασμα προς το επόμενο τμήμα, εκεί όπου, έπειτα από την επανεμφάνιση της εναρκτήριας χειρονομίας του μ. 103 από κοινού με το κύριο μοτίβο στα μ. 127-130, τα μ. 131-132 / 133-134 παραλλάσσουν τα μ. 26-27 / 28-29 της μετάβασης, ενώ το πρόσθετο μ. 135 μεσολαβεί πριν από την ανάκληση των μ. 121-122 στα μ. 136-137. Εν συνεχεία, ο συνθέτης προβαίνει στην αλυσιδωτή επανάληψη του χωρίου των μ. 127-137 στα μ. 138-148, ενώ εν τέλει τα αλυσιδωτά μ. 149-150 / 151-152 νοούνται ως ένα νέο παράγωγο των μ. 77 κ.εξ. της πλάγιας περιοχής.

Το σημείο καμπής, δηλαδή της έναρξης της αντιστοίχισης της τρέχουσας με την πρώτη ενότητα, τοποθετείται στο μ. 153, καθ’ ότι τα μ. 153-179 αντιστοιχούν – με ελάχιστες παρεμβάσεις υφολογικού χαρακτήρα – στα μ. 26-52, ήτοι στο μεγαλύτερο μέρος του μεταβατικού τμήματος της έκθεσης, καίτοι φυσικά με μεταφορά στην υποκείμενη μεγάλη τρίτη, ούτως ώστε να ακολουθήσει η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος. Τα μ. 180-222 πρακτικά ταυτίζονται με τα μ. 53-95, καίτοι τα δύο ακροτελεύτια μέτρα τροποποιούνται ελαφρώς, ούτως ώστε το μετέπειτα συνδυαστικό πέρασμα να ξεκινήσει και σε αυτήν την περίπτωση επεκτείνοντας τη Μι-μείζονα. Παρ’ όλο που τα μ. 223-224 / 225-226 είναι πανομοιότυπα με τα μ. 96-97 / 98-99, στη συνέχεια το

τμήμα αυτό παρεκκλίνει της αρχικής του πορείας, προκειμένου να πραγματοποιήσει την επιθυμητή σύνδεση της δεύτερης μακροδομικής ενότητας με την coda: τα μ. 227-228 επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένο το δίμετρο πρότυπο του παρόντος τμήματος, προαναγγέλλοντας ταυτόχρονα την ανάκαμψη του πλάγιου θεματικού υλικού εντός της ακόλουθης coda, ενώ τα μ. 229 / 230 το υποβάλλουν κατόπιν σε αποσπασματοποίηση. Στο πλαίσιο της coda, εξάλλου, τα 231-232 και 233-234 μεταμορφώνουν την επικεφαλής ιδέα της πλάγιας περιοχής, ενώ ακολουθεί αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού στα μ. 235-238 (όπου ανακαλείται προσέτι το στοιχείο του μ. 76). Τελικά, τα μ. 239-242 φέρνουν την καθοριστική πτωτική επικύρωση της Λα-μείζονος, ανακαλώντας παράλληλα εκ νέου την εναρκτήρια ιδέα της πλάγιας περιοχής.<sup>305</sup>

### **Συμπεράσματα**

Σε δύο από τα ελάχιστα (μόλις 6) μέρη σε μορφή διμερούς σονάτας υφίσταται ανεξάρτητο εισαγωγικό τμήμα (Draeseke/III, Μέντερ op. 22). Το κύριο θέμα δύναται να οργανωθεί προτασιακά (Draeseke/III), τριμερώς (MacDowell 1/IV), ως μία φράση (Heller 3/III, Albéniz 5/IV) ή κατά τρόπον περισσότερο ελεύθερο (Μέντερ op. 22, Szymanowski 2/I). Μεταβατικό τμήμα υπάρχει σε κάθε περίπτωση. Η πλάγια περιοχή τοποθετείται πρωτίστως στην τονικότητα της δεσπόζουσας, στα έργα σε μείζονα τρόπο, ενώ μία ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το MacDowell 1/IV, όπου προσεγγίζεται σταδιακά η VI/i. Από την άλλη πλευρά, όσον αφορά τα δύο μέρη σε ελάσσονα τρόπο, το Szymanowski 2/I αξιοποιεί την μακρινή III/I, ενώ στο Μέντερ op. 22 χρησιμοποιούνται τρεις διαφορετικές τονικότητες για την έκθεση, με τη σχετική μείζονα να ακολουθείται από την ελάσσονα δεσπόζουσα στο πλαίσιο μίας δομής τύπου *trimodular block*: παρατηρούνται ακόμη περιπτώσεις τριμερούς (Draeseke/III) αλλά και περιοδικής οργάνωσης της πλάγιας περιοχής (Albéniz 5/IV). Η καθοριστική πτώση της έκθεσης υλοποιείται πλήρως μόνον στο Albéniz 5/IV, καθώς στα υπόλοιπα μέρη είτε ματαιώνεται (βλ. Draeseke/III, Μέντερ op. 22), είτε απουσιάζει εντελώς κάθε πρόθεση για την επίτευξή της.<sup>306</sup> Τέλος, μία κατακλείδα προστίθεται στα Albéniz 5/IV και Μέντερ op. 22.

Το πρώτο, αναπτυξιακό σκέλος της δεύτερης ενότητας ξεκινά σε ορισμένες περιπτώσεις με τον παραδοσιακό, κλασικιστικό τρόπο, ήτοι με αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό (Heller 3/III, MacDowell 1/IV, Szymanowski 2/I), άλλοτε όμως χρησιμοποιούνται εδώ στοιχεία της κατακλείδας ή ακόμη και του πλάγιου θέματος (Draeseke/III, Albéniz 5/IV, Μέντερ op. 22).<sup>307</sup> Οργανωτικά, το εν λόγω σκέλος δεν

---

<sup>305</sup> Χάρη σε μία σπάνια περίπτωση “αυτο-ανάλυσης” από μέρους του συνθέτη, είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε την οπτική του ίδιου του Szymanowski επί της μορφολογικής οργάνωσης του παρόντος μέρους. Παρ’ όλο που ο συνθέτης δεν αναφέρεται ευθέως σε μια διμερή μορφή σονάτας (ορολογία που ήταν σχεδόν ανύπαρκτη εκείνη την εποχή), γράφει πως: «[...] ξεκινά μία επεξεργασία βασισμένη αποκλειστικά στο Θέμα 1 [...]. Η επεξεργασία δεν οδηγεί σε μία αυτούσια επαναφορά του Θέματος 1. [...] Η πραγματική επανέκθεση ξεκινά από τη Σύνδεση [με αυτόν τον όρο ο συνθέτης αναφέρεται στα μ. 43-52], ακολουθούμενη από μία αυτούσια επαναφορά της δευτερεύουσας ιδέας [...]». Βλ. Teresa Chylińska, *Karol Szymanowski: His life and works*, University of South California, Los Angeles 1993, σ. 57-58. Όπως γίνεται φανερό, το μόνο σημείο στο οποίο διαφωνούμε ουσιαστικά με την οπτική του Szymanowski αφορά την έναρξη του επανεκθεσιακού σκέλους της δεύτερης ενότητας, την οποία ο συνθέτης τοποθετεί στο μ. 170 (σε αντίθεση με το μ. 153 στην δική μας ανάλυση).

<sup>306</sup> Σχετικά με την επίτευξη ή μη της καθοριστικής πτώσης της έκθεσης στη διμερή μορφή σονάτας, βλ. Herokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 369-370.

<sup>307</sup> Βλ. τις παρατηρήσεις του Φούλια σχετικά με τον τρόπο που μπορεί να ξεκινήσει η δεύτερη ενότητα μιας διμερούς μορφής σονάτας (“Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη:



παρουσιάζει κάποια κοινή τάση μεταξύ των υπό εξέταση μερών, όμως αξίζει να αναφερθεί η περίπτωση του Μέτνερ op. 22, όπου η εν λόγω περιοχή ενσωματώνει ένα εκτενές εμβόλιμο επεισόδιο· περαιτέρω, στο Draeseke/III ακολουθείται μία τριμερής οργανωτική λογική, βάσει του κυρίαρχου προτύπου για την ενότητα της επεξεργασίας, με εισαγωγικό τμήμα, πυρήνα και συνδετικό πέρασμα. Το δεύτερο σκέλος της δεύτερης ενότητας μπορεί να ξεκινήσει από κάποιο σημείο της μετάβασης ή απευθείας από το πλάγιο θέμα (Draeseke/III, Albéniz 5/IV).<sup>308</sup> Η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα, με την εξαίρεση του Μέτνερ op. 22, όπου την ομώνυμη μείζονα διαδέχεται η υποδεσπόζουσα και την μακροδομική διαφωνία αναλαμβάνει τελικά να λύσει η coda. Μία τέτοια καταληκτική ενότητα προστίθεται σε όλα τα υπό εξέταση μέρη.<sup>309</sup> Σε δύο μάλιστα περιπτώσεις, η coda συμπεριλαμβάνει κυκλικές αναδρομές σε προηγούμενα μέρη της εκάστοτε σονάτας (βλ. Draeseke/III, MacDowell 1/IV), ενώ ως αναφερθεί ακόμη πως ειδικά στο Draeseke/III λαμβάνει τεράστιες διαστάσεις, λειτουργώντας επί της ουσίας σαν μία δεύτερη “επεξεργασία” (έπειτα από το ανάλογης λειτουργίας πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας).

---

Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, ό.π., σ. 152). Πρβλ. επίσης Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 372-378.

<sup>308</sup> Σχετικά με το σημείο από το οποίο αποκαθίσταται η αναλογική πορεία προς την πρώτη ενότητα, δηλαδή το “crux”, βλ. τη σχετική πραγμάτευση των Herokoski και Darcy, ό.π., σ. 379-380.

<sup>309</sup> Εδώ διαπιστώνεται μία σαφής αντίθεση με την άποψη του Φούλια, ο οποίος – αναφερόμενος βέβαια πρωτίστως σε έργα του κλασικισμού – διαπιστώνει ότι «η προσθήκη μίας coda θεωρείται κατά το μάλλον ή ήττον περιττή, αφού η θεματική ταύτιση των καταλήξεων των δύο ενότητων ενισχύει περαιτέρω την αίσθηση της μακροδομικής διμέρειας» (“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”, ό.π., σ. 152). Οι Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 382), απεναντίας, θεωρούν ως πρώτιστη επιλογή των συνθετών την προσθήκη μίας coda, τουλάχιστον από το 1760 και έπειτα.

### **Μέρη σε μορφή σονάτας-ρόντο**

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Τρίτης σονάτας* του Hiller, το οποίο είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα, δομείται βάσει του μορφολογικού προτύπου της σονάτας-ρόντο, καίτοι – όπως θα αποκαλυφθεί στη συνέχεια – με αντικατοπτρική επανέκθεση. Το σύντομο εισαγωγικό πέρασμα των μ. 1-4α αποτελεί επί της ουσίας συνέχεια του συνδεδεμένου περάσματος από την κατάληξη του μεσαίου μέρους και ορίζει την κεντρική τονικότητα του παρόντος μέρους με μία πτωτική κατάληξη σε αυτή. Το επικεφαλής μοτίβο του αναδεικνύεται έπειτα σε βασικό συστατικό του κυρίου θέματος (μ. 4b-20a), η θεμελιώδης θεματική ιδέα του οποίου παρουσιάζεται στα παρεμφερή μ. 4b-6a / 6b-8a και εξυφαίνεται στα μ. 8b-12a, καταλήγοντας σε μία οιονεί μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η αρμονική λειτουργία της δεσπόζουσας επεκτείνεται κατόπιν στα ομοειδή μ. 12b-14a / 14b-16a / 16b-18a, προτού εν τέλει τα μ. 18b-20a επιφέρουν την αποπεράτωση του κυρίου θέματος με μία καθοριστική (καίτοι ατελή) πτώση. Το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης (μ. 20b-46) εισάγει κατ' αρχάς μία νέα ιδέα στα μ. 20b-22a, η οποία εμπλουτίζεται αντιστικτικώς στα μ. 22b-24a κι έπειτα ρευστοποιείται και επιμηκύνεται στα μ. 24b-28a, με την πολυφωνία να γίνεται εντονότερη και την αρμονία να προσεγγίζει την ελάσσονα δεσπόζουσα με κατάληξη στην vii<sup>7</sup> της. Τα μ. 28b-37a αποτελούν, ύστερα, ένα παράλλαγμα του προηγούμενου χωρίου, με τον ίδιο τελικό προορισμό. Η εδραίωση της προαναφερόμενης τονικής περιοχής είναι εμφανής στα όμοια μ. 37b-39a / 39b-41a, που εξακολουθούν να βασίζονται στο χαρακτηριστικό μοτίβο του παρόντος τμήματος, ενώ τα αντιθετικής υφής μ. 41b-45 αποβλέπουν σε μία τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα, η οποία εντούτοις αποδεικνύεται απατηλή, με τη Σι-ύφεση-μείζονα να κάνει απροσδόκητα την εμφάνισή της στο μ. 46 και να λαμβάνει, μάλιστα, τον ρόλο της δευτερεύουσας τονικότητας, όντας φυσικά η σχετική μείζων της αρχικής σολ-ελάσσονος. Η βασική ιδέα του πλαγίου θέματος παρουσιάζεται ακολούθως στο τετράμετρο 47-50 από κοινού με ένα παράλλαγμα της στα μ. 51-54, στο πλαίσιο μίας προτασιακής οργανωτικής λογικής· έτσι, η συνέχιση των μ. 55-62a ξεκινά με μία ακόμη εμφάνιση της βασικής ιδέας (μ. 55-58) και εν συνεχεία προβαίνει στη ρευστοποίησή της, καταλήγοντας στην τονική αλλά με αποφυγή πτώσης (μ. 59-62a). Το ακόλουθο συνδεδετικό πέρασμα, τέλος, ξεκινά με μία συμπυκνωμένη εκδοχή της πλάγιας μελωδικής ιδέας στα μ. 62-63 και 64-65, ενώ η αποσπασματοποίηση που λαμβάνει χώρα στα μ. 66-69a οδηγεί σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.

Η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος είναι παρηλλαγμένη και συντομευμένη, καθώς συνδέεται άμεσα με την επόμενη ενότητα, ήτοι εκείνη της επεξεργασίας. Πιο αναλυτικά, έπειτα από την επιστροφή των μ. 4b-12a στα μ. 69b-77a, όπου ήδη παρεισφρέει και το θεμελιώδες θεματικό στοιχείο της μετάβασης, έπεται η αλυσιδωτής λογικής επανάληψη των μ. 73b-77a στα μ. 77b-81a, που στρέφεται προς την υποδεσπόζουσα. Το ίδιο υλικό ρευστοποιείται κατόπιν στα παρεμφερή μ. 81b-83a / 83b-85a / 85b-87a, που παραμένουν σε αυτήν την τονική περιοχή προτού δώσουν έμφαση στην vii<sup>7</sup>/V της, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 87b-89a και 89b-91a μέχρι την οριστική κατάληξη στην δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος. Περνώντας τώρα στον πυρήνα της επεξεργασίας, βλέπουμε πως αρχικά τα αλυσιδωτά μ. 91b-93a / 93b-95a φέρνουν νέες καταλήξεις στη Σολ-μείζονα παραλλάσσοντας το πρότυπο των μ. 37b-39a της μετάβασης, ενώ στη συνέχεια το ίδιο υλικό αφήνεται να αναπτυχθεί συνοδευόμενο από το θεμελιώδες κύριο μοτίβο στα μ. 95b-99a, με τελικό προορισμό τη Λα-ύφεση-μείζονα. Από αυτήν την αφετηρία, το παραπάνω οκτάμετρο αλυσιδοποιείται έπειτα (κατά προσέγγιση) στα μ. 99b-108a, με μια μικρή προέκταση του μορφώματος των μ. 95b-99a στα μ. 103b-108a και κατάληξη εν προκειμένω σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης. Στα μ. 108b-110a, το κύριο μοτίβο

έρχεται στο προσκήνιο και συνεπικουρεί στην προσέγγιση της Ρε-ύφεση-μείζονος, από τη δεσπόζουσα της οποίας ξεκινά κατόπιν το ευρύτερο, δεύτερο τμήμα του πυρήνα της επεξεργασίας στα μ. 110b-114a, όπου το στοιχείο του αρπίσματος προβάλλεται προτού μετατραπεί ύστερα σε ένα πανταχού παρόν συνοδευτικό στοιχείο. Πάνω σε αυτό το υπόβαθρο, τα μ. 114b-118a και 118b-122a εξακολουθούν να επεκτείνουν την δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος κάνοντας εκ νέου χρήση του κύριου μοτίβου, ενώ τα παρεμφερή με αυτά μ. 122b-126a / 126b-129 στρέφονται προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα, επεκτείνοντας την δεσπόζουσα της τελευταίας. Με μία ακολουθία τύπου “απροσδόκητης πτώσης” περνάμε όμως στη Σολ-ύφεση-μείζονα, όπου ανακαλείται η κεφαλή του πλαγίου θέματος, εντός των μ. 130-133, αλλά σε αντιπαράθεση και με το κύριο μοτιβικό στοιχείο. Το τελευταίο τετράμετρο παραλλάσσεται αρμονικώς στα μ. 134-137, ενώ τα μ. 138-145 το επιμηκύνουν ενσωματώνοντας μάλιστα και μία πληρέστερη αναδρομή στη βασική ιδέα του πλαγίου θέματος. Τελικά, το πέρασμα των μ. 146-152 ανακαλεί στην κατάληξή του την απατηλή πτώση που είχε ολοκληρώσει τη μετάβαση στην ενότητα της έκθεσης (πρβλ. μ. 151-152 και 45-46), αν και στην προκειμένη περίπτωση η επιχειρούμενη επικύρωση της σι-ελάσσονος έχει ως απόρροια την – κατ’ αναλογία – ανάδυση της Σολ-μείζονος, που αποτελεί φυσικά την πλέον κατάλληλη τονικότητα για την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής.

Το πρώτο σκέλος του πλαγίου θέματος επιστρέφει δίχως επιπλοκές στα μ. 153-160, ενώ η μοναδική τροποποίηση αφορά τη συνέχιση της προτασιακής δομής του (μ. 161-172a), η οποία προεκτείνεται και καταλήγει στη σολ-ελάσσονα, υποκαθιστώντας εξ ολοκλήρου το συνδεδετικό πέρασμα. Με την τελευταία αυτή εξέλιξη διευκολύνεται η άμεση επιστροφή και του κυρίου θέματος, το οποίο διευρύνεται ελαφρώς κατά την επανέκθεσή του αλλά με διαφορετικό τρόπο: έπειτα από την αυτούσια επαναφορά όλων των περιεχομένων του στα μ. 172b-188a, η καταληκτική πτώση στην τονική αποφεύγεται, με την υποδεσπόζουσα να παίρνει τη θέση της, γεγονός που προκαλεί την άμεση αναδιατύπωση των μ. 186b-188a στα μ. 188b-190a, ούτως ώστε να διορθωθεί η κατάσταση με την ορθή ολοκλήρωση του πτωτικού σχηματισμού. Έχει έρθει πλέον η στιγμή για την επιστροφή και του μεταβατικού τμήματος, το οποίο όμως, μην οφείλοντας πια να οδηγήσει στο πλάγιο θέμα, αναδομείται και επαναπροσδιορίζεται λειτουργικά σε συνδεδετικό πέρασμα προς την coda. Αρχικά, τα μ. 190b-198a επαναφέρουν με περιορισμένες αλλαγές το περιεχόμενο των μ. 20b-28a, ενώ έπεται η αποσπασματοποίησή τους, στα όμοια δίμετρα 198b-200a / 200b-202a / 202b-204a, που στρέφονται σαφώς προς την αρχική τονικότητα, καταλήγοντας στη δεσπόζουσά της (με την μορφή μίας vii<sup>7</sup>), που προεκτείνεται έπειτα, ρευστοποιώντας το υφιστάμενο υλικό, στα μ. 204b-208a.

Όπως συχνά συμβαίνει στη μικτή μορφή που εξετάζουμε, η coda ξεκινά με μία διεξοδική αναδρομή στο υλικό του κυρίου θέματος, καίτοι αυτό στη συγκεκριμένη περίπτωση εμπλουτίζεται και με το βασικό μοτίβο της μετάβασης ως συνοδευτικό στοιχείο. Κατά τα άλλα, τα μ. 208b-214a αντιστοιχούν στα μ. 4b-10a, ενώ τα μ. 214b-216a παραλλάσσουν τα μ. 10b-12a και ύστερα επαναλαμβάνονται στα μ. 216b-218a, προτού ρευστοποιηθούν στα μ. 218b-221a. Στο εκτενές πέρασμα που έπεται στα μ. 221b-233a, το στοιχείο της μετάβασης παίρνει το πάνω χέρι και, συνοδευόμενο πλέον από το κύριο μοτίβο (πρβλ. τα μ. 103b κ.εξ. της επεξεργασίας), αφιερώνεται σε μία επέκταση της σολ-ελάσσονος, καταλήγοντας στην vii<sup>7</sup> της (μ. 233b-235a). Τα μ. 235b-241a βασίζονται στα μ. 81b-87a και τα μ. 241b-243a στα μ. 89b-91a, με το συνολικό αυτό χωρίο να συνεχίζει την προηγούμενη αρμονική επέκταση οδηγώντας στην τονική σε δεύτερη αναστροφή, η οποία προεκτείνεται κατόπιν στο πέρασμα των μ. 243b-247. Σε συνέχιση της προέκτασης του πτωτικού έξι-τέσσερα, και μεταβαίνοντας σε γειτονικούς συγχορδιακούς σχηματισμούς, ο συνθέτης ανακαλεί έπειτα τη βασική ιδέα του πλαγίου θέματος στα μ. 248-251, 252-255 και

256-259a, με τελικό σταθμό και πάλι την  $i_4^6$ . Ακολουθεί νέο πέρασμα, αποτελούμενο από τα μ. 259b-261a / 261b-263a / 263b-265a και την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 265b-268, όπου το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος συνδυάζεται εκ νέου με εκείνο της μετάβασης, το οποίο εν προκειμένω λαμβάνει τη μορφή ενός συνοδευτικού *ostinato* στο ευρύτερο αρμονικό συγκείμενο μίας επέκτασης της τονικής. Μέσω της απομόνωσης του πρώτου εκ των δύο παραπάνω μοτιβικών στοιχείων, δομείται έπειτα μία νέα, επικυρωτική της σολ-ελάσσονος ιδέα στα εν πολλοίς όμοια μ. 269-277a / 277-285a, ενώ, τέλος, η τονική επεκτείνεται καταληκτικά κατά τη διάλυση του παραπάνω πτωτικού οκταμέτρου στα μ. 285-293a αλλά και στα μ. 293-296.

Το – γραμμένο στη Φα-μείζονα – τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας* του Parry ξεκινά με ένα εισαγωγικό τμήμα που βασίζεται σε μία επέκταση της επιτονικής, καίτοι με τη μορφή δανείου από την ομώνυμη ελάσσονα. Από δομικής πλευράς, τα παρεμφερή δίμετρα 1-2 / 3-4 ακολουθούνται από ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 5-6. Το βασικό θεματικό υλικό παρουσιάζεται στην τετράμετρη φράση των μ. 7-10, η οποία έχει ως αφητηρία αλλά και τερματισμό της την δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, ενώ τα μ. 11 κ.εξ. επιχειρούν να την επαναλάβουν, πιθανότατα αποσκοπώντας σε μία τέλεια πτώση. Έπειτα από την επανάληψη του πρώτου ημίσεως της, ωστόσο (μ. 11-12), τα μ. 13-14 εισάγουν ένα νέο μοτίβο και δίνουν έμφαση στη ναπολιτάνικη II (Σολ-ύφεση-μείζονα), αφήνοντας την φράση πρακτικά ημιτελή. Ακολουθεί το μεταβατικό τμήμα, το οποίο αρχικά χρησιμοποιεί δύο παρόμοια δίμετρα για να επεκτείνει τη δεσπόζουσα και τη σχετική (μ. 15-16 / 17-18), με την τελευταία να προσλαμβάνει αναδρομικά τη λειτουργία της επιτονικής της Ντο-μείζονος: έτσι, το δεύτερο σκέλος της μετάβασης (μ. 19-22) φέρνει την προαναφερόμενη τονικότητα στο προσκήνιο και καταλήγει σε αυτή με μία μισή πτώση-τομή. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, από την άλλη πλευρά, πως, δεδομένης της μη πτωτικής ολοκλήρωσης της δεύτερης φράσης του κυρίου θέματος, η μετάβαση έχει ήδη ξεκινήσει από το μ. 11, προσποιούμενη, ως είθισται, την επόμενη φράση μίας (οιονεί, εν προκειμένω) περιόδου που δεν αποπερατώνεται ποτέ. Μολοντούτο, η απαρασάλευτη συμπόρευση (όπως θα δούμε στη συνέχεια) της πρώτης φράσης με το επόμενο τετράμετρο επιβάλλει την θεώρησή τους ως ένα ενιαίο πέρασμα, το οποίο δεν δύναται να διαχωριστεί σε δύο διακριτά τμήματα.

Η διάρθρωση του πлагίου θέματος, στη συνέχεια, παρουσιάζει ορισμένες ομοιότητες με αυτήν του κυρίου. Και πάλι, το θεμελιώδες θεματικό μόρφωμα είναι μία τετράμετρη φράση, συγκεκριμένα αυτή των μ. 23-26, η οποία κινείται στην δευτερεύουσα τονικότητα της Ντο-μείζονος και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση σε αυτήν. Στο επόμενο τετράμετρο, το πρώτο ήμισυ της φράσης αυτής παραλλάσσεται (στα μ. 27-28), όμως από εκεί και ύστερα τα μ. 29-30 ακολουθούν μία διαφορετική πορεία, οδηγώντας στο συνδεδετικό πέρασμα των μ. 31-46, ενώ παράλληλα ανακαλούν το παρεστιγμένο μοτίβο των μ. 13-14 του κυρίου θέματος (και, ακολούθως, του πρώτου σκέλους της μετάβασης). Το ίδιο μοτίβο καθορίζει, προσέτι, και το ακόλουθο συνδεδετικό πέρασμα, το οποίο αρχικά επεκτείνει δύο συγχορδίες ελαττωμένης εβδόμης στα αλυσιδωτά τετράμετρα 31-34 / 35-38, όπου το “κλειδί” είναι η χρωματική άνοδος του μπάσσου, με την ίδια κίνηση να συνεχίζεται κατόπιν και στα μ. 39-46. Εντός αυτών, τα προηγούμενα τετράμετρα αποσπασματοποιούνται, παράγοντας τα παρεμφερή δίμετρα 39-40 / 41-42, κι έπειτα το υλικό τους ρευστοποιείται στα μ. 43-44 και 45-46, που οδηγούν μέσω του κύκλου των πεμπτών στη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Ακολουθεί η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, με τα μ. 47-54 να ανακαλούν (όπως εξάλλου είχαμε επισημάνει νωρίτερα) τόσο τα μ. 7-10 όσο και τα μ. 11-14, δίχως

μάλιστα οιαδήποτε διαφοροποίηση. Το παρεστιγμένο μοτίβο των τελευταίων μέτρων θα αποτελέσει εν συνεχεία το σημείο αναφοράς για την ενότητα της επεξεργασίας· για την ακρίβεια, το μόρφωμα του μ. 54 αξιοποιείται ως βασικό στοιχείο αλλά και ως συνοδεία του τετράμετρου προτύπου των μ. 55-58, το οποίο παρουσιάζεται στη Σι-μείζονα, επανερμηνεύοντας εναρμονίως τη Σολ-ύφεση- που προηγήθηκε ως Φα-δίεση-μείζονα, ήτοι ως δεσπόζουσα της Σι-μείζονος. Κατά την παρηλλαγμένη του επανάληψη, το τετράμετρο αυτό στρέφεται προς την ομώνυμη σι-ελάσσονα (μ. 59-62) αλλά και την σολ-ελάσσονα για τις ανάγκες της τρίτης εμφάνισης του ίδιου θεματικού προτύπου (μ. 63-66). Το τελευταίο τετράμετρο αλυσιδοποιείται έπειτα στη φα-δίεση-ελάσσονα στα μ. 67-70, ενώ στη συνέχεια το υλικό του αναπτύσσεται εντός των μ. 71-76a, φτάνοντας μέχρι τη Ρε-μείζονα. Παρόμοια λογική διέπει και το τετράμετρο 76-79, τα αλυσιδωτά χαρακτηριστικά του οποίου εξελίσσονται με μεγαλύτερη άνεση κατά τη διευρυμένη επανάληψη της δομικής αυτής μονάδας στα μ. 80-87a, με κατάληξη εν προκειμένω στην ενεργή δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος.

Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης επαναφέρει το δεύτερο σκέλος της μετάβασης (δηλαδή τα μ. 19-22) στα μ. 87-90, με το γεγονός αυτό να προετοιμάζει μία επιστροφή του πλαγίου θεματικού υλικού στην προαναφερόμενη τονική περιοχή! Πέραν αυτής της έκπληξης, ως επισημανθεί βεβαίως και η πλέον προφανής, ότι δηλαδή η επανέκθεση του πλαγίου θέματος προηγείται εκείνης του κυρίου, στο πλαίσιο μίας αντιστροφής της συνήθους διαδοχής. Το πλάγιο θέμα, εντούτοις, αφενός μεν τοποθετείται εν τέλει στον ελάσσονα τρόπο, ενώ από την άλλη πλευρά αποφεύγει να παραμείνει για πολύ στη σολ-ελάσσονα: έπειτα από την επιστροφή της εναρκτήριας φράσης του σε αυτήν την τονική περιοχή (μ. 91-94), ο συνθέτης δίνει σε αυτή την συγχορδία τον ρόλο της iii στη Μι-ύφεση-μείζονα, ούτως ώστε να επαναφέρει τα μ. 27-30 σε αυτήν ακριβώς την τονικότητα (μ. 95-98). Σε αντίθεση πάντως με το καθαυτό πλάγιο θέμα, που διατηρεί – παρά τις όποιες τονικές μεταβολές – τη δομική του υπόσταση, το ακόλουθο συνδεδετικό πέρασμα ανακατασκευάζεται: έπειτα από την επιστροφή του πρώτου τετραμέτρου του στα μ. 99-102, το δεύτερο (μ. 103-106) διαφοροποιείται ως προς το αρμονικό του περιεχόμενο από τα ομόλογα μ. 35-38, ενώ ακολουθεί μια διαδικασία αποσπασματοποίησης με την απομόνωση του δεύτερου ημίσεως του προτύπου στα παρεμφερή μ. 107-108 / 109-110. Περαιτέρω, η αρχικά ανοδική κίνηση της χαμηλότερης φωνής μετατρέπεται τώρα σε καθοδική, σε όλο το μήκος του παρόντος περάσματος, με απώτερο στόχο τη θεμέλιο της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, η άφιξη της οποίας επιτυγχάνεται στο μ. 111.

Έχει έρθει λοιπόν η στιγμή για να επανεκτεθεί και το κύριο θέμα, πράγμα που λαμβάνει χώρα κατ' αρχάς στα μ. 111-118. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, τούτο διευρύνεται σημαντικά από εκεί και ύστερα, σχηματίζοντας ένα ευρύ συνδεδετικό πέρασμα προς την επιπρόσθετη coda. Αρχικά, τα μ. 119-120 συνεχίζουν την εκτύλιξη κατά το πρότυπο της έκθεσης, επαναφέροντας δηλαδή το επικεφαλής δίμετρο του μεταβατικού τμήματος. Τα μ. 121-124, έπειτα, μπορεί μεν να διατηρούν την ίδια υφή, φέρνουν όμως στο προσκήνιο την VI/i, η οποία οδηγεί, με τη μεσολάβηση της ii<sup>7</sup>/i (πρβλ. την εισαγωγή) στην I<sup>6</sup>. Ακολουθεί μία εκτεταμένη επέκταση της δεσπόζουσας, στα μ. 125-137, επί τη βάσει της ανάπτυξης του κύριου μοτιβικού υλικού: αρχικά, τα σχεδόν όμοια μ. 125-126 / 127-128 στρέφουν την προσοχή τους στο μοτίβο του μ. 7b, ενώ τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 129-131 επιλέγουν τη χειρονομία του μ. 8, με τα ακόλουθα μ. 132-133 να τη ρευστοποιούν. Σε μία ανάλογη διαδικασία υποβάλλεται, εν συνεχεία, και το πρώτο εκ των δύο προαναφερόμενων μοτιβικών στοιχείων εντός των μ. 134-137, οδηγώντας στην έναρξη της coda από το μ. 138.

Η τελευταία αφιερώνεται κατά το μάλλον ή ήττον στην επέκταση και την επιπρόσθετη επικύρωση της αρχικής τονικότητας. Αυτή τη λειτουργία αναλαμβάνουν τα πρακτικά όμοια τετράμετρα 138-142a / 142-146a αλλά και τα ακόλουθα 146-150a / 150-154a, ενώ αμφότερα τα παραπάνω ζεύγη τετραμέτρων χαρακτηρίζονται από συνεχή κίνηση δεκάτων έκτων. Το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο μοτίβο, που χρησιμοποιείται ως συνοδευτική φιγούρα στα μ. 138-145, έρχεται κατόπιν στο προσκήνιο στα ομοειδή μ. 154-155 / 156-157 / 158-159 για να υποστηρίξει νέες πτωτικές καταλήξεις στην τονική, ενώ εν συνεχεία γίνεται η ρυθμική βάση μίας δεξιοτεχνικής επέκτασης της συγχορδίας της Φα-μείζονος στα μ. 160-163. Το διακριτικό “κύκναιο άσμα” του μοτίβου αυτού εντοπίζεται, τέλος, εντός της καταληκτικής προέκτασης της τονικής στα μ. 164-168.

Το αργό τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Raff είναι γραμμένο στη Σι-μείζονα και εκθέτει το διμερώς δομημένο κύριο θέμα του στα μ. 1-18. Η πρώτη φράση οργανώνεται προτασιακά, με δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα (μ. 1-2 και 3-4 αντίστοιχα) και πεντάμετρη συνέχιση (μ. 5-9), που οδηγεί σε επικύρωση της τονικότητας της δεσπόζουσας (Φα-δίεση-μείζονος) με τέλεια πτώση. Η δεύτερη φράση φροντίζει για τη συμμετρικότητα της συνολικής δομής, καθώς εκτείνεται και αυτή σε εννέα μέτρα, ενώ μοιράζεται και την προτασιακή οργάνωση με την πρώτη φράση, ακολουθώντας, μάλιστα, και πάλι τη διάρθρωση σε  $2 \times 2 + 5$  μέτρα. Η ειδοποιός διαφορά, από την άλλη πλευρά, είναι η σταδιακή επαναπροσέγγιση, σε αυτήν την περίπτωση, της αρχικής τονικότητας, στην οποία εν τέλει πραγματοποιείται μία ατελής πτώση. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά από το μ. 19, με ένα νέο δίμετρο πρότυπο (μ. 19-20) που επιβεβαιώνει την μέχρι τούδε επικράτηση της Σι-μείζονος, καίτοι η επανάληψή του (στα μ. 21-22) παραλλάσσεται προσεγγίζοντας πλέον χρωματικά τη Μι-ύφεση-μείζονα. Σε αυτό το τονικό περιβάλλον, έπονται δύο ομοειδή δίμετρα (μ. 23-24 / 25-26) που βασίζονται στην βασική ιδέα του κυρίου θέματος. Από το ίδιο στοιχείο προκύπτουν κατόπιν και τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 27-28 / 29-30, που παρεκκλίνουν αρμονικώς και έπειτα αποσπασματοποιούνται (στα μ. 31-32), με τα μ. 27-32 να καθοδηγούνται από μία χρωματική κάθοδο. Μέσω των σταδιακών χρωματικών αλλαγών σε αυτά τα μέτρα, έχουμε πλέον φτάσει στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, με τη λειτουργία αυτή να επεκτείνεται στα μ. 33-34. Το πλάγιο θέμα εκθέτει κατόπιν στην νέα τονικότητα το βασικό θεματικό του υλικό σε μία προτασιακού τύπου κατασκευή (αποτελούμενη από  $2 \times 2 + 4$  μέτρα) στα μ. 35-42, ενώ τα μ. 43-48, που αξιοποιούν τα ίδια μοτιβικά στοιχεία, προβαίνουν σε μία μακρινή τονική παρέκκλιση προς τη Φα-μείζονα. Τελικά, τα μ. 49-59a αποκαθιστούν την προηγούμενη τονική ισορροπία, βασιζόμενα εκ νέου στο ίδιο θεματικό υλικό, ενώ δεν παραλείπουν και να επικυρώσουν τη δευτερεύουσα τονικότητα με μία τέλεια πτώση. Μεσολαβεί, εντούτοις, μία ακόμη προσωρινή εκτροπή, στα μ. 56-57, με τη μετατόπιση αυτή να οδηγεί, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ένα ημιτόνιο προς τα πάνω (συγκεκριμένα προς τη σολ-ελάσσονα), σε μία πιθανή διαδικασία εξισορρόπησης της ημιτονιακής “καθίζησης” που έλαβε χώρα λίγο νωρίτερα. Την περαιτέρω εδραίωση της τονικότητας της δεσπόζουσας αναλαμβάνει, ακολούθως, η σύντομη κατακλείδα που αρθρώνεται σε δύο παρεμφερή δίμετρα (μ. 59-60 / 61-62) και συνδέεται άμεσα με ένα εξίσου ευσύνοπτο συνδετικό πέρασμα (μ. 63-64).

Κατά την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, που τοποθετείται στα μ. 65-85, διαπιστώνεται πρωτίστως μία τροποποίησή του ως προς τη ρυθμική δομή, μιας και σε αυτήν την περίπτωση, βάσει και της μετρικής ένδειξης των 9/8, οι τρεις χρόνοι του μέτρου

υποδιαιρούνται σε τρία (αντί για δύο, όπως στην αρχή) όγδοα έκαστος.<sup>310</sup> Επιπλέον, έπειτα από την κατάληξη στην τονική (στο μ. 82) ακολουθεί μία τρίμετρη καταληκτική προέκταση της Σι-μείζονος, στα μ. 83-85. Η ενότητα της επεξεργασίας, που έπεται στα μ. 86-133, εκμεταλλεύεται πρωτίστως ένα τμήμα του μοτιβικού υλικού της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος για να δημιουργήσει ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, το οποίο αρχικά τοποθετείται στη σι-ελάσσονα, στα μ. 86-89 και 90-93, προτού μεταφερθεί στη σχετική της μείζονα στα μ. 94-97. Τα μ. 98-101 στρέφονται προς την ομώνυμη ελάσσονα της τελευταίας, καίτοι δεν καταλήγουν σε αυτήν λόγω της παρείσφρησης ενός δίμετρου συνδετικού περάσματος (στα μ. 102-103), που προσεγγίζει τη μι-ελάσσονα. Το θεμελιώδες τετράμετρο μόρφωμα ακούγεται στην τελευταία στα ακόλουθα μ. 104-107, ενώ ένα ακόμη συνδετικό δίμετρο (μ. 108-109) φέρνει κατόπιν στο προσκήνιο τη φα-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 110-113 και 114-117). Έπονται δύο ζεύγη όμοιων δίμετρων (μ. 118-121 / 122-125) και δύο ακόμη παρεμφερή μέτρα (μ. 126-127), στη διάρκεια των οποίων η δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος επεκτείνεται με χρωματικές κινήσεις. Η μετέπειτα απόπειρα επανέκθεσης του πλαγίου θέματος σε αυτήν την τονική περιοχή (πρβλ. μ. 128-131 με μ. 35-38), στην οποία το ίδιο έχει εξάλλου ήδη ακουστεί, κρίνεται όμως ως μάλλον άστοχη, γι' αυτό και γρήγορα απορρίπτεται, με τα μ. 132-133 να στρέφονται προς τον ελάσσονα τρόπο, σε μία μουσική υποδήλωση μιας αίσθησης απογοήτευσης και συνειδητοποίησης της αποτυχημένης προσπάθειας.

Το παραπάνω πέραςμα μπορεί πάντως να θεωρηθεί προπομπός της πραγματικής επανέκθεσης του πλαγίου θέματος, η οποία λαμβάνει χώρα στα μ. 134-158 και στην περιοχή της Ρε-μείζονος (πρόκειται για την III/i), δίχως καμία δομική διαφοροποίηση από το ομόλογο τμήμα της έκθεσης. Η απουσία (μέχρι στιγμής) του κυρίου θέματος από την ενότητα της επανέκθεσης υποχρεώνει βέβαια τον συνθέτη να αντικαταστήσει την κατακλείδα με ένα νέο μεταβατικό τμήμα, το οποίο αξιοποιεί εν μέρει στοιχεία του αρχικού: τα μ. 19-26 ανακαλούνται σε τονική μεταφορά στην υπερκείμενη τρίτη στα μ. 159-166, ενώ τα μ. 167-175 εκτοπίζουν τα μ. 27-34, καίτοι διατηρούν μία μακρινή συγγένεια με αυτά, αναστρέφοντας την κατιούσα μελωδική τους κίνηση· έτσι, στα παρεμφερή δίμετρα 167-168 / 169-170 / 171-172 καθώς και στα μ. 173-175 λαμβάνει χώρα μία άνοδος από το φα-δίεση προς το ρε-δίεση, απ' όπου και ξεκινά, επιτέλους, η επανέκθεση της κύριας θεματικής περιοχής (μ. 176-196). Από δομικής πλευράς, ως ήσσοнос σημασίας χαρακτηρίζεται η σύντομη προέκταση της πρώτης φράσης στα μ. 185-187, ενώ περισσότερο βαρύνουσα είναι η αποτυχία της καταληκτικής πτώσης, με την εμφάνιση της τονικής στο μ. 197, έπειτα από τομή, να λειτουργεί ως έναρξη της coda. Όσον αφορά τις υφολογικού ενδιαφέροντος τροποποιήσεις στις οποίες η εν λόγω περιοχή υποβάλλεται, ας σημειωθούν εδώ η από μέρους της πρώτης φράσης υιοθέτηση των συνοδευτικών σχημάτων της μετάβασης που μόλις προηγήθηκε (βλ. μ. 176-187) αλλά και η μετατροπή του περάσματος των μ. 185-187 σε συνοδεία της δεύτερης φράσης. Η μικρής έκτασης coda (μ. 197-210), τέλος, αφιερώνεται σε μία επέκταση της Σι-μείζονος με χρήση του θεμελιώδους υλικού της επεξεργασίας. Συμπερασματικά λοιπόν, το παρόν μέρος έχει οργανωθεί υπό μορφή σονάτας-ρόντο με αντικατοπτρική επανέκθεση.

---

<sup>310</sup> Σύμφωνα με τη μετρική θεωρία και πρακτική της *Ars Nova*, μία τέτοια μετατροπή θα μπορούσε να περιγραφεί εύστοχα ως μεταβολή από *tempus perfectum* με *prolatio minor* σε *tempus perfectum* με *prolatio major*. Βλ. ενδεικτικά: Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music, Volume 1: Music, from the earliest notations to the sixteenth century*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010, σ. 251.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Raff, το κύριο θέμα ξεκινά με ένα σύντομο εισαγωγικό πέρασμα (μ. 1-4), το οποίο, αναδιατυπώνοντας την καταληκτική χειρονομία του προηγούμενου μέρους, επεκτείνει τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, που είναι η Μι-ύφεση-μείζων. Το κυρίως σώμα του θέματος (μ. 5-16) κατασκευάζεται ως πρόταση, όπου, έπειτα από τη δίμετρη βασική ιδέα και το ανάλογο παράλλαγμα (στα μ. 5-6 / 7-8), η τετράμετρη συνέχιση (μ. 9-12) καταλήγει στη Μι-ύφεση-μείζονα χωρίς πτώση, γεγονός που οδηγεί στην επανάληψη του δεύτερου σκέλους της εν λόγω φράσης (στα μ. 13-16), προκειμένου να επιτευχθεί η επιθυμητή τέλεια πτώση. Το μεταβατικό τμήμα, ακολούθως (μ. 17-39), ξεκινά με μία νέα, επίσης προτασιακής οργάνωσης φράση (στα μ. 17-24, με διάρθρωση σε  $2 \times 2 + 4$  μέτρα) που παραμένει στη Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ αντιθέτως η σταδιακά διαλυόμενη επανάληψή της (στα μ. 25-39) απομακρύνεται πλέον από αυτή: στο σκέλος της παρουσίασης των μ. 25-28 (πρβλ. μ. 17-20), το παράλλαγμα στρέφεται προς τη Σι-ύφεση-μείζονα μέσω της δεσπόζουσάς της, η οποία επεκτείνεται κατόπιν επί μακρόν στο πλαίσιο της ρευστοποίησης του δεδομένου υλικού στα μ. 29-39: τα παρεμφερή δίμετρα 29-30 / 31-32 προέρχονται, ειδικότερα, από τα μ. 21-22, ενώ τα μ. 33-39 εξαυλώνουν τα μοτιβικά τους στοιχεία.

Η πλάγια περιοχή τοποθετείται, συνεπώς, στην τονικότητα της δεσπόζουσας, εκθέτοντας το θεμελιώδες θεματικό της υλικό σε δύο ζεύγη παρεμφερών, αλυσιδωτής λογικής διμέτρων (μ. 40-43 και 44-47) που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, βασιζόμενα παράλληλα σε μία καθοδική μελωδική κίνηση. Στο δεύτερο σκέλος (μ. 48-59) αυτού του πρώτου τμήματος, εξάλλου, τα μ. 48-51 παραλλάσσουν τα μ. 40-43, ενώ τα μ. 52-55 ανακατασκευάζουν αρμονικώς τα μ. 44-47, μεταφέροντας την καθοδική κίνηση και στη χαμηλότερη φωνή. Η κάθοδος αυτή συνεχίζεται, κατόπιν, και στα μ. 56-59, με αποσπασματοποίηση που οδηγεί στη διπλή δεσπόζουσα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 60-82) αποτελείται από δύο παρόμοια σκέλη. Στα μ. 60-71, μία νέα ιδέα εισάγεται σε ζεύγη ομοειδών διμέτρων (μ. 60-63 και 64-67), με το τελευταίο μέτρο να απομονώνεται, έπειτα, για να σχηματιστούν τα μ. 68-71, που στρέφονται προς τη μακρινή Λα-μείζονα. Το δεύτερο σκέλος (μ. 72-82), καίτοι ξεκινά από αυτήν την περιοχή, ακολουθεί τον ίδιο δομικό σχεδιασμό, με τα μ. 72-79 να αναλογούν στα μ. 60-67 και τα μ. 80-82 να τροποποιούν αρμονικώς τα μ. 68-71, περιορίζοντάς τα προσέτι κατά ένα μέτρο (επί της ουσίας, στην προκειμένη περίπτωση τα μ. 81-82 προκύπτουν από την παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 79-80). Έπεται, στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (μ. 83-106), η επαναφορά της εναρκτήριας φράσης (των μ. 40-47) στα μ. 83-90. Το δεύτερο σκέλος, από την άλλη πλευρά, επαναφέρει το πρώτο τετράμετρο του πρώτου (πρβλ. μ. 91-94 με μ. 48-51) κι έπειτα παρεκκλίνει αρμονικά και δομικά, μετατρέπόμενο σε συνδετικό πέρασμα για την επαναφορά του κυρίου θέματος. Συγκεκριμένα, τα όμοια μ. 95-96 / 97-98 αντλούν την έμπνευσή τους από το μοτίβο των μ. 87-88, στη θέση των οποίων εξάλλου τοποθετούνται, ενώ βασίζονται σε έναν διάφωνο αρμονικό σχηματισμό και ύστερα αλυσιδοδοποιούνται στα μ. 99-102. Τελικά, τα μ. 103-106 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και σε χρωματική προσέγγιση της αρχικής τονικότητας. Διαπιστώνεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, έντονη ομοιότητα με το πρώτο τμήμα, το αντίστοιχο δεύτερο σκέλος του οποίου είχε μετατραπεί καθ' οδόν σε συνδετικό πέρασμα προς το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής.

Το κύριο θέμα επιστρέφει δομικώς αυτούσιο, στα μ. 107-118. Η μετάβαση, που επανεμφανίζεται εξίσου μετά από αυτό, λειτουργώντας ως πέρασμα προς τον πυρήνα της επεξεργασίας, ακολουθεί επίσης την ίδια διαδρομή στα μ. 119-126 (πρβλ. μ. 17-24). Στη συνέχεια, εντούτοις, τα μ. 127-130 δεν παρεκκλίνουν αρμονικώς όπως τα ομόλογά τους μ. 25-28, ενώ το μ. 131 προεκτείνει το μ. 130. Ύστερα, το εξ αυτών σχηματιζόμενο δίμετρο αλυσιδοδοποιείται στα μ. 132-133 / 134-135 / 136-137, προτού ένα πρωτοεμφανιζόμενο,



τετράμετρο μόρφωμα περάσει αλυσιδωτά από τη Ντο- και τη Φα-μείζονα (στα μ. 138-141 / 142-145). Έπειτα από την προέκταση της δεσπόζουσας της τελευταίας στα μ. 146-148, ο πυρήνας της επεξεργασίας ξεκινά από την περιοχή της Λα-ύφεση-μείζονος με υφή εν είδει φούγκας. Ένα νέο τετράμετρο θέμα συνδυάζεται με το αμέσως προηγούμενο τετράμετρο (στα μ. 149-152), ενώ αμφότερα μεταφέρονται έπειτα στη δεσπόζουσα (ως απάντηση) στα μ. 153-156, με την είσοδο και μίας τρίτης φωνής. Τα δύο θέματα επιστρέφουν κατόπιν στην τονική στα μ. 157-160, εκ νέου στη δεσπόζουσα στα μ. 161-164 και εν τέλει στην τονική στα μ. 165-168. Το μ. 169 επαναλαμβάνει σαν ηχώ το μ. 168, με το δίμετρο που σχηματίζεται εδώ να αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 170-171. Το πρώτο θεματικό στοιχείο κόβεται ακολούθως στη μέση και αξιοποιείται κατά τρόπον αντιφωνικό για να σχηματιστούν τα αλυσιδωτά τετράμετρα 172-175 / 176-179 / 180-183, ενώ το ίδιο συμβαίνει αναφορικά και με το δεύτερο θέμα της φουγκοειδούς επεξεργασίας στα ζεύγη διμέτρων 184-187 / 188-191, με την τρίτη δομική μονάδα να ρευστοποιείται στα μ. 192-195. Ακολουθούν δύο παραθέσεις του πρώτου θέματος στη Φα- και τη Ντο-μείζονα (στα μ. 196-199 και 200-203), υπό την συνεχή συνοδεία ενός νέου γοργότερου παραγώγου του δεύτερου θέματος, προτού το πρώτο θέμα υποβληθεί σε διεργασίες τύπου *stretto* και σμίκρυνσης στα αλυσιδωτά μ. 204-205 / 206-207 αλλά και στα παρόμοιας λογικής μ. 208-209 / 210-211. Από την προϊούσα ρευστοποίηση του θεματικού υλικού παράγονται τα μ. 212-215, ενώ πλέον έχουμε μεταφερθεί στη Σι-ύφεση-μείζονα, ήτοι στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, απ' όπου ξεκινά το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας, ως προετοιμασία για την επανέκθεση (μ. 216-230). Εδώ λοιπόν, ύστερα από την παράθεση του αρχικού τετραμέτρου του κυρίου θέματος του μέρους σε αυτήν την τονική περιοχή (στα μ. 216-219), το ίδιο συνδυάζεται αντιστικτικά με το πρώτο από τα δύο θέματα της φουγκοειδούς επεξεργασίας στο πλαίσιο της σολ-ελάσσονος (στα μ. 220-223 και 224-227), ενώ το τελευταίο μέτρο απομονώνεται, εν τέλει, σε μία καθοδική αλυσιδοποίηση (στα μ. 228-230).

Περνώντας στην επανέκθεση, βλέπουμε πως η προηγηθείσα κατιούσα χρωματική κίνηση, που έφτασε μέχρι το ρε, δεν αρκείται στην αναμενόμενη λύση του στην θεμέλιο της τονικής της Μι-ύφεση-μείζονος, αλλά συνεχίζει την ασταμάτητη πορεία της μέχρι το ρε-ύφεση. Ως αποτέλεσμα αυτού, το πρώτο δίμετρο του κυρίου θέματος επανεισάγεται με "λανθασμένη" αρμονική υποστήριξη (στα μ. 231-232) και έτσι η άφιξη του εναρκτήριου θεματικού υλικού περνά αρχικά σχεδόν απαρατήρητη, λόγω αυτής ακριβώς της αδιάκοπης μελωδικής γραμμής στην χαμηλότερη φωνή. Κατά τα άλλα, το κύριο θέμα (μ. 231-238) στερείται εν προκειμένω το καταληκτικό του τετράμετρο και, συνεπακόλουθα, την τέλεια πτώση, ενώ το μεταβατικό τμήμα, από την άλλη πλευρά, προεκτείνεται εσωτερικά. Πιο αναλυτικά, τα μ. 239-250 τροποποιούν με τέτοιο τρόπο την κατάληξη των μ. 17-28 ούτως ώστε να παραμείνουν στη Μι-ύφεση-μείζονα: τα μ. 251-254 αντιστοιχούν, εν συνεχεία, στα μ. 29-32, ενώ αντίθετα τα ομοειδή μ. 255-256 / 257-258 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, καίτοι το τελευταίο μέτρο αναλογεί, επιπλέον, στο μ. 33 και τα ακόλουθα μ. 259-264 προέρχονται από την τονική μεταφορά των μ. 34-39. Συνεχίζοντας με το πλάγιο θέμα, το πρώτο του τμήμα (μ. 265-284) δεν διαφέρει κατά την επανέκθεσή του από το πρότυπό του: το δεύτερο (μ. 285-311), εντούτοις, υφίσταται μία μικρή εσωτερική διεύρυνση στο πρώτο σκέλος του: συγκεκριμένα, τα δίμετρα 68-69 και 70-71 ακούγονται δύο φορές έκαστο, έχοντας ως απόρροια τα μ. 293-296 / 297-300. Το δεύτερο σκέλος του ίδιου τμήματος επιστρέφει παρ' όλα αυτά αυτούσιο στα μ. 301-311 και το τρίτο τμήμα της πλάγιας περιοχής μετασχηματίζεται κατόπιν εκ νέου σε συνδεδετικό πέρασμα, έπειτα από τα μ. 312-323 (που είναι ομόλογα των μ. 83-94), καίτοι με διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι στην έκθεση: η αλυσιδωτή πορεία των μ. 324-327 / 328-331 έχει καθοδική φορά, σε αντίθεση με τα μ. 95-98 / 99-102, ενώ τα μ. 103 κ.εξ. εκτοπίζονται στην προκειμένη περίπτωση από ένα

δεξιοτεχνικό πέρασμα (στα μ. 332-345) που αξιοποιεί και ρευστοποιεί το μοτιβικό υλικό των τελευταίων δομικών μονάδων.

Ως είθισται, η coda (μ. 346-441) ξεκινά ενσωματώνοντας το μεγαλύτερο μέρος του κυρίου θέματος: το σκέλος της παρουσίας παρατίθεται τώρα δύο φορές με συνοδεία ισοκράτη στη δεσπόζουσα (στα μ. 346-349 / 350-353), ενώ η συνέχιση (μ. 354-361a) κινείται εγγύτερα στην αρχική της ύφανση, αποτυγχάνοντας ωστόσο να φέρει την οριστική τέλεια πτώση, αφού το μ. 361 επιμένει, διστακτικά, στην επιτονική. Το δίμετρο 360-361 επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένο στα μ. 362-363, με το δεύτερο ήμισυ του να ανεξαρτητοποιείται έπειτα στα μ. 364-366, που αλλάζουν κατεύθυνση προς τη Μι-μείζονα. Σε αυτήν ανακαλείται το πρώτο τετράμετρο της μετάβασης (στα μ. 367-370), ενώ τα μ. 371-375 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση επαναπροσεγγίζοντας τη Μι-ύφεση-μείζονα. Συνεπώς, για μία ακόμη φορά το κύριο θεματικό υλικό ακολουθείται από τα στοιχεία της μετάβασης στο πλαίσιο ενός συνδετικού περάσματος, με την ενότητα των δύο αυτών τμημάτων να παραμένει αδιάσπαστη (με τον έναν ή τον άλλο τρόπο) σε όλη την έκταση του υπό εξέταση μέρους. Στο “κυρίως σώμα” της coda που ακολουθεί, ο συνθέτης παρουσιάζει μία νέα θεματική ιδέα (αποτελούμενη από δύο σκέλη, στα μ. 376-383 / 384-391 και 392-399 / 400-414a), η οποία συμπεριλαμβάνει ήδη γνωστά μοτιβικά κύτταρα (πρβλ. επί παραδείγματι τα μ. 376-377 με το μεσαίο τμήμα της πλάγιας περιοχής), ενισχύοντας έτσι τη συγγενεία της με τα υπόλοιπα θεματικά στοιχεία και διατηρώντας, ταυτοχρόνως, την αυτοτέλειά της. Σε αντίθεση με το πρώτο σκέλος της, το οποίο κατά την εσωτερική του επανάληψη διαφοροποιείται αποκλειστικά ως προς την ύφανσή του, η αντίστοιχη επανάληψη του δεύτερου σκέλους της θεματικής αυτής ιδέας προεκτείνεται (στα μ. 408-414a), επαναλαμβάνοντας σε ολοένα και μικρότερα τμήματα, χάριν έμφασης, τα μ. 404-407 και καθιστώντας, πέραν πάσης αμφιβολίας, αναπόδραστη την επικείμενη – και καθοριστική για τη συνολική μορφή – τέλεια πτώση. Το μόνο λοιπόν που απομένει πια να προστεθεί σε αυτό το σημείο είναι μία καταληκτική προέκταση της τονικής, η οποία τοποθετείται εν συνεχεία στα μ. 414-441, που φέρνουν εις πέρας αυτήν την αποστολή με τη βοήθεια των ανάλαφρων δεξιοτεχνικών σχημάτων των μ. 414-430 αλλά και των περισσότερο επιβλητικών συγχορδιακών χειρονομιών των μ. 431-441.

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Dale, το σχετικά σύντομο (αν αναλογιστούμε τη συνολική έκταση του μέρους) κύριο θέμα εκτίθεται στα μ. 1-15a. Έπειτα από την εισαγωγική χειρονομία των μ. 1-2 στην τονικότητα αναφοράς της Ρε-μείζονος, σχηματίζεται μία προτασιακή δομή: η δίμετρη βασική ιδέα των μ. 3-4 ακολουθείται από ένα αλυσιδωτό παράλλαγμα στα μ. 5-6, ενώ ακολούθως η συνέχιση προβαίνει σε ρευστοποίηση του υλικού στα μ. 7-10 και 11-15a, καταλήγοντας σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το μεταβατικό τμήμα (μ. 15-36) ξεκινά εισάγοντας ένα νέο θεματικό μόρφωμα. Τα μ. 15-18 οδηγούν προσωρινά στη σχετική ελάσσονα, ενώ τα μ. 19-22 καταλήγουν στη Μι-μείζονα. Έπειτα, τα μ. 23-30 στρέφονται στη Ντο-μείζονα για την αλυσιδωτή επανάληψη όλου του παραπάνω οκταμέτρου. Επιπλέον, η Ρε-μείζων επεκτείνεται τώρα περαιτέρω στα μ. 31-32 αλλά και στα μ. 33-34a, τα οποία επαναλαμβάνουν το μ. 31 (με άρση) στο πλαίσιο μίας διαδικασίας αποσπασματοποίησης, ενώ η μετέπειτα ρευστοποίηση του ίδιου υλικού στα μ. 34-36 παρουσιάζει φυγόκεντρες τάσεις, προσεγγίζοντας τελικά τη φα-ελάσσονα.

Η πλάγια περιοχή ξεκινά απρόσμενα από αυτήν την τονική αφητηρία, με την νεοεισαχθείσα τετράμετρη ιδέα των μ. 37-41a να οδηγεί, εντούτοις, στη μακρινή ντο-δίεση-ελάσσονα, απ’ όπου τα μ. 41-45a που έπονται προσεγγίζουν τη σι-ελάσσονα. Το συνολικό αυτό οκτάμετρο αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 45-53a, ξεκινώντας από την προαναφερόμενη τονική περιοχή. Ακολούθως, τα εξίσου αλυσιδωτής λογικής μ. 53-56 / 57-

60 κάνουν μία άμεση αναφορά στο υλικό της μετάβασης, επιμηκύνοντας και ενσωματώνοντας στην υφιστάμενη υφή την κεφαλή του εν λόγω τμήματος (βλ. μ. 15-17), σε συνδυασμό με μία χρωματική κατάβαση στη χαμηλότερη φωνή. Στη συνέχεια, το επιλεγμένο απόσπασμα συμπυκνώνεται στα μ. 61-62 και ενώνεται με ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα (στα μ. 63-65a), ενώ το νέο αυτό χωρίο που προκύπτει εδώ αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 65b-69. Η ακόλουθη μεταμόρφωση και ρευστοποίηση του μοτίβου σε συνδυασμό με την περικοπή του επιπρόσθετου περάσματος αποφέρουν τις μικρότερες δομικές μονάδες των παρεμφερών μ. 70-71 / 72-73, από τις οποίες εν τέλει αφορμάται το ευρύτερο πέρασμα των μ. 74-81, που οδηγεί χρωματικά στην πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος. Συμπερασματικά, στην πλάγια περιοχή δεν διαπιστώνεται η σαφής κυριαρχία κάποιου τονικού κέντρου, αλλά πολύ περισσότερο μία πρόθεση διαρκούς περιπλάνησης, ενώ επιπλέον δεν λαμβάνει χώρα κάποια πτωτική επικύρωση, με τη λειτουργία του συνδετικού περάσματος να συνιστά επομένως τη φυσική συνέχεια της διαδικασίας της έκθεσης του βασικού θεματικού υλικού.

Κατά την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, τα μ. 1-10 παρατίθενται εν πολλοίς αυτούσια στα μ. 82-91· δεν ισχύει όμως το ίδιο και για τα μ. 11-14, που μεταφέρονται χαμηλότερα κατά ένα ημιτόνιο στα μ. 92-95, ενώ στερούνται προσέτι την κατάληξή τους, προκειμένου να ακολουθήσει μία αλυσιδωτή επανάληψή τους στα μ. 96-100a με κατάληξη στη δεσπόζουσα (υπό μορφή  $I_4^6$ ) της Σι-ύφεση-μείζονος. Σε αυτό το σημείο ξεκινά ένα χωρίο που μπορεί να θεωρηθεί συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία του μέρους και το οποίο βασίζεται εξ ολοκλήρου στο μοτιβικό υλικό της μετάβασης, όπως αυτό επανερμηνεύθηκε νωρίτερα στο πλαίσιο της πλάγιας περιοχής. Αρχικά, τα παρεμφερή μ. 100-104a / 104-108a εισάγουν ένα νέο τετράμετρο πρότυπο που παράγεται από το μελωδικό θραύσμα των μ. 55-56 επί τη βάσει μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της προαναφερόμενης τονικότητας, ενώ εν συνεχεία τα αλυσιδωτά δίμετρα 108-109 / 110-111 αναφέρονται άμεσα στα μ. 59-60. Τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 112 / 113 προκύπτουν μέσω της συμπύκνωσης των προηγούμενων δομικών μονάδων, ενώ παράγουν με τη σειρά τους τα εξίσου αλυσιδωτής δομής μ. 114-116a / 116-118a. Παράγωγα είναι επίσης τα ομοειδή μ. 118-119 / 120-121a, το υλικό των οποίων ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 121b-126 επεκτείνοντας τη Σολ-μείζονα.

Στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος, τα μ. 127-130 εισάγουν μία εντελώς πρωτότυπη ιδέα, με τα μ. 131-133 να παρέχουν κατόπιν ένα ελαφρώς περικεκομμένο παράλλαγμα της. Έπειτα από την εμφάνιση μίας παράγωγης μοτιβικής χειρονομίας στα μ. 134-136a, τα μ. 136b-141 την εντάσσουν σε μία ακόμη νέα ιδέα, διατηρώντας το τονικό πλαίσιο της Σολ-μείζονος. Έπειτα, τα μ. 142-145 μεταφέρουν τη βασική μελωδική της γραμμή στη Σι-μείζονα – καίτοι αντικαθιστούν την κεφαλή της με το εναρκτήριο μοτίβο των μ. 127-128a – ενώ τα μ. 146-150 προβαίνουν στην περαιτέρω εξύφανσή της, καταλήγοντας παράλληλα στη σολ-δίεση-ελάσσονα (την σχετική ελάσσονα της προηγούμενης τονικότητας). Με αφετηρία από την ομώνυμη της τελευταίας τονικής περιοχής, ο συνθέτης παρουσιάζει στην συνέχεια ακόμη ένα θεματικό μόρφωμα, στα μ. 151-154, που εξυφάνεται περαιτέρω στα μ. 155-159. Το προηγούμενο βασικό τετράμετρο ακούγεται εκ νέου στα μ. 160-163 στη Σολ-μείζονα και αλυσιδοποιείται κατόπιν στη Ντο-μείζονα (στα μ. 164-167), ενώ τα αλυσιδωτά δίμετρα 168-169 / 170-171, που λαμβάνουν ως αφορμή το μοτίβο του μ. 55, συμπυκνώνονται έπειτα στα εξίσου αλυσιδωτά μ. 172 / 173. Ως συνέχεια της αναπτυξιακής αυτής διαδικασίας εμφανίζονται ύστερα τα παρεμφερή μ. 174-177, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, αλλά και τα μ. 178-181, που παραμένουν στην ίδια περιοχή. Στη συνέχεια, η ιδέα των μ. 142-145 επιστρέφει στα μ. 182-185, στην ίδια τονικότητα, της Σι-μείζονος, και ρευστοποιείται στα μ. 186-187. Έπειτα, τα μ. 188-191 παραλλάσσουν και συνδυάζουν τα

μοτίβα των μ. 55 και 174, με τη χειρονομία του μ. 188 να αποτελεί κατόπιν τον θεμέλιο λίθο του τετραμέτρου 192-195. Αυτό το χωρίο όμως δεν είναι διόλου τυχαίο, καθώς η μελωδική του μεταμόρφωση αναδεικνύει την προέλευσή του από το κύριο θέμα του εναρκτήριου μέρους της σονάτας (πρβλ. μ. 1b-2a). Το προηγούμενο τετράμετρο εμφανίζεται εκ νέου στα μ. 196-199 κι έπειτα γίνεται αντικείμενο μιας μακράς διαδικασίας αποσπασματοποίησης (στα μ. 200-201 / 202-203 και 204 / 205) και ρευστοποίησης (στα μ. 206-219). Ακολουθεί ένα σαφώς διακριτό τμήμα, το οποίο βασίζεται δίχως παρέκκλιση στην ανάπτυξη του προαναφερόμενου μοτίβου του μ. 188. Με ιδιαίτερα λυρική διάθεση, τα αλυσιδωτά μ. 220-221 / 222-223 κατασκευάζουν ένα νέο δίμετρο πρότυπο, προσεγγίζοντας τη Σι-μείζονα. Ακολουθούν δύο ζεύγη παράγωγων δομικών μονάδων στα μ. 224-225 / 226-227 και 228-229 / 230-231, όπου στο προσκήνιο παραμένει η Σι-μείζων, ενώ η συνολική φράση των μ. 220-231 ολοκληρώνεται τελικά με μία μισή πτώση σε αυτήν. Στη συνέχεια, η παρούσα φράση αλυσιδοποιείται με ορισμένες μελωδικές διαφοροποιήσεις στα μ. 232-243, καταλήγοντας εν προκειμένω με τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα, γεγονός που προσδίδει στα μ. 220-231 / 232-243 την οργάνωση μίας μετατροπικής περιόδου. Έπειτα, συνεχίζοντας την εξέφραση του ίδιου υλικού, τα αλυσιδωτά μ. 244-247 / 248-251 καταλήγουν στη Λα-ύφεση-μείζονα και στη δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος αντίστοιχα, ενώ τα μ. 252-254, αλλά και τα μ. 255-256 που τα αποσπασματοποιούν, επεκτείνουν τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Από την ίδια δομική διαδικασία προκύπτουν έπειτα και τα μ. 257-258 καθώς και τα μ. 259-263a, που βασίζονται σε μία καθοδική κίνηση, ενώ στη συνέχεια παράγεται ένα νέο δίμετρο πρότυπο βάσει του κυρίαρχου μοτίβου, με απότοκο τις αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 263-265a / 265-267a αλλά και τα παρόμοια δίμετρα 267-269a / 269-271a, ενώ τα μ. 271-278 προβαίνουν εν τέλει σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, επεκτείνοντας τη ii<sup>7</sup> της μι-ελάσσονος.

Λόγω της απουσίας μιας άμεσης αρμονικής προετοιμασίας για την επαναφορά της αρχικής τονικότητας της Ρε-μείζονος, η διαδικασία αυτή επαφίεται εν τέλει στο ίδιο το κύριο θέμα και συγκεκριμένα στην επικεφαλής χειρονομία του, η οποία παραλλάσσεται με αυτήν την στόχευση στα μ. 279-280. Από εκεί και ύστερα, ωστόσο, η επανέκθεση του κυρίου θέματος παραμένει πιστή προς την αρχική του εμφάνιση (πρβλ. μ. 281-293a και 3-15a). Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα παραμένει εξίσου αλώβητο δομικά, κατά το μάλλον ή ήττον (στα μ. 293-316), αν και τα τελευταία μέτρα του δεν παραμένουν πλέον στη Ρε-μείζονα, αλλά μετατοπίζονται στην υπερκείμενη μεγάλη τρίτη (πρβλ. μ. 309-316 και 31-36), συμπεριλαμβάνοντας και μία μικρή εσωτερική διεύρυνση. Κατ' αναλογία προς την έκθεση, η πλάγια περιοχή λαμβάνει ως αφητηρία της τη λα-ελάσσονα και εκτυλίσσεται ακολουθώντας και αυτή πιστά το πρότυπό της από την έκθεση, με μόνη διαφοροποίηση την εμβόλιμη προσθήκη των μ. 357-358 στο πλαίσιο του καταληκτικού δεξιοτεχνικού περάσματος. Εντούτοις, το εν λόγω πέρασμα δεν αρκεί για τη σύνδεση με την coda, γι' αυτό και επισυνάπτονται περαιτέρω τα μ. 363-368.

Στην coda πραγματοποιείται μία κυκλική αναδρομή στο δεύτερο μέρος, ήτοι στη σειρά των παραλλαγών, το θέμα των οποίων χρησιμοποιείται εν προκειμένω ως θεμέλιο για την κατασκευή ενός περίτεχνου αντιστικτικού πλέγματος. Αρχικά, επί τη βάση των μ. 1-8a του προαναφερόμενου θέματος, που μεταφέρονται στην ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς (ρε-ελάσσονα), ο συνθέτης κατασκευάζει τα μ. 369-376a, ενώ έπειτα συνεχίζει ελεύθερα την πολυφωνική εξέφραση στα μ. 376-389a, τα οποία μάλιστα, ενσωματώνοντας και αποσπάσματα του προηγούμενου θέματος τύπου μπάσσου *ostinato*, καταλήγουν οριστικά με τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα. Τέλος, τα μ. 389-396 παραθέτουν και προεκτείνουν ελαφρώς τα μ. 8-14a, βασιζόμενα στον καταληκτικό χαρακτήρα τους για να επικυρώσουν την ολοκλήρωση του υπό εξέταση μέρους στη ρε-ελάσσονα. Οφείλουμε, φυσικά, να

παρατηρήσουμε πως η επιλογή του ελάσσονος τρόπου δεν είναι διόλου τυχαία σε αυτό το σημείο, καθώς η ρε-ελάσσων είναι η τονικότητα στην οποία τοποθετήθηκε το πρώτο μέρος και – κατά προέκταση – πρόκειται για την τονικότητα αναφοράς του συνολικού, ακραιφνώς κυκλικής σύλληψης έργου. Στο ίδιο αναλυτικό πλαίσιο, θα πρέπει επίσης να διατυπώσουμε μία δεύτερη – και πιθανότατα εγκυρότερη – ερμηνεία αναφορικά με τη συγκεκριμένη coda εν γένει. Με δεδομένες τόσο την προαναφερόμενη τονική τροπή όσο και την θεματική στήριξη της παρούσας coda αποκλειστικά στο θεματικό υλικό του δεύτερου μέρους, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως η coda αυτή αποτελεί μία ιδιόζουσα περίπτωση καταληκτικής – κυκλικής έμπνευσης – επισύναψης στο συνολικό έργο. Προκειμένου, για αυτόν τον σκοπό, να διαμορφωθεί μια αναφορά σε αμφότερα τα δύο πρώτα μέρη του έργου, ο συνθέτης υιοθετεί δύο διαφορετικές συνιστώσες τους: συνδυάζει, δηλαδή, την τονικότητα του πρώτου μέρους (ήτοι την επιστροφή της ρε-ελάσσονος) με την θεματική ταυτότητα του δεύτερου, δημιουργώντας έτσι μία σπάνια περίπτωση *υβριδικής* αναδρομής στα δύο πρώτα μέρη.

Στο τρίτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 27, του Μέντνερ, το θεμελιώδες μοτιβικό κύτταρο του κυρίου θέματος έχει ήδη εμφανισθεί στο τέλος του αμέσως προηγούμενου μέρους, το οποίο άλλωστε είχε προσλάβει συλλήβδην εισαγωγική λειτουργία στο παρόν μέρος. Για την ακρίβεια, η επανάληψη της δομικής μονάδας των μ. 65-66 της *Introduzione*, όπου η βασική θεματική ιδέα της αντιπαρατίθεται με το προαναφερόμενο μοτίβο, διασκελίζει τα όρια μεταξύ των μερών, με τα μ. 67-68 να βρίσκουν τη συνέχειά τους στην έναρξη του υπό εξέταση μέρους. Από τούδε και στο εξής, εντούτοις, ξεκινά η εκτύλιξη μιας προτασιακής δομής που θα αποτελέσει το κύριο θέμα του *Finale*, για το οποίο έχει επιλεγεί το τονικό κέντρο της Φα-δίεση-μείζονος. Αρχικά, η βασική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-4 και επαναλαμβάνεται – ελαφρώς παρηλλαγμένη – στα μ. 5-8, ενώ έπειτα ακολουθεί η συνέχιση με μία διαδικασία αποσπασματοποίησης: την τετράμετρη βασική ιδέα διαδέχονται τα όμοια δίμετρα 9-10 / 11-12, τα οποία συρρικνώνονται περαιτέρω με τη σειρά τους στα μ. 13-16, όπου η υπό εξέταση φράση αποπερατώνεται με ιδιαίτερα τυπικό τρόπο, καθ' ότι καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας.

Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα ξεκινά με μία νέα φράση αποτελούμενη από δύο παράγωγες ιδέες (στα παρεμφερή δίμετρα 17-18 / 19-20 και 21-22 / 23-24), οι οποίες αφιερώνονται στην προέκταση της Ντο-δίεση-μείζονος. Εν συνεχεία, η πρώτη εξ αυτών επαναλαμβάνεται στα μ. 25-26 / 27-28, προτού αποσπασματοποιηθεί αλυσιδωτά στα μ. 29 / 30, με τα μ. 31-33 να προβαίνουν κατόπιν στη ρυθμική της μεγέθυνση, καταλήγοντας στην αντιθετική συγχορδία της λα-δίεση-ελάσσονος. Έπειτα από την επανάληψη και την προέκταση της τελευταίας δομικής μονάδας στα μ. 34-37, ο συνθέτης φέρνει ξανά στο προσκήνιο την ιδέα των μ. 23-24, η οποία αντιπαρατίθεται με την προαναφερόμενη κατάληξη στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 38-40 / 41-43. Τελικά, το δεύτερο εκ των δύο παραπάνω στοιχείων ανεξαρτητοποιείται και επαναλαμβάνεται στα μ. 44 και 45, με το τελευταίο μέτρο να εντάσσεται προσέτι στα εισαγωγικά μ. 45-47 της πλάγιας περιοχής, όπου παρουσιάζεται το βασικό της συνοδευτικό σχήμα.

Στο πλαίσιο του εν λόγω εισαγωγικού περάσματος, η λα-δίεση-ελάσσων μετατρέπεται παράλληλα εναρμονίως σε δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία θα αποτελέσει την πρώτη από τις δύο δευτερεύουσες τονικότητες της έκθεσης. Η παρουσίαση του πλάγιου θεματικού υλικού ξεκινά με τη φράση των μ. 48-55, η οποία καταλήγει σε μία μισή πτώση στη νέα τονικότητα. Έπειτα, στην βάση του ίδιου υλικού, τα μ. 56-57 / 58-59 και 60-63a συγκροτούν μία πρόταση, η οποία καταλήγει εκ νέου σε μισή πτώση, εν προκειμένω όμως

στην σχετική της (ντο-ελάσσονα). Τελικά, τα μ. 63-64 / 65-66, που βασιζονται στα μ. 56-57 / 58-59, συνδυάζονται με μία αναδρομή στο κεντρικό θεματικό στοιχείο του δεύτερου μέρους του έργου (στα μ. 67-71a), φέρνοντας εν τέλει μία οιονεί πτωτική κατάληξη στη ντο-ελάσσονα. Έπειτα, ο συνθέτης εκμεταλλεύεται την προηγηθείσα θεματική αναφορά, προκειμένου να ανακαλέσει τα καταληκτικά μέτρα του δεύτερου μέρους, με απώτερο σκοπό την προετοιμασία της επαναφοράς του κυρίου θέματος του τελικού μέρους. Έτσι, τα μ. 71-74 και 75-78 αντιστοιχούν στα μ. 65-66 και 67-68 της *Introduzione*, με τη διαφορά όμως πως εδώ εφαρμόζεται μία αλυσιδωτή εξέλιξη, ούτως ώστε να επιτευχθεί η επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας του παρόντος μέρους.

Κατά τη δεύτερη εμφάνισή του, στα μ. 79-94, το κύριο θέμα διατηρείται πανομοιότυπο όπως και στην πρώτη. Το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα, αντιθέτως, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την επεξεργασία, υφίσταται ορισμένες τροποποιήσεις που θα εξετάσουμε στη συνέχεια. Κατ' αρχάς, ως σημειωθεί πως η πρώτη του φράση επιστρέφει ακέραια στα μ. 95-102 (πρβλ. μ. 17-24), με την παρέκκλιση από την αυθεντική εκδοχή του παρόντος τμήματος να ξεκινά αμέσως μετά: το χωρίο των μ. 25-37 επανεμφανίζεται παρηλλαγμένο ως προς την ύφανσή του και μετατοπισμένο στην υποκείμενη τετάρτη, στα μ. 103-115, με την τονική αυτή μεταβολή να έχει ως αποτέλεσμα την προσέγγιση της φα-ελάσσονος αντί της λα-δίεση-ελάσσονος. Στη συνέχεια, το χωρίο των μ. 38-45 επιστρέφει κι αυτό στα μ. 116-129, με τη βασική διαφορά πως οι αναδρομές στην ιδέα των μ. 23-24 δίνουν εν προκειμένω τη θέση τους στην κεφαλή του κυρίου θέματος. Κατ' αυτόν τον τρόπο, τα τρίμετρα 38-40 / 41-43 μεταλλάσσονται στις δομικές μονάδες των μ. 116-118 / 119-121, ενώ πριν από τη διευρυμένη επιστροφή των μ. 43-45 στα μ. 126-129 (όπου παράλληλα η φα-ελάσσων μετατρέπεται σε δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος) μεσολαβεί μία ακόμη, εμβόλιμη ανάπτυξη της κεφαλής του κυρίου θέματος στα αλυσιδωτά δίμετρα 122-123 / 124-125.

Στην επεξεργασία, πρωταγωνιστικό ρόλο έχει η βασική θεματική ιδέα του προηγούμενου μέρους, η οποία μεταμορφώνεται στο θέμα ενός εκτενούς *fugato*. Στο τονικό πλαίσιο της σι-ύφεση-ελάσσονος, στην οποία οδήγησε το συνδετικό πέρασμα που προηγήθηκε, το θέμα παρουσιάζεται κατ' αρχάς στην τονική, στα μ. 130-134a, ενώ η απάντηση ακολουθεί στα μ. 134-138a. Διαπιστώνουμε, ωστόσο, μία *sui generis* διεργασία αναφορικά με τη διαμόρφωση της συνοδευτικής αντίστιξης, η οποία προκύπτει άμεσα από το θέμα, σαν περαιτέρω εξύφανσή του. Έτσι, ο συνθέτης συνεχίζει με τον ίδιο τρόπο να προεκτείνει την απάντηση στα μ. 138-141, ενώ αναδρομικά δίνεται και η εντύπωση πως το θέμα και η απάντηση δεν διαχωρίζονται σαφώς, αλλά επικαλύπτονται, εν είδει *stretto*. Ακολουθεί ένα δεύτερο, παρόμοιο ζεύγος θέματος – απάντησης στα μ. 142-149: εντός αυτού, η εξύφανση του θέματος ακολουθεί τα μ. 130-137, ενώ η απάντηση ξεκινά ένα μέτρο αργότερα, από το μ. 147, και διακόπτεται πρόωρα. Στη συνέχεια, τα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 150-151 / 152-153 κάνουν μία αναφορά στο κύριο θεματικό υλικό του τελικού μέρους και ιδιαίτερα στην κεφαλή της βασικής ιδέας. Ακολουθεί μία ανακατασκευή του συνολικού χωρίου των μ. 130-153 στα μ. 154-171. Συγκεκριμένα, στα μ. 154-161 η εξέλιξη είναι ανάλογη με αυτή των μ. 130-137, με τη διαφορά πως η απάντηση τοποθετείται στη ρε-ελάσσονα αντί της φα-ελάσσονος. Έπειτα, όμως, ακολουθεί νέα εμφάνιση του θέματος, εν προκειμένω στη σολ-ελάσσονα, με την εκτύλιξή του να παραλλάσσει ελαφρώς τα μ. 154-159, ενώ παράλληλα το πλέγμα των συνοδευτικών φωνών παραπέμπει εν πολλοίς στα μ. 142-149, οδηγώντας στα μ. 168-169 / 170-171, τα οποία είναι ομόλογα των μ. 150-151 / 152-153. Ακολουθεί ένα ακόμη τμήμα, στην μι-ύφεση-ελάσσονα, με χαρακτηριστικά έκθεσης φούγκας: ένα πρώτο ζεύγος θέματος – απάντησης εμφανίζεται στα μ. 172-177 και 178-181, ενώ ακολουθεί ένα δεύτερο ζεύγος στα μ. 182-186

και 187-193. Παρατηρούμε επίσης πως και σε αυτήν την περίπτωση το σημείο εισόδου της κάθε φωνής δεν είναι αυστηρά καθορισμένο, ενώ εν προκειμένω η αντιστικτική συνοδεία του θέματος υιοθετεί σε μεγάλο βαθμό την κίνηση δεκάτων έκτων που είχε εμφανισθεί στα μ. 146-149. Στη συνέχεια, οι εμφανίσεις του βασικού θεματικού στοιχείου της επεξεργασίας πυκνώνουν ακόμη περισσότερο, στο πλαίσιο αλληπάλληλων *stretti*, όπου το θέμα παρατίθεται σε ποικίλες τονικές περιοχές (μ. 194-218a). Ακολούθως, το θέμα του *fugato* αναμιγνύεται με το θεμελιώδες κύριο μοτίβο του παρόντος μέρους, παράγοντας τη νέα δομική μονάδα των μ. 218-222a, η οποία ξεκινά από τη μι-ελάσσονα. Έπειτα από την αλυσιοδοποίησή της στη σολ-ελάσσονα στα μ. 222-225, με προέκταση στα μ. 226-227, μία παρεμφερής δομική μονάδα κάνει την εμφάνισή της στα μ. 228-232a και παραλλάσσεται στα μ. 232-236a, παραμένοντας εντός της ντο-δίεση-ελάσσονος. Μία παράγωγη ακολουθία παρουσιάζεται έπειτα στα αλυσιδωτά μ. 236-241 / 242-247, ενώ από αυτήν προκύπτουν κατόπιν και τα παρεμφερή, οιονεί αλυσιδωτά τετράμετρα 248-251 / 252-255, όπου η διαρκής παρουσία ισοκράτη επί του ντο-δίεση μαρτυρεί την έναρξη της επαναπροσέγγισης της αρχικής τονικότητας. Παρ' όλα αυτά, την απομόνωση μίας δεξιοτεχνικής φιγούρας στα παρόμοια μ. 256-259 διαδέχεται μία χρωματική κάθοδος του μπάσσου στα μ. 260-263, όπου ανακαλείται, επιπλέον, σε μεγέθυνση η κεφαλή της εναρκτήριας φράσης της πλάγιας περιοχής. Ταυτόχρονα, τα μ. 262-263 και 264-265 παραπέμπουν στα μ. 150-151 / 152-153. Τελικά, η συγχορδιακή ακολουθία των μ. 266-268a οδηγεί σε μία ακόμη αναφορά στην κεφαλή του πλαγίου θέματος, στα μ. 268b-273, τα οποία καταλήγουν σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας, από την οποία ξεκινά το κύριο θέμα. Συμπερασματικά, τα μ. 248 κ.εξ. δύνανται να θεωρηθούν ως ένα διακριτό συνδυαστικό πέρασμα προς την επανέκθεση.

Ούτε κατά τη δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος, εντός της επανέκθεσης πλέον, εντοπίζεται η παραμικρή διαφοροποίηση (μ. 274-289). Και σε αυτήν την περίπτωση, οι διαφοροποιήσεις αφορούν αποκλειστικά το ακόλουθο μεταβατικό τμήμα και μάλιστα ήδη από την πρώτη φράση του, η οποία καταλήγει εν προκειμένω σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (πρβλ. μ. 290-298a και 17-24). Η μικρή επιμήκυνση που λαμβάνει εδώ χώρα επιφέρει επιπλέον την μικρή μετρική μετατόπιση και των αμέσως επόμενων δομικών μονάδων στα μ. 298-300a / 300-302a. Έπειτα, κατά παρέκκλιση του αρχικού προτύπου της μετάβασης στην έκθεση, οι τελευταίες δομικές μονάδες αλυσιοδοποιούνται στα μ. 302-304a / 304-306a αλλά και στα μ. 306-308a / 308-310a, με τα μ. 310-313a να προβαίνουν εν τέλει σε μία διαδικασία που παραπέμπει σε κανόνα. Ταυτόχρονα, όμως, ο συνθέτης προσθέτει εδώ και μία αντιστικτική προαναγγελία του πλαγίου θεματικού υλικού: έπειτα από τέσσερεις αλυσιδωτές εμφανίσεις της κεφαλής του στα μ. 300-307, η μελωδική ροή συνεχίζεται στα μ. 308-313a ακολουθώντας περίπου εκείνη των μ. 50-55.

Ακολουθεί η πραγματική επαναφορά του πλαγίου θέματος στο πλαίσιο της επανέκθεσης και στην κύρια τονικότητα, με μία τροποποίηση να αφορά εν προκειμένω την προσθήκη μιας αντιστικτικής "ηχούς" της μελωδικής εκτύλιξης, εν είδει κανόνος. Σε αυτό το υφολογικό πλαίσιο, τα μ. 313-332 αντιστοιχούν στα μ. 48-66, με το επιπλέον μέτρο να προκύπτει εξαιτίας της προαναφερόμενης κανονικής μίμησης στο μ. 328, η οποία αίρει την φραστική επικάλυψη του αντίστοιχου μ. 63 της έκθεσης. Στη συνέχεια, τα μ. 333-339a προβαίνουν σε επέκταση της τελευταίας φράσης με κατάληξη σε μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα, συμπεριλαμβάνοντας και μία αντιστικτική αναφορά στα καταληκτικά μ. 17 κ.εξ. του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους. Η αναφορά αυτή έρχεται όμως ακόμη πιο εμφατικά στο προσκήνιο στα ακόλουθα μ. 339b-349a, τα οποία ακολουθούν πιστά τη μελωδική γραμμή των μ. 19-24a του *Allegretto*, καταλήγοντας μάλιστα με παρόμοιο τρόπο

σε μία τέλεια πτώση στη Φα-δίεση-μείζονα, η οποία σημαίνει και την ολοκλήρωση της επανέκθεσης. Ας υπομνησθεί, προσέτι, πως μία ανάλογη πτώση απουσίαζε από την έκθεση.

Η παραπάνω πτωτική κατάληξη σηματοδοτεί, ταυτόχρονα, την έναρξη (σε επικάλυψη) της coda του μέρους, η οποία συνεχίζει, μεταξύ άλλων, και εντείνει την κυκλική αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό του εναρκτήριου μέρους: τα μ. 348-352 δημιουργούν από την κεφαλή του πλαγίου θέματος του τελικού μέρους ένα συνοδευτικό υπόστρωμα για την μετέπειτα παράθεση των μ. 1-4 του εναρκτήριου μέρους σε μεγέθυνση στα μ. 353-360. Ακολουθεί ένα πέρασμα στα μ. 361-369a, το οποίο επικυρώνει εκ νέου τη Φα-δίεση-μείζονα και την προεκτείνει, ενώ η τελική πτώση στα μ. 369b-373 υλοποιείται με μία πολύ επιβλητική παράθεση της κεφαλής του πλαγίου θέματος.<sup>311</sup>

### **Συμπεράσματα**

Ανάμεσα στα λιγοστά μέρη που οργανώνονται βάσει του μικτού μορφολογικού προτύπου της σονάτας-ρόντο, σε δύο περιπτώσεις (Hiller 3/III και Parry 1/IV) εντοπίζεται ένα διακριτό εισαγωγικό τμήμα, έστω και ιδιαίτερα μικρής εκτάσεως. Αναφορικά με τη δομή του κυρίου θέματος, τούτο οργανώνεται πρωτίστως ως πρόταση (Raff/IV, Dale/III, Μέτνερ op. 27/III), ενώ εντοπίζεται και μία διμερής δομή (Raff/III) από την άλλη πλευρά, τα εναπομείναντα μέρη δεν ακολουθούν κάποιο από τα τυπικά πρότυπα θεματικής οργάνωσης. Μεταβατικό τμήμα υπάρχει σε κάθε περίπτωση. Από δομικής πλευράς, το πλάγιο θέμα οργανώνεται προτασιακά στο Hiller 3/III, τριμερώς στο Raff/IV και πιο ελεύθερα στα υπόλοιπα μέρη, ενώ από τονική έποψη τοποθετείται κυρίως στη δεσπόζουσα (στα μέρη σε μείζονα τρόπο) ή στη σχετική μείζονα (στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο) σημειώνονται, εντούτοις, και δύο εξαιρέσεις: στο Μέτνερ op. 27/III, η πλάγια περιοχή διέρχεται από δύο διακριτές τονικές περιοχές, ενώ στο Dale/III αποφεύγεται η σαφής εγκαθίδρυση ενός δευτερεύοντος τονικού κέντρου, με την πλάγια περιοχή να βασίζεται σε μία ελεύθερη τονική περιπλάνηση. Η καθοριστική πτώση της έκθεσης εκδηλώνεται σε μόλις ένα από τα εξεταζόμενα μέρη (Raff/III), το οποίο, μάλιστα, είναι και το μόνο όπου προστίθεται μία κατακλείδα.

Κατά την πρώτη του επαναφορά, το κύριο θέμα δύναται να επιστρέφει πρακτικά αυτούσιο (Parry 1/IV, Raff/IV, Μέτνερ op. 27/III), ή, εναλλακτικά, να υποβάλλεται σε περιορισμένες (Raff/III) ή πιο εκτεταμένες δομικές και αρμονικές τροποποιήσεις (Hiller 3/III, Dale/III).<sup>312</sup> Η επεξεργασία μπορεί να ξεκινήσει εμμένοντας στο κύριο θέμα (Raff/III), με

<sup>311</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 254-255) δεν βλέπει εδώ μία μορφή σονάτας-ρόντο αλλά μία τριμερή μορφή σονάτας, εντάσσοντας την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος στην ενότητα της επεξεργασίας. Προσπαθώντας να υπεραμυνθεί αυτής της ερμηνευτικής του επιλογής, ισχυρίζεται πως «μία άλλη ερμηνεία της συνολικής μορφής αυτού του μέρους είναι αυτή μίας σονάτας-ρόντο [...]. Ωστόσο, η τεράστια ενότητα της επεξεργασίας φαίνεται τόσο διαφορετική σε βαθύτητα και μορφολογικό βάρος, ώστε διστάζω να την αποκαλέσω ως ένα απλό επεισόδιο ρόντο. Επίσης, το τέλος στερείται μίας τελικής επαναφοράς του βασικού θέματος [...]». Όπως γίνεται φανερό, ο Bitzan συγχέει την μορφή της σονάτας-ρόντο με αυτή του ρόντο-σονάτας, όπου πράγματι δεν θα ταίριαζε ένα τέτοιο αναπτυξιακό δεύτερο “επεισόδιο”, ενώ παράλληλα είναι δυνατή (καίτοι διόλου υποχρεωτική και στην πραγματικότητα όχι ιδιαίτερα συχνή) και μία πλεονάζουσα τελική επαναφορά του κυρίου θέματος μετά την επανέκθεση του πλαγίου θέματος (πρακτική που εντούτοις δεν απαντά σε περιπτώσεις σονάτας-ρόντο με τυπική και όχι αντεστραμμένη επανέκθεση). Σχετικά με τα παραπάνω μορφολογικά δεδομένα, βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven”, υπό έκδοση. Ο Emerson, απεναντίας (ό.π., σ. 98), αναφέρεται ευθύς εξ αρχής σε μία μορφή σονάτας-ρόντο (με “φουγκοειδή επεξεργασία”) όσον αφορά το παρόν μέρος.

<sup>312</sup> Πρβλ. Carlin, ό.π., σ. 237: «Στην πλειονότητα των περιπτώσεων το refrain επιστρέφει ανέπαφο, εντούτοις συντομευμένες και ημιτελείς εκδοχές είναι εξίσου κοινές».



αναφορά στο υλικό της μετάβασης (Hiller 3/III, Parry 1/IV), με κάποιο νέο στοιχείο (Raff/IV, Dale/III) ή ακόμη και με μια αναδρομή σε προηγούμενο μέρος του έργου (Μέτνερ op. 27/III). Αξιοσημείωτη είναι η ύπαρξη fugato σε δύο περιπτώσεις (Raff/IV, Μέτνερ op. 27/III), ενώ, από δομικής πλευράς, μόνο σε μία περίπτωση εντοπίζεται διακριτό συνδεδετικό πέρασμα προς την επανέκθεση (Μέτνερ op. 27/III).

Στο ήμισυ των εξεταζόμενων μερών, η επανέκθεση είναι αντικατοπτρική, με το πλάγιο θέμα να προηγείται του κύριου<sup>313</sup> (Hiller 3/III, Parry 1/IV, Raff/III). Στις δύο τελευταίες περιπτώσεις, περαιτέρω, το πλάγιο θεματικό υλικό επιστρέφει σε διαφορετική τονική βάση από την αναμενόμενη<sup>314</sup> (ξεκινώντας, μάλιστα, από τις περιοχές της επιτονικής και της III/I αντίστοιχα), κάτι που δεν ισχύει στα υπόλοιπα μέρη, όπου η πλάγια περιοχή επανεκτίθεται τυπικά στην τονικότητα αναφοράς (στα μέρη σε μείζονα τρόπο) ή στην ομώνυμη μείζονα (στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο). Το κύριο θέμα άλλοτε διατηρείται πρακτικά άθικτο από δομικής πλευράς (Hiller 3/III, Dale/III, Μέτνερ op. 27/III) και άλλοτε πάλι τροποποιείται κατά την επανέκθεσή του<sup>315</sup> μολοντούτο, ανεξάρτητα από την παρουσία ή μη κάποιας δομικής διαφοροποίησης, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αποτυχία της επεξεργασίας να επαναπροσεγγίσει πλήρως την αρχική τονικότητα και η συνακόλουθη σταδιακή αποκατάστασή της κατά την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος στα Raff/IV και Dale/III. Αναφορικά με την καθοριστική πτώση της επανέκθεσης, τούτη επιστρέφει όπου αρχικά εμφανίστηκε, ήτοι στο Raff/III, καίτοι είναι μάλλον προβληματική, εξαιτίας της αντικατοπτρικής επανέκθεσης αλλά και της τονικής απόκλισης της πλάγιας περιοχής, ενώ σε μία άλλη περίπτωση (Μέτνερ op. 27/III) προστίθεται στην τρίτη ενότητα, παρ' όλο που δεν υπήρχε ανάλογή της στην έκθεση· κάτι παρόμοιο συμβαίνει επίσης στο Raff/IV, όπου εντούτοις η οριστική πτωτική επικύρωση τοποθετείται εντός της coda. Τέτοια επιπρόσθετη καταληκτική ενότητα εμφανίζεται, τέλος, σε όλα τα εξεταζόμενα μέρη, ενώ αξιοσημείωτη είναι η αναδρομή της coda σε προηγούμενα μέρη του συνολικού έργου, σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις (Dale/III και Μέτνερ op. 27/III).

---

<sup>313</sup> Σχετικά με την πρακτική της αντεστραμμένης επανέκθεσης στην εν λόγω μορφή, βλ. πρωτίστως την σχετική πραγμάτευση του Φούλια ("Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας ("σονάτα-ρόντο") και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές", *Πολυφωνία* 17, 2010, σ. 122-124. Πρβλ. επίσης Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935, σ. 183-184 και 187.

<sup>314</sup> Βλ. την αναφορά του Carlin σε αυτό το φαινόμενο στο έργο του Beethoven (ό.π., σ. 239). Ωστόσο, θα πρέπει να παρατηρήσουμε πως αυτό που ισχυρίζεται ο Carlin, σχετικά με την μη τονική επαναφορά του πλάγιου θέματος, αφορά πρωτίστως μορφές ρόντο-σονάτας και μόνο δευτερευόντως σονάτας-ρόντο, όπως έχει αποδειχθεί από την νεώτερη έρευνα επί του ζητήματος (βλ. πρωτίστως Φούλιας, "Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven", ό.π.).

<sup>315</sup> Ο Carlin (ό.π., σ. 239) επισημαίνει ομοίως και τις δύο αυτές δυνατότητες.

### **Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Α΄ περίοδος**

Το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Gade είναι γραμμένο στη σι-ελάσσονα και κατασκευασμένο σε μορφή scherzo, δίχως εντούτοις να συνοδεύεται από κάποιο trio. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-20) ξεκινά με ένα εισαγωγικό τετράμετρο, το οποίο, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της δεσπόζουσας, παρουσιάζει το θεμελιώδες μοτιβικό στοιχείο του μέρους. Η μελωδική υπόσταση του μοτίβου αυτού κάνει, ωστόσο, την εμφάνισή της στο πλαίσιο του κυρίως σώματος του παρόντος τμήματος, το οποίο λαμβάνει την οργάνωση μίας περιόδου: η ηγούμενη φράση των μ. 5-12 αποτελείται από δύο παρεμφερή τετράμετρα, το δεύτερο εκ των οποίων καταλήγει σε μία οιονεί μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, ενώ η επόμενη φράση (μ. 13-20) παραλλάσσει ελαφρώς μόνο το δεύτερο τετράμετρο, προκειμένου να φέρει την αναμενόμενη τέλεια πτώση στη σι-ελάσσονα.

Η βασική τετράμετρη μελωδική μονάδα αξιοποιείται, περαιτέρω, και στο δεύτερο τμήμα (μ. 21-53). Τα μ. 21-24 και 25-29α στρέφονται προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, η προσωρινή εγκαθίδρυση της οποίας ενισχύεται, έπειτα, από τη μελωδική κατάληξη των μ. 28-29α, αλλά και στα ακόλουθα μ. 29-34, με διαδοχικές επαναλήψεις της προηγούμενης πτωτικής διαδικασίας. Το δεύτερο σκέλος του υπό εξέταση τμήματος διαμορφώνεται κατά παρόμοιο τρόπο με το πρώτο· παρατηρούμε μάλιστα πως, ενώ αρχικά τα – ομόλογα των μ. 21-29α – μ. 35-44α κινούνται προς τη σχετική μείζονα (βλ. μ. 35-42), στη συνέχεια τίθεται ως στόχος η επαναπροσέγγιση της φα-δίεση-ελάσσονος στα μ. 43-44α. Ας σημειωθεί, επιπλέον, η εσωτερική διεύρυνση της δομικής αυτής μονάδας, που αναλογεί στα μ. 25-29α, μέσω μίας τρίτης εμφάνισης του βασικού μοτίβου (πρβλ. μ. 39-41 και 25-26). Από εκεί και πέρα, τα μ. 44-49 αντιστοιχούν, με περιορισμένες τροποποιήσεις, στα μ. 29-34. Εν προκειμένω, ωστόσο, η καταληκτική προέκταση της φα-δίεση-ελάσσονος συνεχίζεται και στα μ. 50-53, τα οποία ταυτίζονται με τα εισαγωγικά μ. 1-4· ως εκ τούτου, το τετράμετρο αυτό λαμβάνει διττή λειτουργία, προεκτείνοντας αρμονικά το δεύτερο τμήμα αλλά και προετοιμάζοντας την είσοδο του τρίτου.

Το τελευταίο, από την άλλη πλευρά, διαφοροποιείται και διευρύνεται σε σημαντικό βαθμό σε σχέση με το πρώτο, καθ' ότι εκτείνεται στα μ. 54-119, ήτοι σε 66 μέτρα έναντι των 20 μέτρων του πρώτου. Πώς συμβαίνει όμως αυτό; Αρχικά, η περιοδική δομή των μ. 5-20 επιστρέφει μόνο μερικώς, στα μ. 54-65, με τη δεύτερη φράση να επαναφέρει μόνο το πρώτο της ήμισυ, και αυτό με αρμονικώς παραμορφωμένη κατάληξη. Από εκεί και ύστερα, τα μ. 66-69 συνεχίζουν το μιμητικό παιχνίδι που είχε ήδη ξεκινήσει από τα μ. 64-65, εκμεταλλευόμενα το μοτίβο των μ. 7-8 (ήτοι τη μελωδική χειρονομία του δεύτερου μισού του βασικού τετραμέτρου), φτάνοντας μέχρι τη διπλή δεσπόζουσα, η οποία κατόπιν επεκτείνεται στα μ. 70-73, αλλά εμμέσως και στα μ. 74-77, όπου η παροδική επιστροφή της τονικής συνοδεύεται από το θεμελιώδες μοτίβο. Το ίδιο στοιχείο χαρακτηρίζει και την έλευση της τονικής σε δεύτερη αναστροφή στα μ. 78-81, ενώ η δεσπόζουσα αυτή καθ' εαυτήν επεκτείνεται στα μ. 82-103. Πιο αναλυτικά, η συνεχής ροή των μ. 82-93 προκύπτει από τη ρευστοποίηση και ανάπτυξη του βασικού μοτίβου, ενώ το ίδιο στοιχείο ανασυγκροτείται κατόπιν για να υπενθυμίσει το εισαγωγικό τετράμετρο στο πλαίσιο των μ. 94-97. Η μελωδική μορφή του μ. 5 επιστρέφει στη συνέχεια στα 98-103, που κινούνται πλέον σε μείζον περιβάλλον, ενώ η ζητούμενη κατάληξη στην (μείζονα) τονική λαμβάνει χώρα, με τον πλέον διακριτικό τρόπο, στα μ. 104-105, που διατηρούν την ύφανση του μόλις προηγηθέντος περάσματος. Η Σι-μείζον προεκτείνεται καταληκτικά, ακολούθως, στα μ. 106-109, τα οποία αναστρέφουν το βασικό μοτίβο, αλλά και στα μ. 110-112, που το ρευστοποιούν. Επιπλέον, ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου περάσματος (στα μ. 113-116) συνδυάζεται με μία εναλλακτική εκδοχή του μοτίβου των μ. 7-8 (στα μ. 117-119),

προκειμένου να επιτευχθεί η οριστική κατάληξη στην ομώνυμη της τονικότητας αναφοράς με μία πλάγια πτώση.<sup>316</sup>

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Alkan<sup>317</sup> είναι κατασκευασμένο ως scherzo με ενσωματωμένο trio. Το πρώτο τμήμα του scherzo (μ. 1-32)<sup>318</sup> αποτελείται από δύο φράσεις (στα μ. 1-16 και 17-32), οι οποίες ακροβατούν, θα έλεγε κανείς, ανάμεσα στη Ρε-μείζονα και στη σχετική της. Στην πρώτη εξ αυτών, μία πρώτη θεματική ιδέα (μ. 1-8) ακολουθείται από μία δεύτερη (μ. 9-16) που επεκτείνει τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, δίνοντας την αίσθηση μίας μισής πτώσης σε αυτήν την τονικότητα. Η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, διαφοροποιείται ως προς το δεύτερο σκέλος της, καταλήγοντας εν προκειμένω με μία οιονεί τέλεια πτώση στην τονικότητα της Φα-δίεση-μείζονος. Συνεπώς, είναι αναπόφευκτη η ταύτιση των μέχρι τούδε τεκταινομένων με το πρότυπο μιας μετατροπικής περιόδου, στο πλαίσιο της οποίας περνάμε από τη Ρε-μείζονα και την σχετική της (σι-ελάσσονα) στην ομώνυμη της αντιθετικής (III). Έπεται το δεύτερο τμήμα (μ. 33-82), όπου ο συνθέτης περνά στη ρε-δίεση-ελάσσονα (πρόκειται για τη σχετική της Φα-δίεση-μείζονος), την τονική της οποίας επεκτείνει στα παρεμφερή δίμετρα 33-34 / 35-36 / 37-38 / 39-40, ενώ ακολούθως η αρμονική διαδοχή των μ. 41-48 οδηγεί σε κατάληξη στη συγχορδία της δεσπόζουσας εν είδει μισής πτώσης. Ακολουθεί μία παρηλλαγμένη επανάληψη του ανωτέρω χωρίου, με τα μ. 49-56 να ταυτίζονται με τα μ. 33-40 και τα μ. 57-64 να μετατρέπουν τα μ. 41-48 σε δύο αλυσιδωτά ζεύγη διμέτρων. Ο αρμονικός ρυθμός επιταχύνεται, κατόπιν, στα εξίσου αλυσιδωτά μ. 65-68, ενώ τα μ. 69-71a οδηγούν σε μία κατάληξη στη Φα-δίεση-μείζονα (δηλαδή τον τονικό στόχο και του πρώτου τμήματος), η οποία εν συνεχεία επεκτείνεται στα μ. 71-74 και 75-82. Κατά την επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού εντός του τρίτου τμήματος (μ. 83-114) το μόνο που αλλάζει, επί της ουσίας, είναι η αρμονική κατάληξη του πρώτου σκέλους της δεύτερης φράσης, με τη Σι-ύφεση-μείζονα (την VI της ομώνυμης ελάσσονος) να αντικαθιστά τη σι-ελάσσονα (την οικεία vi) στο μ. 103 και να παρέχει μία πρώτης τάξεως έκπληξη στον ανυποψίαστο ακροατή. Στη συνολική μορφή επισυνάπτεται, τέλος, και ένα τέταρτο τμήμα, το οποίο χαρακτηρίζεται τόσο από καταληκτική όσο και από συνδετική (προς το επικείμενο trio) λειτουργία. Συγκεκριμένα, βασίζεται σε μία μακρά επέκταση της Φα-δίεση-μείζονος, στο πλαίσιο της οποίας το υλικό του δεύτερου σκέλους της βασικής φραστικής δομής (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 107 κ.εξ.) ρευστοποιείται σταδιακά, σε αντιπαράθεση με ένα λιτό μοτίβο επαναλαμβανόμενου (ή και μη) φθόγγου. Η εν λόγω λειτουργία επέκτασης έχει ως αποτέλεσμα την άμεση σύνδεση του scherzo με το ακόλουθο trio, το οποίο τοποθετείται στην τονικότητα της Σι-μείζονος, όπου η Φα-δίεση-μείζων λειτουργεί, φυσικά, ως δεσπόζουσα.

<sup>316</sup> Εντύπωση προκαλεί η θεώρηση της Barbara Blanchard Hong, η οποία διατείνεται πως το παρόν μέρος ολοκληρώνεται με μία "πτωτική coda", δίχως όμως να διευκρινίζεται σε ποιο σημείο ξεκινά αυτό το τμήμα. Επιπλέον, η Hong αναφέρεται απλουστευτικά στην μορφή του παρόντος μέρους υπό το πρίσμα ενός σχήματος "ABA". Βλ. Hong, ό.π., σ. 33.

<sup>317</sup> Με τα λόγια του ίδιου του συνθέτη: «Κάθε ένα από τα τέσσερα μέρη αντιστοιχεί στην ψυχή μου με μία συγκεκριμένη στιγμή ύπαρξης, με έναν ιδιαίτερο τρόπο σκέψης ή χρήσης της φαντασίας». Το παρόν μέρος παραπέμπει, κατ' αυτόν τον τρόπο, στις ενεργητικού χαρακτήρα études του 1838. Βλ. Eddie, ό.π., σ. 82, αλλά και Hillman, ό.π., σ. 21-22.

<sup>318</sup> Όπως παρατηρεί ο Eddie (ό.π., σ. 82-83), το scherzo παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με το *Πρώτο scherzo για πιάνο*, op. 20, του Chopin.

Η δεύτερη ενότητα<sup>319</sup> εκθέτει τη βασική της ιδέα στα μ. 166-173, προτού την επαναλάβει στην ομώνυμη ελάσσονα στα μ. 174-181. Αυτές οι δομικές μονάδες συνιστούν το σκέλος της παρουσίας μιας πρότασης, η συνέχιση της οποίας εκτείνεται στα μ. 182-198a, περνώντας και καταλήγοντας στη φα-δίεση-ελάσσονα με τέλεια πτώση. Σε αυτήν την τονικότητα, και πλέον εντός του δεύτερου τμήματος του *trio* που ξεκινά σε επικάλυψη με το προηγούμενο, ο συνθέτης παραθέτει άλλες δύο φορές τη βασική ιδέα (στα μ. 198-205 και 206-213), προτού τη μεταφέρει για δεύτερη φορά στη σι-ελάσσονα (στα μ. 214-221). Μέχρι εδώ, και δεδομένης της προσπάθειας απεικόνισης, από μέρους του Alkan, του συναισθηματικού κόσμου ενός νέου, είναι έκδηλη η εξέλιξη, στο εσωτερικό του *trio*, ενός ερωτικού σκιρτήματος (“*amoureuement*”), το οποίο, έπειτα από ένα συνεσταλμένο, διστακτικό ξεκίνημα (“*timidement*”), έχει ευτυχή κατάληξη (“*avec bonheur*”), με την επιστροφή της βασικής θεματικής ιδέας στο τρίτο τμήμα (μ. 222 κ.εξ.) να λαμβάνει χώρα με ενθουσιασμό και βεβαιότητα, όπως υποδηλώνουν η άμεση αλλαγή του τρόπου ομού μετά της δυναμικής αλλά και της ενισχυμένης υφής. Εν προκειμένω, η βασική ιδέα δεν επαναλαμβάνεται, αφού η συνέχιση παρεκκλίνει της αρχικής της πορείας και επιπλέον προεκτείνεται (στα μ. 230-254a), φέρνοντας εν τέλει μία τέλεια πτώση στην κεντρική τονικότητα της Σι-μείζονος, σε αντίθεση με το ομόλογο πρώτο τμήμα. Τα (ερωτικά) πάθη καταλαγιάζουν (“*en mourant*”) στο καταληκτικό τμήμα των μ. 254-301, όπου η αδιάκοπη επέκταση της τονικής στηρίζει την παράθεση (μ. 254-261 / 262-269) και τη σταδιακή ρευστοποίηση (μ. 270 κ.εξ.) της θεμελιώδους θεματικής ιδέας.

Κατά την επαναφορά του *scherzo*, τα δύο πρώτα τμήματά του επιστρέφουν χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση στα μ. 302-333 και 334-383. Δεν ισχύει το ίδιο όμως και για το τρίτο, το οποίο υποβάλλεται (πρωτίστως) σε τονική παραμόρφωση: η πρώτη φράση του ξεκινά στη συγκεκριμένη περίπτωση από τη Σολ-μείζονα (δηλαδή από την υποδεσπόζουσα της αρχικής Ρε-μείζονος) και σταματά, κατ’ αναλογία με το πρότυπό της, στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος (μ. 384-399), ενώ η δεύτερη (μ. 400-420a) αποκλίνει εντελώς, από ένα σημείο κι έπειτα, της ομόλογης δομικής της μονάδας. Πιο αναλυτικά, τα μ. 400-403 μεταφέρουν το μεγαλύτερο μέρος του πρώτου θεματικού σκέλους στη μι-ελάσσονα, ενώ στη συνέχεια ξεκινά μία ελεύθερη, σύντομη ανάπτυξη του υλικού, που συμπορεύεται με μία επέκταση της τονικής επί τη βάσει μίας βηματικής ανόδου, στα μ. 404-413. Σε αυτό το πέρασμα επισυνάπτεται κι ένα μικρό απόσπασμα του δεύτερου τμήματος, συγκεκριμένα τα πτωτικά μ. 366-372a στα μ. 414-420a, η τονική μετατόπιση των οποίων συνεπικουρεί στην ολοκλήρωση της παρούσας ενότητας στην τονικότητα του *trio*, Σι-μείζονα.

Αυτή η τονική περιοχή εδραιώνεται απόλυτα και στην ακόλουθη, σεβαστής έκτασης *coda*, που απλώνεται στα μ. 420-524. Εντός αυτής, ο συνθέτης προβαίνει κατ’ αρχάς σε μία αναδρομή στο *trio*, αφού στα μ. 420-459 ακούμε ουσιαστικά το τρίτο τμήμα της ενότητας αυτής, καίτοι εν προκειμένω η προτασιακή δομή συμπεριλαμβάνει πλέον και το παράλλαγμα της βασικής ιδέας. Περαιτέρω, την αναμενόμενη πτωτική επικύρωση της Σι-μείζονος αντικαθιστά η έναρξη ενός νέου τμήματος, το οποίο φέρνει ως ανάμνηση την ομώνυμη ελάσσονα (μ. 460-485). Πρόκειται για ένα καθαρά δεξιοτεχνικού χαρακτήρα πέρασμα, το οποίο αποκτά ελεύθερη διάρθρωση έπειτα από τα εναρκτήρια παρόμοια τετράμετρα (μ. 460-463 / 464-467). Στο τέλος, ωστόσο, έπειτα από την εμφάνιση μίας νέας καταληκτικής ιδέας και την γρήγορη ρευστοποίησή της στα μ. 486-499, ο μείζων τρόπος αποκαθίσταται, με το τελευταίο τμήμα των μ. 500-524 να επεκτείνει τη Σι-μείζονα με

---

<sup>319</sup> Σύμφωνα με τον Eddie (ό.π., σ. 83), κατά παρόμοιο τρόπο με το *scherzo*, έτσι και το *trio* χαρακτηρίζεται από ομοιότητες με ένα άλλο έργο του Chopin – εν προκειμένω, το *Τέταρτο scherzo για πιάνο*, ορ. 54.

δεξιοτεχνικές φιγούρες και μεγαλόστομες χειρονομίες που παραπέμπουν στο κλείσιμο μιας λαμπρής οπερατικής σκηνής.<sup>320</sup>

Στο τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Ρουμπινστέιν, το scherzo και το trio είναι εμφανώς και απολύτως διακριτά μεταξύ τους, ενώ το πρώτο επαναλαμβάνεται da capo προκειμένου να ολοκληρωθεί η συνολική μορφή. Το πρώτο εξ αυτών είναι γραμμένο στη λα-ελάσσονα και η πρώτη του ενότητα αρθρώνεται σε τρία τμήματα, δηλαδή κατά τη λογική μίας τριμερούς δομής. Το πρώτο τμήμα, ειδικότερα, οργανώνεται ως μετατροπική περίοδος, με την πρώτη φράση (μ. 1-8) να καταλήγει σε μία οιονεί μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς και τη δεύτερη (μ. 9-16) να ακολουθεί συμμετρικά την ηγούμενη, καίτοι εν τέλει φέρνει μία ατελή πτώση στη σχετική μείζονα. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, καθώς απομονώνει και επαναλαμβάνει αλυσιδωτά τα μ. 13-16 στα μ. 17-20, πραγματοποιώντας μια στροφή προς τη Μι-μείζονα. Εν συνεχεία, η τελευταία επανεμφανίζεται ως ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και επεκτείνεται πρώτα στα όμοια τετράμετρα 21-24 / 25-28, που αναπτύσσουν περαιτέρω τα προηγούμενα μοτιβικά στοιχεία, και έπειτα στα ομοειδή δίμετρα των μ. 29-36, όπου το διαθέσιμο υλικό ρευστοποιείται σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό. Κατά την επαναφορά της, η εναρκτήρια θεματική ιδέα διατηρεί την περιοδική της δομή (στα μ. 37-44 / 45-52), με τη διαφορά όμως πως στην προκειμένη περίπτωση η δεύτερη φράση παραμένει στη λα-ελάσσονα, την οποία και επικυρώνει με τέλεια πτώση. Στη δεύτερη ενότητα του scherzo (μ. 53-68), που έχει ως αφετηρία της τη Ντο-μείζονα, ο συνθέτης παρουσιάζει νέο θεματικό υλικό, στο πλαίσιο μίας προτασιακής δομής: η βασική ιδέα και το παράλλαγμα των μ. 53-56 / 57-60 ακολουθούνται από συνέχιση με εμφανή αποσπασματοποίηση, η οποία συνάμα δεν παραμένει στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, αλλά οδηγείται σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, διευκολύνοντας έτσι την επιστροφή του αρχικού θεματικού υλικού. Η ακόλουθη τρίτη ενότητα, πάντως, δεν προβαίνει σε αυτούσια επαναφορά της αρχικής της δομής (επιλογή που μάλλον θα την καθιστούσε φλύαρη και απολύτως συμβατική), αλλά αντιθέτως αναδομεί πλήρως το πρότυπό της: τα μ. 69-76 διαμορφώνουν ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο, κάνοντας χρήση της βασικής ιδέας της εναρκτήριας περιόδου αλλά στρεφόμενα από τη λα-ελάσσονα προς τη Φα-μείζονα (VI), από την οποία ξεκινά κατόπιν η (όχι επακριβής) αλυσιδωτή επανάληψή τους, που στρέφεται προς τη διπλή δεσπόζουσα· έτσι, μία τελευταία δομική μονάδα (στα μ. 85-95) επεκτείνει κατ' αρχάς την λειτουργία της δεσπόζουσας (στα μ. 85-88 και 89-92), προτού φέρει εις πέρας την καθοριστική πτωτική επιβεβαίωση της αρχικής τονικότητας, που προεκτείνεται και εν είδει πλάγιας πτώσης (στα μ. 93-95).

Στο πρώτο τμήμα του (τοποθετημένου στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος) trio, μία δίμετρη θεματική ιδέα (βλ. μ. 96-97) χρησιμεύει ως έναυσμα για τη δημιουργία μίας οκτάμετρης φράσης (μ. 96-103), όπου οι διαδοχικές είσοδοι νέων φωνών με την ιδέα αυτή παραπέμπουν σε ένα τετράφωνο fugato. Προς επίρρωσιν αυτής της εντύπωσης, το δίμετρο εμφανίζεται εναλλάξ από δύο διαφορετικά τονικά ύψη, θυμίζοντας μία σχέση θέματος – απάντησης, πριν από την κατάληξη στη Λα-μείζονα με τέλεια πτώση. Με χρήση μοτίβων

<sup>320</sup> Πρόκειται για το ανάλογο μίας οπερατικής “stretta”, δηλαδή του καταληκτικού χωρίου μιας (πολυπρόσωπης) σκηνής, στο οποίο ο συνθέτης συγκεντρώνει τα πλέον εντυπωσιακά εφέ σε συνδυασμό με την επιτάχυνση του tempo (βλ. Pietro Lichtenthal, λήμμα “Stretta”, *Dizionario e bibliografia della musica*, Antonio Fontana, Milano 1826, vol. II, σ. 222). Η ομοιότητα σε αυτό το σημείο είναι κάθε άλλο παρά τυχαία, δεδομένου πως ο Alkan ζούσε στο Παρίσι, η μουσική ζωή του οποίου εκείνη την εποχή περιστρεφόταν πρωτίστως γύρω από την όπερα και δη το είδος της grand opéra.

που συγγενεύουν με το θεμελιώδες θεματικό υλικό, το δεύτερο τμήμα (μ. 104-119) εισάγει αρχικά δύο σχεδόν όμοιες, τετράμετρες δομικές μονάδες, οι οποίες στρέφονται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 104-107 / 108-111)· στα ομοειδή μ. 112-113 / 114-115 και στο πέρασμα των μ. 116-119, ωστόσο, η Μι-μείζων επεκτείνεται πλέον ως ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Το τρίτο τμήμα (μ. 120-127), τέλος, παρουσιάζει μόνο επιφανειακές διαφοροποιήσεις σε σχέση με το αρχικό.

Στο τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Brahms, το πρώτο τμήμα (μ. 1-16) του scherzo αποτελείται από δύο ισομήκη σκέλη, στα μ. 1-8 και 9-16. Στο πρώτο εξ αυτών, η εναρκτήρια τετράμετρη ιδέα<sup>321</sup> εκτίθεται στην τονικότητα αναφοράς της μι-ελάσσονος, ενώ τα δύο ακόλουθα, παρεμφερή δίμετρα 5-6 / 7-8 σταματούν στη δεσπόζουσα της σχετικής της μείζονος. Εντός του – δομικώς απαράλλαχτου – δεύτερου σκέλους, η Σολ-μείζων ερμηνεύεται αρχικά ως δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος (στα μ. 9-12), αν και τα μ. 13-16, που αναλογούν στα μ. 5-8, καταλήγουν εκ νέου στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Κατά την έναρξη του δεύτερου τμήματος (μ. 17-51), η αρχική τετράμετρη θεματική ιδέα ανεξαρτητοποιείται, οδηγώντας πρώτα στη ρε- κι έπειτα στη φα-ελάσσονα, μέσω των αλυσιδωτών μ. 17-20 / 21-24. Στη συνέχεια, το πρώτο δίμετρο αποσπάται με τη σειρά του και χρησιμοποιείται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος, στα μ. 25-32: η εν λόγω δομική μονάδα ακούγεται στην αυθεντική της μορφή στα παρόμοια μ. 25-26 / 27-28 και εν συνεχεία συμπιέζεται εντός ενός μόνο μέτρου, προκειμένου να σχηματιστούν τα δύο ζεύγη παρεμφερών μέτρων 29-30 / 31-32. Έπειτα από την έλευση της τονικής της Σι-μείζονος στα μ. 33-34, τα μ. 35-36 / 37-38 ξεκινούν μία διαδικασία επέκτασής της, εισάγοντας (από την άρση του μέτρου) ένα νέο μοτιβικό στοιχείο. Τούτο εξελίσσεται κατόπιν και εν τέλει ρευστοποιείται στα μ. 39-44a, που φέρνουν μία σαφή ατελή πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα. Ύστερα, τα όμοια μ. 44-46a / 46-48a φέρνουν επιπρόσθετες καταληκτικές χειρονομίες, ενώ τα μ. 48-51 μετατρέπουν την τονική σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προσλαμβάνοντας συνεπώς συνδετική λειτουργία. Το τρίτο τμήμα εμπεριέχει κάμποσες δομικές αλλά και αρμονικές τροποποιήσεις σε σχέση με το αρχικό. Το πρώτο σκέλος του, κατ' αρχάς, οδηγείται στη διπλή δεσπόζουσα (μ. 52-59a), ενώ στη συνέχεια προεκτείνεται και αναδιατυπώνεται (στα μ. 59-62 και 63-64). Το δεύτερο σκέλος, από την άλλη πλευρά, υφίσταται ακόμη πιο ριζικές αλλαγές και προσθήκες. Τα μ. 65-72, που αναλογούν στο αρχικό οκτάμετρο, τοποθετούνται εξαρχής στην ομώνυμη μείζονα, από την οποία ουδέποτε πλέον απομακρύνονται. Η Μι-μείζων επεκτείνεται εν συνεχεία στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 73-74 / 75-76 / 77-78, που βασίζονται στο εναρκτήριο δίμετρο (προκύπτουν, δηλαδή, από αποσπασματοποίηση), με την τελευταία δομική μονάδα να προεκτείνεται και στα μ. 79-80 ρευστοποιώντας το δεδομένο υλικό. Τελικά, μία καθοδική ακολουθία ομοειδών μέτρων, που εμπνέονται από την εναρκτήρια χειρονομία, επεκτείνει τη δεσπόζουσα και καταλήγει στην (ελάσσονα) τονική με την καθοριστική τέλεια πτώση του scherzo (μ. 81-85a). Προς επίρρωσιν της κυριαρχίας της μι-ελάσσονος, ο συνθέτης προσθέτει έπειτα ένα καταληκτικό τμήμα (στα μ. 85-100). Εντός αυτού, η τονική αντιπαρατίθεται, αρχικά, με τη ναπολιτάνικη II (μ. 85-93), ενώ τα μοτιβικά στοιχεία παραπέμπουν στο δίμετρο 3-4 αλλά και στα μ. 35 κ.εξ. του μεσαίου τμήματος. Η ίδια

<sup>321</sup> Κατά τον Aringer (*“Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur”*, ό.π., σ. 9), η εναρκτήρια ιδέα των μ. 1-4 βασίζεται μοτιβικά στην κατάληξη του αμέσως προηγούμενου μέρους, ιδιαίτερα στα «τέσσερα τελευταία διαστήματα τρίτης του δεξιού χεριού». Σε αυτό συμφωνούν τόσο ο Todd (*“Sonata No. 1 in C major, opus 1”*, ό.π., σ. 158) όσο και η Eich (ό.π., σ. 336), η οποία εντούτοις διαπιστώνει μία περαιτέρω έμμεση συγγένεια και με το κύριο θέμα του πρώτου μέρους της σονάτας.

αρμονική σύγκρουση χαρακτηρίζει και τα μ. 94-100 στην συνέχεια, που είναι πιο ουδέτερα από θεματικής πλευράς.

Το *trio* τοποθετείται στην τονικότητα της Ντο-μείζονος, ήτοι στην VI της μι-ελάσσονος. Ο συσχετισμός των δύο περιοχών έρχεται στο προσκήνιο στα συνδετικής-εισαγωγικής λειτουργίας μ. 101-102, μέσω της παρουσίας των κοινών φθόγγων (μι και σολ) των δύο αυτών συγχορδιών. Το πρώτο τμήμα του *trio* εκτείνεται στα μ. 103-136 και χαρακτηρίζεται από την ακόλουθη οργάνωση: μία οκτάμετρη θεματική ιδέα (μ. 103-110) επαναλαμβάνεται μέχρι ένα σημείο παρηλλαγμένη (στα μ. 111-116) και στη συνέχεια το υλικό της αναπτύσσεται περαιτέρω για την ακρίβεια, τα παρεμφερή μ. 117-120 / 121-124 προκύπτουν από την απομόνωση του δεύτερου ημίσεως του οκταμέτρου και καθοδηγούνται από μία χρωματική άνοδο της γραμμής του μπάσσο με στόχο το ρε. Η προϊούσα αποσπασματοποίηση αποφέρει κατόπιν ένα νέο δίμετρο με την επανάληψή του εν είδει ηχούς στα μ. 125-126 και 127-128, ενώ το συνολικό τετράμετρο 125-128 αλυσιοδοποιείται εν συνεχεία στα μ. 129-132. Οι – επί της ουσίας – δίμετρες δομικές μονάδες γίνονται έπειτα μονόμετρες, στα μ. 133-134, προτού εν τέλει τα μ. 135-136 φέρουν την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας εν είδει μισής πτώσης. Συμπερασματικά, μπορεί λοιπόν να θεωρήσει κανείς πως η συνολική δομή αυτού του τμήματος βασίζεται στις προδιαγραφές μίας πρότασης, με οκτάμετρη βασική ιδέα και εξάμετρο (περικεκομμένο) παράλλαγμα, που συνδέονται με μία εικοσάμετρη συνέχιση (μ. 103-110 / 111-116 και 117-136 αντίστοιχα) χωρίς σαφή πτωτική κατάληξη. Το δεύτερο τμήμα (μ. 137-168) επιλέγει ως σημείο εκκίνησης την ομώνυμη ελάσσονα, στην οποία μεταφέρει το εναρκτήριο οκτάμετρο του *trio* (στα μ. 137-144). Το ίδιο ισχύει εν πολλοίς και για τη δεύτερη οκτάμετρη δομική μονάδα (στα μ. 145-152), η οποία ωστόσο οδηγεί εν προκειμένω στη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος. Μία επέκταση αυτής της λειτουργίας επιτελούν έπειτα τα παρεμφερή δίμετρα 153-154 / 155-156 / 157-158 / 159-160, ενώ τα μ. 161-168 ρευστοποιούν το υφιστάμενο υλικό στον βωμό μιας αντιστικτικής ανοδικής κίνησης των φωνών, φτάνοντας μέχρι τη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Εξαιτίας αυτού, η επαναφορά του πρώτου οκταμέτρου στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος πραγματοποιείται με την τονική σε δεύτερη αναστροφή (μ. 169-176). Το παράλλαγμα, ακολούθως, ύστερα από την αυτούσια επιστροφή μόνο του πρώτου τετράμετρου σκέλους του (στα μ. 177-180) οδηγεί σε μία νέα συνέχιση στα μ. 181-189, με χαρακτηριστικά ημίολα αλλά και ρευστοποίηση του θεματικού υλικού, η οποία φέρνει και την επιθυμητή τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα. Ακολουθεί *coda* στα μ. 190-210, όπου, παράλληλα με την προέκταση της προηγούμενης πτώσεως, στα μ. 190-198 ανακαλείται σε μεγέθυνση η βασική θεματική ιδέα του *scherzo* (πρβλ. μ. 1-4), η οποία στα μ. 199-210 ρευστοποιείται, συνεισφέροντας έτσι και στη σύνδεση με την επικείμενη *da capo* επανάληψη του *scherzo*.

Στο τρίτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Brahms, *scherzo* και *trio* συνδυάζονται σε μία κατά το μάλλον ή ήττον ενιαία μορφή, όπως φανερώνει η μεσολάβηση συνδετικών περασμάτων αλλά και η καταγεγραμμένη και παρηλλαγμένη επαναφορά του *scherzo*. Όσον αφορά την εναρκτήρια εμφάνιση του τελευταίου, βλέπουμε πως πρόκειται για μία μικρής έκτασης διμερή δομή.<sup>322</sup> Η πρώτη φράση είναι μία τυπικότερη οκτάμετρη πρόταση, με δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα καθώς και τετράμετρη συνέχιση, η οποία δίνει έμφαση στη ναπολιτάνικη II και ύστερα καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα

<sup>322</sup> Σχετικά με την άμεση προέλευση του θέματος του παρόντος μέρους από το αντίστοιχο θεματικό μόρφωμα του προηγθέντος *Andante*, βλ. την ανάλυση του τελευταίου στο κεφάλαιο περί των μορφών θέματος με παραλλαγές.

αναφοράς της σι-ελάσσονος. Η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, συνιστά μία ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς μεταφέρει, πρακτικά, την πρώτη στην τονικότητα της Ρε-μείζονος! Έτσι, τα μ. 9-12 αναλογούν στο σκέλος της παρουσίασης της αρχικής ιδέας, ενώ και η συνέχιση μοιάζει αρχικά διατεθειμένη να συνεχίσει τον παραλληλισμό με το πρώτο τμήμα, φέρνοντας στο προσκήνιο τη συγχορδία της Μι-ύφεση-μείζονος (πρβλ. μ. 13-14 και 5-6). Μολοντούτο, τα μ. 15-16 παρεκκλίνουν της αυθεντικής εξέλιξης των ομόλογών τους μ. 7-8 προκειμένου να στραφούν εκ νέου προς τη σι-ελάσσονα, αν και η τέλεια πτώση σε αυτή μετατρέπεται σε απατηλή. Δύο ακόμη προσπάθειες φέρνουν εν τέλει το επιθυμητό αποτέλεσμα (βλ. μ. 17-18 και 19-22), με τη μόνη επομένως δομική διαφοροποίηση της δεύτερης φράσης από την πρώτη να αποτελεί η εξ αυτού του “παιχνιδιού” προκύπτουσα προέκταση.

Σε σχέση με την ενότητα του scherzo, εκείνη του trio απλώνεται σε πολύ μεγαλύτερη έκταση, τοποθετούμενη στη σχετική μείζονα και χαρακτηριζόμενη από τριμερή οργάνωση. Το πρώτο της τμήμα παρουσιάζει μία νέα τρίμετρη ιδέα στα μ. 23-25,<sup>323</sup> η οποία επαναλαμβάνεται εν είδει αλυσίδας στα μ. 26-28, που στρέφονται πρόσκαιρα προς τη Ντο-μείζονα. Τελικά, μία δεύτερη επανάληψη του ίδιου τριμέτρου βασίζεται στη διαδοχή *iv – V*, εν είδει μισής πτώσης στη Ρε-μείζονα (μ. 29-31), ενώ τα μ. 32 και 33-36 προβαίνουν σε μία αυτούσια αλλά και σε μία διευρυμένη επανάληψη του καταληκτικού μέτρου, αντίστοιχα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 37-48) αξιοποιεί την ίδια βασική δομική μονάδα, σχηματίζοντας δύο οιονεί αλυσιδωτά τρίμετρα που κινούνται πάντοτε στο περιβάλλον της Ρε-μείζονος (*V/ii – ii* και *V/iii – iii*, στα μ. 37-39 / 40-42). Τα μ. 43-48, από την άλλη πλευρά, αποτελούν μία παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 31-36 του προηγούμενου τμήματος: επιπλέον, η επέκταση της δεσπίζουσας σε αυτά διευκολύνει τη σύνδεση με το τρίτο τμήμα που έπεται στα μ. 49-63. Εν προκειμένω, τα δύο πρώτα τρίμετρα επιστρέφουν χωρίς δομικές αλλαγές (στα μ. 49-51 / 52-54), ενώ το τρίτο διευρύνεται εσωτερικά (στα μ. 55-58) μέσω της εισχώρησης του εμβόλιμου μ. 57: τούτο εξυπηρετεί στην αλλαγή της δεδομένης αρμονικής πορείας προς την τονική, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 59-63 (που είναι ομόλογα των μ. 32-36). Το συνδυαστικό πέρασμα των μ. 64-72 συνδυάζει, ακολούθως, το βασικό μοτίβο του trio με ένα ρυθμικό στοιχείο του scherzo (πρβλ. μ. 5) στο πλαίσιο μιας επέκτασης της δεσπίζουσας της σι-ελάσσονος.

Η πρώτη φράση κατά την επαναφορά του scherzo δεν επαναλαμβάνεται αυτούσια, όπως στην εναρκτήρια ενότητα του μέρους, αλλά παρηλλαγμένη και μάλιστα με την μορφή μίας περιόδου: το αρχικό οκτάμετρο επιστρέφει μεν στα μ. 73-80, αλλά καταλήγει σε μισή πτώση, η οποία δίνει το έναυσμα σε μία παρηλλαγμένη εκδοχή της προηγούμενης φράσης, η οποία πλέον οδηγεί στην απαραίτητη τέλεια πτώση (μ. 81-88). Στη δεύτερη φράση, ακολούθως, παρατηρείται ότι οι απατηλές πτώσεις της αρχικής ενότητας μετατρέπονται σε πτωτικές αποφυγές (πρβλ. μ. 89-98 με μ. 9-18). Επιπλέον, αντί της αναβεβλημένης πτώσης των μ. 19-21, τα μ. 99-101 εξακολουθούν να επεκτείνουν την δεσπίζουσα από τα προηγούμενα μέτρα. Η διαδικασία αυτή εισάγει μία ανάκληση της βασικής ιδέας του trio, στα μ. 102-105, στο πλαίσιο πλέον μίας σύντομης coda, η οποία ολοκληρώνεται με μία καταληκτικού χαρακτήρα, ρευστοποιημένη αναδρομή στο βασικό μοτιβικό υλικό του scherzo (στα μ. 106-109).

---

<sup>323</sup> Για την Eich (ό.π., σ. 337), το θεματικό υλικό του trio εκφράζει έναν περισσότερο “βουκολικό” χαρακτήρα, σε αντίθεση με την “μελαγχολική” διάθεση του scherzo.



Στο τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του Brahms, που είναι γραμμένο στη φα-ελάσσονα, το πρώτο τμήμα του scherzo<sup>324</sup> οργανώνεται κατά παρόμοιο τρόπο με μία περίοδο: το οκτάμετρο 1-8 καθοδηγείται από τη βηματική άνοδο του μπάσσο, η οποία συνεχίζεται και σε όλη τη διάρκεια του παρεμφερούς δεύτερου σκέλους των μ. 9-16· η ροπή είναι προς την υποδεσπόζουσα, στην οποία η πρώτη δομική μονάδα καταλήγει χωρίς πτώση, ενώ η δεύτερη την επικυρώνει με μία οιονεί τέλεια πτώση. Στη συνέχεια, και στο πλαίσιο μίας παρηλλαγμένης (και, ως εκ τούτου, καταγεγραμμένης) επανάληψης του ίδιου τμήματος, το βασικό μελωδικό μόρφωμα χρησιμοποιείται μερικώς ανεστραμμένο για να σχηματισθούν τα αντιθετικού χαρακτήρα μ. 17-20 και 21-24. Το πρώτο ήμισυ του προκύπτοντος οκταμέτρου αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 25-28, ενώ το δεύτερο διευρύνεται στα μ. 29-34, με δύο πλεονάζοντα παραλλάγματα του βασικού του διμέτρου, προτού καταλήξει εκ νέου στη σι-ύφεση-ελάσσονα και μάλιστα με μία ελαφρώς πιο πειστική τέλεια πτώση (στα μ. 35-37). Εν είδει συνδετικού περάσματος, το τελευταίο δίμετρο (μ. 36-37) επαναλαμβάνεται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 38-39 / 40-41, επί τη βάσει μίας ανοδικής κίνησης της χαμηλότερης φωνής, ενώ η ίδια πορεία συνεχίζεται έπειτα και στην έναρξη του δεύτερου τμήματος, στα μ. 42-49, τα οποία συνίστανται σε ζεύγη παρόμοιων μέτρων, που προέρχονται από την πύκνωση των εμφανίσεων της καταληκτικής χειρονομίας του μ. 36. Ως τελικός σταθμός της αλυσιδωτής αυτής ανόδου αναδεικνύεται ο φθόγγος σολ, ο οποίος παραπέμπει στη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και διατηρείται ως ισοκράτης σε όλη την έκταση των μ. 50-69. Σε αυτό το πλαίσιο, τα παρεμφερά μ. 50-53, που επιφέρουν αποσπασματοποίηση σε σχέση με τα προηγούμενα, ανεβαίνουν χρωματικά από το σι στο ρε, ενώ τα παρόμοιας λογικής δίμετρα 54-55 / 56-57 / 58-59 / 60-61 κατεβαίνουν, αντιθέτως, σε διάστημα ενάτης από το λα-ύφεση μέχρι το σολ. Ακολουθούν, τέλος, τα παρόμοια μ. 62-63 / 64-65, το περιεχόμενο των οποίων ρευστοποιείται στα μ. 66-69, οδηγώντας στην επανεμφάνιση της εναρκτήριας θεματικής ιδέας. Στο τρίτο τμήμα, λοιπόν, το αρχικό οκτάμετρο επιστρέφει σχεδόν αυτούσιο στα μ. 70-77· αντίθετα, το περιεχόμενο των μ. 9-10 απομονώνεται και οδηγείται άμεσα σε αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση (στα μ. 78-79 / 80-81) και ρευστοποίηση (στα μ. 82-86), ενώ την τελική κατάληξη στη φα-ελάσσονα επωμίζεται το επιπρόσθετο πέρασμα των μ. 87-95, που προεκτείνεται μετά την τέλεια πτώση μέχρι το μ. 100. Ως εκ τούτου, η οιονεί περιοδική δομή του πρώτου τμήματος μεταμορφώνεται εν προκειμένω σε μία υβριδική δομή με υπερέχοντα προτασιακά χαρακτηριστικά, ήτοι με σύνθετη βασική ιδέα και ακόλουθη συνέχιση με πτωτική διαδικασία (τρίτου τύπου κατά τον Carlin).

Η ενότητα του *trio* παρουσιάζεται στην τονική περιοχή της VI, δηλαδή της Ρε-ύφεση-μείζονος. Το πρώτο τμήμα είναι μία συμμετρικότερη πρόταση: η οκτάμετρη βασική ιδέα των μ. 101-108, που σταματά στη συγχορδία της δεσπόζουσας, παραλλάσσεται ελαφρώς στα μ. 109-116· ύστερα, η συνέχιση δίνει αρχικά έμφαση στην επιτονική (μ. 117-122), προτού το μπάσσο αποφασίσει επιτέλους να αφήσει το μι-ύφεση και να φτάσει μέχρι τον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας με τη βοήθεια των παρεμφερών διμέτρων 123-124 / 125-126 / 127-128, ενώ έπονται, τέλος, τα μ. 129-132, τα οποία αρθρώνουν μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς του *trio*. Στο σύντομο δεύτερο τμήμα, μία αρμονικά παρηλλαγμένη ανάκληση της βασικής ιδέας μένει ημιτελής, στα μ. 133-139, λόγω της επικαλυπτόμενης με αυτήν έναρξης μίας αλυσιδωτής επανάληψής της, η οποία οδηγείται σε ρευστοποίηση (μ. 139-153), φέρνοντας τελικά στο προσκήνιο τη δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος. Το τρίτο τμήμα, από την άλλη πλευρά, διευρύνεται και παραλλάσσεται σε

<sup>324</sup> Για τον Aringer ("*Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll*", ό.π., σ. 43), το θέμα του scherzo παραπέμπει άμεσα σε βαλς, και ιδιαίτερα στο *Carnaval*, op. 9, του Schumann.

δραστικό βαθμό, γεγονός που σημαίνει πως εδώ έχουμε να κάνουμε με μία τριμερή μορφή scherzo και όχι μενουέτου. Αν και η βασική ιδέα επιστρέφει χωρίς αλλαγές στα μ. 154-161, το παράλλαγμα της επιλέγει ως αφητηρία την ομώνυμη ελάσσονα, λοξοδρομώντας όμως, έπειτα, από δομική και αρμονική πλευρά, και οδηγώντας σε μία τέλεια πτώση στη Ντούφηση-μείζονα (μ. 162-172a)! Ακολούθως, τα παρόμοια δίμετρα 172-173 / 174-175 / 176-177 / 178-179 ανακαλούν ένα μοτιβικό στοιχείο του scherzo, πραγματοποιώντας με αυτό μία βηματική κατάβαση, ενώ τα ομοειδή μ. 180-183 / 184-187 απομονώνουν και επαναφέρουν στο προσκήνιο το δεύτερο ήμισυ της βασικής ιδέας της παρούσας ενότητας, καθιστώντας αδιαμφισβήτητη την επανεδραίωση της τονικότητας αναφοράς της, προτού στο τετράμετρο 188-191 επανέλθουν μοτιβικά στοιχεία που παραπέμπουν στο scherzo. Τελικά, το ακόλουθο πέρασμα των μ. 192-202, που βασίζεται σε δύο μελωδικές γραμμές με αντίθετη κίνηση, ανακαλεί το υλικό και την υφή των μ. 172-179 και οδηγεί από τη συγχορδία της τονικής σε αυτή της δεσπόζουσας, εν αναμονή της καθοριστικής τέλει πτώσης. Μία τέτοια κατάληξη δεν έρχεται όμως ποτέ, καθώς αντικαθίσταται από το συνδετικό πέρασμα των μ. 203-211. Τούτο αποτελείται από δύο εν πολλοίς αλυσιδωτά τετράμετρα, τα οποία προμηνύουν την επιστροφή της αρχικής θεματικής ιδέας του scherzo (μ. 203-206 / 207-210), την οποία εισάγουν έπειτα τα μ. 211 και 1bis, που αντικαθιστούν από κοινού το εναρκτήριο μέτρο του scherzo κατά την da capo επαναφορά του.

Στην *Τρίτη σονάτα για πιάνο* του Brahms, το Intermezzo,<sup>325</sup> που εμφανίζεται ως εμβόλιμο τέταρτο μέρος, ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο ενός μενουέτου, και δη σονατοειδούς, αλλά χωρίς να συνοδεύεται από κάποιο trio. Το πρώτο τμήμα εκτείνεται στα μ. 1-12, με τα μ. 1-8 να στοιχειοθετούν λειτουργικά το “κύριο θέμα”, αλλά και τη “μετάβαση”, καθ’ ότι συνιστούν μία συμπαγή, μετατροπική φράση. Η βασική θεματική ιδέα, η οποία προέρχεται από το αντίστοιχο θεμελιώδες μοτίβο του αργού δεύτερου μέρους, εκτίθεται στα μ. 1-2, στην τονικότητα αναφοράς της σι-ύφηση-ελάσσονος, προτού επαναληφθεί αρμονικώς παρηλλαγμένη στα μ. 3-4. Ακολούθως, από τη μελωδική αναστροφή του εν λόγω διμέτρου σχηματίζονται τα παρεμφερή μ. 5-6 / 7-8, τα οποία στρέφονται προς την ελάσσονα δεσπόζουσα: η περιοχή αυτή επικυρώνεται, μάλιστα, με τέλεια πτώση. Έπειτα, και με βάση, εν πολλοίς, ορισμένα ήδη γνωστά μοτίβα, τα παρόμοια δίμετρα 9-10 / 11-12 στοιχειοθετούν μία υποτυπώδη πλάγια περιοχή στην προαναφερόμενη τονικότητα, καίτοι ολοκληρώνονται πτωτικώς στην ομώνυμη μείζονα. Το μεσαίο τμήμα (μ. 13-25) συνίσταται ως επί το πλείστον σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, αρχικά με συνοδεία ισοκράτη επί του φα: ως όχημα για αυτόν τον σκοπό επιλέγεται η βασική ιδέα, η οποία χαρακτηρίζει τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 13-14 / 15-16 και ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 17-18. Χρήση και ανάπτυξη των μοτιβικών της κυττάρων παρατηρείται περαιτέρω στα μ. 19-23, τα οποία βασίζονται σε μία παρατεταμένη διπλή δεσπόζουσα, μέχρις ότου το φα επανέλθει έπειτα από παύση στο μ. 25 υπό μορφήν ισοκράτη, προετοιμάζοντας έτσι το τρίτο τμήμα. Εντός αυτού, η εναρκτήρια φράση επιστρέφει έχοντας πλέον απαρητηθεί την αρχική μετατροπική της ροπή (στα μ. 26-33) και επιτρέποντας στο “πλάγιο” υλικό να επανεκτεθεί, κατά συνέπεια, στην τονικότητα αναφοράς (στα μ. 34-37). Ακολουθεί, εντούτοις, και μία προέκτασή του στα μ. 38-43, η οποία λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα

<sup>325</sup> Ο τίτλος του παρόντος μέρους, Intermezzo (Rückblick), δηλαδή «ανασκόπηση» (κυριολεκτικά: ματιά προς τα πίσω), προκύπτει από την λειτουργία του ως εμβόλιμης αναδρομής στο μοτιβικό υλικό του δεύτερου μέρους της σονάτας, όπως καθίσταται εμφανές από τις τρίτες με τις οποίες ξεκινά το υπό εξέταση μέρος (πρβλ. την εκκίνηση του Andante). Βλ. Aringer, “Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll”, ό.π., σ. 44, και Eich, ό.π., σ. 339.

προς μία περιεκτική coda, που αφιερώνει τα μ. 44-46 / 47-49 και 50-53 σε δύο διαφορετικά μοτιβικά στοιχεία του βασικού θεματικού υλικού.

Στη *Σονάτα για πιάνο* του Volkmann, το δεύτερο μέρος αποτελεί μία ενιαία αλληλουχία scherzo και trio, με καταγεγραμμένη και ιδιαίτερα διευρυμένη επαναφορά του πρώτου. Η πρώτη ενότητα είναι τριμερώς διαρθρωμένη, με το πρώτο της τμήμα (μ. 1-8) να δομείται ως συμμετρική μετατροπική περίοδος. Η ηγούμενη φράση (μ. 1-4) έχει μία προτασιακής λογικής δομή (1 + 1 + 2 μέτρα) και ολοκληρώνεται με μία οιονεί μισή πτώση στην κεντρική τονικότητα της Λα-ύφεση-μείζονος. Η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, προβαίνει στη δημιουργία αρμονικής αντίθεσης ανάμεσα στα μ. 5 και 6 (ήτοι ανάμεσα στη βασική ιδέα και στο παράλλαγμα), με τη μετατροπική διαδικασία που ξεκινά σε αυτό το σημείο να ολοκληρώνεται ύστερα με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 7-8). Το δεύτερο τμήμα (μ. 9-18) λαμβάνει ως αφητηρία του την αρχική τονικότητα, αν και η πρώτη φραστική δομή των μ. 9-12 στρέφεται προς την επιτονική και μέσω αυτής προς την δεσπόζουσα, ακολουθώντας προσέτι το δομικό πρότυπο της εναρκτήριας φράσης. Την ίδια κατασκευαστική αρχή φαίνεται εν συνεχεία να ακολουθούν και τα μ. 13-18, επεκτείνοντας αδιάλειπτα την δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος. Κατά την επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού εντός του τρίτου τμήματος, η πρώτη φράση επιστρέφει χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση (στα μ. 19-22), πράγμα όμως που δεν ισχύει και για τη δεύτερη: τούτη ξεκινά, κατ' αρχάς, από την ομώνυμη ελάσσονα (στα μ. 23-24), ενώ έπειτα επεκτείνεται και ρευστοποιεί το υλικό της κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 15-17, καταλήγοντας εν τέλει σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 25-28bis). Εντούτοις, μετά την επανάληψη – σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη – του δεύτερου και του τρίτου τμήματος του scherzo, η πτωτική αυτή κατάληξη παραλείπεται, με το πέρασμα των μ. 28-33 να αφιερώνεται στην επέκταση της δεσπόζουσας σε συνδυασμό και με την εξαύλωση όλων των θεματικών στοιχείων.

Κατά έναν ιδιαίτερα ασυνήθιστο τρόπο για την εποχή, η ενότητα του trio επιλέγει και αυτή ως τονικό κέντρο τη Λα-ύφεση-μείζονα, ενώ επιπλέον μοιράζεται με το προηγούμενο scherzo την τριμερή οργάνωση, το σύνθετο μέτρο των  $8[3+3+2]/8$ , αλλά και ορισμένα σημαντικά μοτίβα! Η όποια αντίθεση μεταξύ τους έγκειται, ως εκ τούτου, περισσότερο στην διαφοροποιημένη υφή, παρά σε οποιαδήποτε άλλη συνιστώσα. Πολλώ δε μάλλον, το πρώτο τμήμα του trio “αντιγράφει” την περιοδική δομή των μ. 1-8 του scherzo, με τις δύο φράσεις να εκτείνονται εν προκειμένω στα μ. 34-37 και 38-41 και να αποπερατώνονται με μισή και τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα αντιστοίχως. Το σύντομο δεύτερο τμήμα (μ. 42-45) αποτελείται από δύο παρεμφερή, αλυσιδωτής λογικής δίμετρα επί της αντιθετικής και επί της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Στο τρίτο τμήμα, εξάλλου, η πρώτη μεν φράση επανέρχεται με ήσσονος σημασίας αλλαγές (στα μ. 46-49), ενώ η δεύτερη τροποποιείται αρμονικώς στο εσωτερικό της, δίχως εντούτοις να απολέσει την πτωτική της κατάληξη (στα μ. 50-53). Τέλος, το πεντάμετρο 54-58, καίτοι μοιάζει να ξεκινά με στόχο την περαιτέρω εδραίωση της επικρατούσας τονικότητας, εξελίσσεται ωστόσο σε συνδετικό πέρασμα, επεκτείνοντας την *vii*<sup>7</sup> με ταυτόχρονη διάλυση του μοτιβικού υλικού του trio.

Στην τρίτη ενότητα του μέρους, τα δύο πρώτα τμήματα του scherzo επιστρέφουν ακέραια, με τη μοναδική αλλαγή να αφορά την απαλοιφή των επανλήψεων (μ. 59-66 και 67-76). Στο τρίτο τμήμα, αντιθέτως, την αυτούσια επιστροφή της ηγούμενης φράσης (στα μ. 77-80) ακολουθεί η αποφυγή της πτωτικής κατάληξης της επόμενης και η μακρά της προέκταση: τα μ. 81-85 μπορεί μεν να αντιστοιχούν ακόμα στα μ. 23-27, στη συνέχεια όμως τα παρεμφερή μ. 86-90 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα, αντλώντας το μοτιβικό τους περιεχόμενο από τα μ. 9 και 34 (βλ. μ. 86-88) αλλά και από μία αναστροφή του

εναρκτήριου μοτιβικού στοιχείου (πρβλ. μ. 89-90 με μ. 1). Έπειτα, τα παρεμφερή δίμετρα 91-92 / 93-94 βασίζονται στη διαδοχή τονικής – δεσπόζουσας, ενώ τα ομοειδή μ. 95-96 / 97-99a επεκτείνουν εκ νέου τη δεσπόζουσα μέχρι την οριστική πτωτική επικύρωση της Λα-ύφεση-μείζονος. Το μέρος ολοκληρώνεται με την περαιτέρω εδραίωσή της σε ένα καταληκτικό τμήμα, το οποίο συνίσταται στα χρωματικής υφής πτωτικά δίμετρα 99-101a / 101-103a αλλά και στην απέρριπτη επέκταση της τονικής στα μ. 103-105.

Στο δεύτερο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινιστέιν, η ενότητα του scherzo διαρθρώνεται διμερώς. Τα μ. 1-4 εκθέτουν τη βασική θεματική ιδέα, παρουσιάζοντας ταυτοχρόνως την τονικότητα αναφοράς της λα-ελάσσονος, ενώ τα μ. 5-8 παρέχουν ένα παράλλαγμα της ιδέας αυτής, τονικοποιώντας προσωρινά τη σχετική μείζονα. Έπειτα, η συνέχιση των μ. 9-16 προβαίνει σε αποσπασματοποίηση (βλ. τα αλυσιδωτά δίμετρα 9-10 / 11-12) και ρευστοποίηση (στα μ. 13 κ.εξ.), οδηγώντας εν τέλει σε μία οιονεί μισή πτώση στη λα-ελάσσονα. Στη συνέχεια, τα μ. 17-34 αποτελούν μία ανακατασκευασμένη εκδοχή του προηγούμενου κυρίου θέματος: έπειτα από την επαναφορά της βασικής ιδέας (μ. 17-20), τα αλυσιδωτά μ. 21-22 / 23-24 την υποβάλλουν σε άμεση αποσπασματοποίηση, ενώ τα εξίσου αλυσιδωτά τετράμετρα 25-28 / 29-32 προκύπτουν από τη συμπύκνωση των μ. 9-14 της αρχικής συνέχισης, προτού τα μ. 33-34 καταλήξουν στη συγχορδία της δεσπόζουσας κατά το πρότυπο των μ. 15-16. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με μία παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 31-34 στα μ. 35-38. Από αυτήν προκύπτει ένα νέο παράλλαγμα του ιδίου τετραμέτρου που οδηγεί στην υποδεσπόζουσα (μ. 39-42), όπου το νέο αυτό πρότυπο επαναλαμβάνεται στα μ. 43-46, ενώ μία ακόμη επανάληψή του μένει ημιτελής στα μ. 47-48. Το ακόλουθο πέρασμα των μ. 49-56 συνιστά μία επέκταση της ναπολιτάνικης II, δηλαδή της συγχορδίας της Σι-ύφεση-μείζονος, με τα όμοια δίμετρα 49-50 / 51-52 να αποσπασματοποιούνται και να ρευστοποιούνται κατόπιν στα μ. 53-56. Τα μ. 57-60 φαίνεται αρχικά πως θα έχουν μόνο συνδεδετικό χαρακτήρα, καθώς τα μ. 61-64 αποτελούν ένα καταληκτικό μόρφωμα που παράγεται από το κύριο θεματικό υλικό και θα μπορούσε να αποτελεί μέρος ενός τρίτου τμήματος· παρ' όλα αυτά, τα μ. 65-68 επαναφέρουν στο προσκήνιο και παραλλάσσουν το πρώτο εκ των δύο παραπάνω τετραμέτρων, ενώ τα μ. 69-73a επαναλαμβάνουν σε διευρυμένη μορφή το δεύτερο τετράμετρο. Συνεπώς, έχουμε να κάνουμε με μία διαδοχή παρεμφερών δομικών μονάδων στα μ. 57-64 / 65-73a, η πρώτη εκ των οποίων καταλήγει σε ατελή και η δεύτερη σε τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, αποπερατώνοντας έτσι με απόλυτα πειστικό τρόπο την διμερή δομή του scherzo. Κατόπιν, σε ένα επιπρόσθετο, σύντομο καταληκτικό τμήμα (μ. 73-80), τα μ. 73-75a / 75-77a ανακαλούν μέρος της εναρκτήριας ιδέας, εδραιώνοντας ακόμη περισσότερο τη λα-ελάσσονα, ενώ τα μ. 77-80, που έχουν την ίδια λειτουργία, προβαίνουν σε περαιτέρω αποσπασματοποίηση.

Για την ενότητα του trio, ο συνθέτης μεταβαίνει στην ομώνυμη μείζονα, εκθέτοντας σε αυτήν μία νέα θεματική ιδέα στα μ. 81-88. Κατά το παράλλαγμα του οκταμέτρου που ακολουθεί στα μ. 89-96, προσεγγίζεται πλέον η Ντο-δίεση-μείζων (III), ενώ έπειτα το πρώτο του ήμισυ απομονώνεται και παρατίθεται τόσο στην ανωτέρω τονική περιοχή (στα μ. 97-100) όσο και στην ομώνυμή της ελάσσονα (δηλαδή στην iii, στα μ. 101-104). Τελικά, μία νέα μελωδική ακολουθία στα μ. 105-109 επικυρώνει την τονικότητα αναφοράς με τέλεια πτώση. Μέχρι αυτό το σημείο, μπορούμε λοιπόν με βεβαιότητα να υποστηρίξουμε πως έχει διαμορφωθεί το πρώτο τμήμα της παρούσας ενότητας, το οποίο μάλιστα ακολουθεί το πρότυπο μίας πρότασης. Στη συνέχεια, όμως, και ύστερα από τα συνδεδετικά μ. 110-112, η αρχική ιδέα επιστρέφει στη Λα-μείζονα (στα μ. 113-120), γεγονός που μας οδηγεί στο να υποθέσουμε ότι εδώ λαμβάνει πλέον χώρα μία καταγεγραμμένη και αναδομημένη

επανάληψη του παραπάνω τμήματος, όπως άλλωστε συνέβη και στην πρώτη ενότητα. Μια τέτοια θεώρηση φαίνεται να ευσταθεί: το παράλλαγμα της βασικής ιδέας επανέρχεται και αυτό, στα μ. 121-128, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση περνά από τη Ντο-μείζονα (III/i) προκειμένου να στραφεί προς τη δεσπόζουσα της ομώνυμης λα-ελάσσονος. Η τελευταία οδηγεί απευθείας στην επανεμφάνιση των μ. 105-109a στα μ. 129-133a αλλά και σε παρηλλαγμένη επανάληψη στα μ. 133b-137, δίχως ωστόσο να έχει μεσολαβήσει η επιστροφή και των μ. 97-104. Πρόκειται, συνεπώς, για μία συντομευμένη επανάληψη του πρώτου τμήματος του *trio*. Την σύνδεση με το επόμενο τμήμα αναλαμβάνουν έπειτα τα μ. 138-140, που κατ' αναλογία προς τα μ. 110-112, προετοιμάζουν μία παράθεση του εναρκτήριου τετραμέτρου στη Φα-μείζονα στα μ. 141-145, με σύντομη προέκταση· ύστερα δε από μία ακόμη μεσολάβηση του συνδετικού περάσματος στα μ. 146-148, τα μ. 149-156 αφιερώνονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, παραθέτοντας εν είδει αλυσίδας ένα θραύσμα της βασικής ιδέας του *trio*. Μέσω αυτού επανέρχεται λοιπόν η βασική ιδέα στα μ. 157-164, περισσότερο ως καταληκτική προσθήκη στο δεύτερο τμήμα (όπως φανερώνει εν προκειμένω η επέκταση της τονικής της Λα-μείζονος εν είδει ισοκράτη), παρά ως μία δραστικά περικεκομμένη επαναφορά στο πλαίσιο μιας τριμερούς δομικής σύλληψης.

Η σημαντικότερη μεταβολή εντός της τρίτης ενότητας του μέρους, δηλαδή κατά την επαναφορά του *scherzo*, αφορά την παράλειψη της αναδομημένης επανάληψης του κυρίου θέματος. Έτσι, το πρώτο τμήμα καταλαμβάνει εν προκειμένω πολύ μικρότερη έκταση, εκτεινόμενο στα μ. 165-180. Το δεύτερο τμήμα διατηρεί, απεναντίας, όλα τα δομικά του συστατικά (στα μ. 181-226), με μόνη εξαίρεση την αποκοπή της τελικής συγχορδίας της τονικής στο μ. 226, ενώ η σύντομη *coda* που έπεται στα μ. 227-241 μεταβαίνει προσωρινά στον μείζονα τρόπο, αλλά τελικά προεκτείνει την καταληκτική ελάσσονα τονική, ανακαλώντας το υλικό του *trio*. Πιο αναλυτικά, τα μ. 227-230 και 231-234 αξιοποιούν το εναρκτήριο τετράμετρό του, ενώ τα μ. 235-241 συνδυάζουν την απαρσάλευτη συνοδευτική γραμμή με ορισμένες πτωτικές χειρονομίες, αποκαθιστώντας εν τέλει ακόμα και αυτή που αποσιωπήθηκε λίγο νωρίτερα στα μ. 225b-226 (πρβλ. τα μ. 238b-239 / 240b-241 με τα μ. 79b-80).

Μπορεί το δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Μπαλάκιρεφ να παρουσιάζει όλα τα υφολογικά χαρακτηριστικά μιας μαζούρκας, όπως γίνεται σαφές ήδη από τον τίτλο που επιλέγει ο συνθέτης, αλλά από μορφολογικής πλευράς συνίσταται σε μία απλούστατη παρατακτική μορφή, αποτελούμενη από εμφανώς διακριτές ενότητες *scherzo* και *trio*. Στην πρώτη ενότητα, το εισαγωγικό πέρασμα των μ. 1-8 αναλαμβάνει την ομαλή μετάβαση από την τονικότητα αναφοράς του προηγούμενου μέρους (πρόκειται για τη Σι-ύφεση-μείζονα) στην κυρίαρχη τονικότητα της μαζούρκας, ήτοι την Ρε-μείζονα. Τούτο επιτυγχάνεται μέσω της επανερμηνείας της Σι-ύφεση-μείζονος ως VI/i, από την οποία περνούμε στην ii<sup>6</sup>/i και, τελικά, στην τονική της Ρε-μείζονος. Επιπλέον, το εν λόγω τμήμα προαναγγέλλει το βασικό ρυθμικό χαρακτηριστικό του μέρους, δηλαδή την εναλλαγή βραχέος και μακρού παλμού. Στο κυρίως σώμα του *scherzo*, τα σχεδόν πανομοιότυπα τετράμετρα 9-12 / 13-16 συγκροτούν τη βασική θεματική ιδέα, η οποία λειτουργεί ως μία επέκταση της τονικής. Το εν λόγω οκτάμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν στη δεσπόζουσα, στα μ. 17-24, ενώ τα μ. 25-32 το μεταφέρουν εκ νέου στην τονική, αν και η συνοδεία του ενσωματώνει πλέον, μαζί με την θεμέλιο και την πέμπτη της τονικής, και τους αντίστοιχους φθόγγους της δεσπόζουσας, στο πλαίσιο μίας αναφοράς στην πρακτική των ανοιχτών χορδών της λαϊκής μουσικής και (θα έλεγε κανείς) με μία υπόνοια διαλεκτικής σύνθεσης των προηγηθέντων δομικών μονάδων. Ακολουθούν δύο αλυσιδωτά τετράμετρα, τα οποία παραλλάσσουν τη βασική

δομική μονάδα περνώντας από τη Σολ- και τη Λα-μείζονα (στα μ. 33-36 / 37-40). Έπειτα, το εναρκτήριο οκτάμετρο μόρφωμα (πρβλ. μ. 9-16) επιστρέφει με ενισχυμένη ύφανση στα μ. 41-48, καίτοι η κατάληξη του μ. 48 δίνει περισσότερο την εντύπωση μίας επαναλαμβανόμενης εμφάνισης των μ. 9-12. Αν μέχρι τούδε μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε πως τα μ. 9-32, 33-40 και 41-48 αποτελούν τα επιμέρους τμήματα μίας τριμερούς δομής, τα μ. 49 κ.εξ. συνιστούν ένα επιπρόσθετο, καταληκτικό τμήμα, το οποίο φέρνει εντούτοις και νέο υλικό. Τούτο εισάγεται στα μ. 49-52, που προσεγγίζουν την τονική με μία σχέση τρίτης (από τη Σι-ύφεση-μείζονα, παραπέμποντας στην παρόμοια τονική αντίθεση εντός του εισαγωγικού περάσματος) και επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα στα μ. 53-56, ενώ έπειτα από μία στιγμή δισταγμού (στα μ. 57-58), τα μ. 59-60 και 61-64 επεκτείνουν έτι περαιτέρω, αν και σε πιο ήπιο τόνο, την Ρε-μείζονα.

Η προηγούμενη ξαφνική εμφάνιση της Σι-ύφεση-μείζονος βρίσκει τη δικαίωσή της στη δεύτερη ενότητα, καθ' ότι επιλέγεται ως η κεντρική τονικότητα του *trio*, κατά τρόπον που καθρεπτίζει την τονική σχέση μεταξύ του πρώτου και του παρόντος μέρους του έργου. Το *trio* είναι τριμερώς οργανωμένο, με το πρώτο τμήμα του να εκτείνεται στα μ. 65-80: πρόκειται για μία οκτάμετρη περιοδική δομή, οι δύο ισομήκεις φράσεις της οποίας ολοκληρώνονται στην δεσπόζουσα και την τονική, καθώς και για την ακόλουθη επανάληψή της στην υπερκείμενη οκτάβα (μ. 65-72 και 73-80). Το δεύτερο τμήμα (μ. 81-100) ξεκινά με ένα ζεύγος όμοιων διμέτρων (στα μ. 81-84) που τονικοποιούν τη Ρε-ύφεση-μείζονα (III/i). Το τετράμετρο αυτό αλυσιδοποιείται κατόπιν στη Μι-μείζονα (III/iii/i) στα μ. 85-88, ενώ τα μ. 89-90 / 91-92 / 93-94 συνεχίζουν αυτή τη διαδικασία, αρκούμενα έκαστο στη βασική δίμετρη δομική μονάδα του προτύπου που μεταφέρεται κατά μία τρίτη υψηλότερα. Ακολουθεί η περαιτέρω αποσπασματοποίηση του τετραμέτρου σε μονόμετρα στα μ. 95-97, επί τη βάσει μίας επέκτασης της Ρε-μείζονος, η θεμέλιος της οποίας εξακολουθεί να αντηχεί στα μ. 98-100, ως προετοιμασία για την επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού. Στο τρίτο τμήμα (μ. 101-117a), η αρχική οκτάμετρη περίοδος επιστρέφει κατ' αρχάς σε αντιστικτικό συνδυασμό με μία επιπρόσθετη μελωδική γραμμή στην υψηλότερη φωνή (στα μ. 101-108), ενώ έπειτα απομονώνεται και παραλλάσσεται μόνο το εναρκτήριο δίμετρό της με συνεχείς εναλλαγές της τονικής με την μείζονα αλλά και την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (στα μ. 109-117a).

Τα μ. 117-124 επαναφέρουν στο προσκήνιο το εισαγωγικό τμήμα του *scherzo*, τα τρία τμήματα του οποίου επιστρέφουν κατόπιν αυτούσια στα μ. 125-148, 149-156 και 157-164. Εντός όμως του καταληκτικού τμήματος που ακολουθεί, το πρώτο τετράμετρο δεν επαναλαμβάνεται εν προκειμένω σε παραλλαγή αλλά στην ίδια ακριβώς μορφή (βλ. μ. 165-168 και 169-172), ενώ αντί των μ. 57 κ.εξ. ακολουθεί μία *coda* βασισμένη αποκλειστικά στο υλικό του *scherzo*. Στο πλαίσιο αυτής, τα μ. 173-180 ανακαλούν το βασικό θεματικό μόρφωμα, με την τάση προς τον ελάσσονα τρόπο που αυτά υπαινίσσονται (αξιοποιώντας μάλιστα την  $ii_5^6/i$ , η οποία είχε εμφανισθεί αρχικά στο εισαγωγικό τμήμα) να γίνεται πιο έντονη στα μ. 181-188, τα οποία παραλλάσσουν το ίδιο υλικό. Τελικά, τα μ. 189-196 προβαίνουν σε ρευστοποίηση της αρχικής θεματικής ιδέας, επεκτείνοντας παράλληλα εκ νέου την τονική, όπως και τα εναπομείναντα μ. 197-208 στην συνέχεια.<sup>326</sup>

Στο γοργό δεύτερο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Heller, η ενότητα του *scherzo* χαρακτηρίζεται από μία όχι και τόσο συνηθισμένη δομική οργάνωση, καθώς αποτελείται

<sup>326</sup> Παραδόξως, ο Lee (ό.π., σ. 34) διατείνεται πως αυτό το μέρος είναι γραμμένο σε "τριμερή μορφή ABA", παρασυρόμενος πιθανότατα από τον χαρακτηρισμό του ως μαζούρκας και αποτυγχάνοντας να διακρίνει την σαφή δομική αρχή του συμπλέγματος μενουέτου – *trio* που διέπει το παρόν μέρος.

από δύο μορφώματα που εναλλάσσονται εν είδει πενταμερούς ρόντο τύπου α β α' β' α. Το "κύριο" μόρφωμα παρουσιάζεται στην τονικότητα αναφοράς της μι-ελάσσονος στα μ. 1-17a. Η βασική θεματική ιδέα εισάγεται στα μ. 1-4 και παραλλάσσεται κατόπιν ελαφρώς στα μ. 5-8, ενώ στη συνέχεια παράγει τα παρόμοια τετράμετρα 9-12 / 13-17a, εκ των οποίων το πρώτο κινείται από την υποδεσπόζουσα προς την VI και το δεύτερο ξεκινάει από την τελευταία για να φέρει την καθοριστική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Το δεύτερο, αντιθετικό μόρφωμα εκτίθεται έπειτα στα μ. 17-49a, με την πρώτη, προτασιακών προδιαγραφών φράση των μ. 17-18 / 19-20 και 21-25a να προσεγγίζει σταδιακά τη νέα κυρίαρχη περιοχή της Σολ-μείζονος, όπου και καταλήγει με τέλεια πτώση. Το πρώτο ήμισυ του οκταμέτρου αυτού επαναλαμβάνεται έπειτα παρηλλαγμένο στα μ. 25-28, ακολουθούμενο από δύο παρόμοια δίμετρα στα μ. 29-30 / 31-32, τα οποία φέρνουν μία κατάληξη στην τονική στο μ. 33a. Η τελευταία επεκτείνεται στο πέρασμα των μ. 33-40 ενώ τα μ. 41-49a συνεχίζουν αρχικά την ίδια επέκταση (μέχρι και το μ. 45), προτού προβούν έπειτα σε μία πτωτική διαδικασία που έχει ως απόρροια την κατάληξη στην τονική με τέλεια πτώση. Έπεται, τέλος, ένα επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα που πραγματοποιεί τη σύνδεση με την αρχική μι-ελάσσονα, αξιοποιώντας το θεμελιώδες μοτιβικό υλικό του πρώτου μορφώματος (μ. 49-52). Εντός του τμήματος α', τα μ. 53-60 επαναφέρουν τα δύο πρώτα τετράμετρα του ομόλογου πρώτου τμήματος, όμως εν συνεχεία τα μ. 61-68 προβαίνουν σε αλυσιδοποίηση του εν λόγω χωρίου· συνεχίζοντας μάλιστα την εξύφανση του ίδιου θεματικού υλικού, τα παρεμφερή μ. 69-72 / 73-76 περνούν από την τονική στην VI, στην οποία επιστρέφει κατόπιν το δευτερεύον θεματικό μόρφωμα εντός του τέταρτου τμήματος, το οποίο διαφοροποιείται ομοίως από το ομόλογό του δεύτερο. Ενώ τα μ. 77-88 αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 17-28, τα μ. 89-92 / 93-96 και 97-100 & 101-102 απομονώνουν το στοιχείο των μ. 39-40, επιστρέφοντας ξανά στην αρχική μι-ελάσσονα. Η δεσπόζουσα της τελευταίας επεκτείνεται έπειτα στα μ. 103-112, τα οποία ανακαλούν (βλ. μ. 103-106) κι έπειτα ρευστοποιούν το ίδιο μοτίβο (βλ. μ. 107-112). Ακολουθεί το πέμπτο τμήμα, το οποίο επαναφέρει δομικώς αυτούσιο το πρώτο στα μ. 113-129a, επεμβαίνοντας διακριτικά μόνο στον τομέα της ύφανσης, ενώ έπειτα επισυνάπτεται ένα καταληκτικό τμήμα, το οποίο επεκτείνει τη θεματική εναλλαγή που διαμόρφωσε αυτήν την πρώτη ενότητα, καθώς βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στο θεματικό υλικό του δεύτερου μορφώματος. Αρχικά, η επικεφαλής δίμετρη ιδέα των μ. 17-18 μετατρέπεται σε τετράμετρη στα 129-133a / 133-137a, εδραιώνοντας περαιτέρω πτωτικά την μι-ελάσσονα. Παρόμοιο χαρακτήρα έχουν όμως και τα ακόλουθα μ. 137-141a, που προκύπτουν μέσω ρευστοποίησης και καταλήγουν σε πλάγια πτώση. Ακολουθεί ένα ενιαίο, συνδετικής λειτουργίας τμήμα στα μ. 141-152: αρχικά, η τονική προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 141-144, που παραπέμπουν στα μ. 33-36, ενώ για την μετάβαση στην τονικότητα αναφοράς του τρίο, που δεν είναι άλλη από την ομώνυμη μείζονα, ο συνθέτης εισάγει δύο παρεμφερή τετράμετρα (στα μ. 145-148 / 149-152), κατασκευασμένα στην βάση ενός μοτιβικού στοιχείου του δεύτερου θεματικού μορφώματος του scherzo (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 37-40).

Το κυρίως σώμα της δεύτερης ενότητας διαρθρώνεται παρατακτικά, ως μία αλληλουχία φράσεων πρωτίστως καταληκτικού χαρακτήρα. Μία πρώτη ιδέα διαμορφώνεται στα παρεμφερή μ. 153-157a / 157-161a, ενώ από την ίδια προκύπτουν κατόπιν και τα μ. 161-165a / 165-169a, που επιτυγχάνουν να καταλήξουν σε μία τέλεια πτώση στη Mi-μείζονα. Τα μ. 169-173a / 173-177a εισάγουν ορισμένα νέα στοιχεία, ενώ έπειτα τα μ. 177-181a / 181-187a παραλλάσσουν το εναρκτήριο ζεύγος τετραμέτρων, με τη δεύτερη εκ των δύο αυτών δομικών μονάδων να προβαίνει μάλιστα σε διεύρυνση. Τελικά, το μοτιβικό στοιχείο των μ. 169-170 αξιοποιείται για την τελική προέκταση της τονικής στα μ. 187-194 και 195-202.

Η επαναφορά του scherzo είναι δραστικά περικεκομμένη: τα μ. 203-219α αντιστοιχούν στο πρώτο τμήμα (πρβλ. μ. 1-17α), ενώ τα μ. 219-223α παραθέτουν την τελική πτωτική φράση του καταληκτικού τμήματος (πρβλ. μ. 137-141α), προτού τα μ. 223-234 φέρουν εις πέρας τη σύνδεση με την coda λαμβάνοντας ως πρότυπο το αντίστοιχο συνδετικό πέρασμα του scherzo προς το trio. Η coda, τέλος, αναφέρεται αποκλειστικά στο εναρκτήριο μόρφωμα του scherzo, ανακαλώντας και εν συνεχεία ρευστοποιώντας τα θεμελιώδη μοτιβικά στοιχεία της επικεφαλής ιδέας του στα μ. 235-250, στο πλαίσιο μιας αδιασάλευτης προέκτασης της τονικής.

Στο μεσαίο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Ritter έχουμε να κάνουμε με την μορφή ενός scherzo με trio σε μία πενταμερή εκδοχή της, ήτοι του τύπου A B A' B' A''. Παρ' όλο που το διμερές scherzo τοποθετείται συνολικά στη σι-ελάσσονα, η βασική ιδέα της προτασιακής δομής που συνιστά το πρώτο του τμήμα προβαίνει ευθύς εξαρχής σε μία τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας (μ. 1-8), ενώ αντιθέτως το αλυσιδωτό της παράλλαγμα (στα μ. 9-16) στρέφεται προς την τονική. Η συνέχιση, ακολούθως, δίνει κατ' αρχάς έμφαση στη σχετική μείζονα, στο πλαίσιο των όμοιων, παράγωγων τετράμετρων 17-20 / 21-24, ενώ στη συνέχεια βασίζεται σε μία μακρά επέκταση της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος, επί τη βάσει της περαιτέρω ανάπτυξης του μελωδικού υλικού: τα μ. 25-28, που απομονώνουν το μοτιβικό κύτταρο του μ. 3, ακολουθούνται από την πιο "διανθισμένη" ακολουθία των μ. 29-32, ενώ η πρώτη δομική μονάδα επιστρέφει έπειτα στα μ. 33-36, ακολουθούμενη από το πτωτικών προθέσεων δίμετρο 37-38. Ωστόσο, η οριστική τέλεια πτώση στην ομώνυμη μείζονα λαμβάνει εν τέλει χώρα στα μ. 39-43α, τα οποία επαναλαμβάνουν τα μ. 35-38, ενώ η τονική προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 43-46. Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα, το δεύτερο ακολουθεί τριμερή διάρθρωση, με το πρώτο μέλος του να αποτελεί μία προτασιακή δομή, καίτοι με μία – επί της ουσίας – πλήρη επαναφορά της βασικής ιδέας εντός της συνέχισης, γεγονός που προσδίδει έναν υβριδισμό στην κατασκευή της. Πιο αναλυτικά, τα μ. 47-50 εκθέτουν τη βασική θεματική ιδέα, ενώ τα ακόλουθα μ. 51-54 την παραλλάσσουν. Έπειτα, τα μ. 55-58 επαναφέρουν ελαφρώς παρηλλαγμένο το πρώτο τετράμετρο, προτού εν τέλει τα μ. 59-62 χρησιμοποιήσουν το ίδιο υλικό για να προσεγγίσουν και να εδραιώσουν πτωτικά τη Λα-μείζονα. Η δεύτερη φράση ανοίγει εν συνεχεία με δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (μ. 63-66 / 67-70), τα οποία αναδεικνύονται στο σκέλος της παρουσίασης μίας ευρύτερης προτασιακής δομής, που ολοκληρώνεται με τη συνέχιση των μ. 71-78, τα οποία στρέφονται προς τη φα-δίεση-ελάσσονα και την επικυρώνουν με μία τέλεια πτώση. Κατόπιν, η αρχική υβριδική φράση επιστρέφει προσλαμβάνοντας πλέον σαφώς προτασιακά χαρακτηριστικά: έπειτα από την παρηλλαγμένη επαναφορά της βασικής ιδέας και του παραλλάγματός της στα μ. 79-82 / 83-86, τα μ. 87-94 αναλαμβάνουν εξαρχής τη λειτουργία της συνέχισης, ξεκινώντας από μία τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας εν μέσω ρευστοποίησης της βασικής ιδέας, για να καταλήξουν τελικά σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς της σι-ελάσσονος.

Η πρώτη εμφάνιση του trio τίθεται στη Σολ-μείζονα, δηλαδή στην τονική περιοχή της VI, ενώ η δομική υπόστασή του είναι τριμερής. Το πρώτο τμήμα συγκροτείται ως μία περίοδος, η πρώτη φράση της οποίας ολοκληρώνεται με ατελή και η δεύτερη με τέλεια πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα (βλ. μ. 95-102 και 103-110). Το δεύτερο τμήμα συνίσταται, απεναντίας, σε μία πρόταση, το σκέλος της παρουσίασης της οποίας εκτυλίσσει περαιτέρω τις μελωδικές δυνατότητες των προηγούμενων φράσεων (βλ. μ. 111-114 / 115-118) προσεγγίζοντας μέσω της Ρε-μείζονος τη σι-ελάσσονα (ήτοι την σχετική της δεσπόζουσας), η οποία εδραιώνεται περαιτέρω μέσω της κατάληξης της ακόλουθης συνέχισης (μ. 119-126) σε μία μισή πτώση. Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα, το ομόλογό του



τρίτο αρκείται κατόπιν σε μία μόνο φράση, η οποία εντούτοις παρουσιάζεται ελαφρώς διευρυμένη σε σχέση με τα πρότυπα οκτάμετρα. Συγκεκριμένα, έπειτα από την αυτούσια επαναφορά του εναρκτήριου τετραμέτρου στα μ. 127-130, τα μ. 131-132 επαναλαμβάνουν το δεύτερό του ήμισυ, ενώ τα μ. 133-136 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα μέχρι την οριστική κατάληξη της παρούσας ενότητας στην τονική.

Περνώντας στην πρώτη επαναφορά του scherzo, διαπιστώνουμε ορισμένες ενδιαφέρουσες τονικές μεταβολές. Ήδη στο πρώτο του τμήμα, και παρ' όλο που τα μ. 1-24 (ήτοι η παρουσίαση και ένα μέρος της συνέχισης της προτασιακής δομής) επιστρέφουν αυτούσια στα μ. 137-160, τα μ. 25-46 μετατοπίζονται στα μ. 161-182 στη σχετική, Ρε-μείζονα, στην οποία και ολοκληρώνεται πτωτικά η παρούσα φράση. Έπειτα, η έναρξη του δεύτερου τμήματος γίνεται από τη σολ-ελάσσονα με κατάληξη στη Φα-μείζονα, στα μ. 183-197 (ας σημειωθεί προσέτι πως στην έναρξη της συνέχισης υπάρχει συρρίκνωση κατά ένα μέτρο: πρβλ. μ. 191-193 και 55-58). Ακολούθως, η μεσαία φράση ολοκληρώνεται στη ρε-ελάσσονα (μ. 198-213), ενώ στη συνέχεια η μετατόπιση της συνέχισης (μ. 222-229) του τρίτου μέλους του τμήματος αυτού στο ίδιο τονικό επίπεδο με την έναρξη της παρουσίασης της ίδιας φράσης (μ. 214-221) έχει ως αποτέλεσμα την ολοκλήρωση της συνολικής δομής του εν λόγω τμήματος στη ρε-ελάσσονα, αντί της αναμενόμενης σολ-ελάσσονος (απ' όπου ξεκίνησε).

Στη συνέχεια, ακολουθώντας αναλογικά τη μετάπτωση από την σι-ελάσσονα στην αντιθετική της κατά την έναρξη της πρώτης εμφάνισης του trio, η ρε-ελάσσων δίνει τώρα τη θέση της στη Σι-ύφεση-μείζονα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, λαμβάνει χώρα μία ακόμη τονική μεταβολή, καθώς η – κατά τα άλλα απaráλλαχτη – επαναφορά του trio, στα μ. 230-271, πραγματοποιείται στην προαναφερόμενη τονική περιοχή.

Καθώς, όμως, το trio ολοκληρώνεται πλέον στη Σι-ύφεση-μείζονα, καθίσταται εμφανής η ανάγκη επαναπροσέγγισης της εναρκτήριας σι-ελάσσονος, ούτως ώστε να επιτευχθεί η τελική επιστροφή του scherzo σε αυτήν. Τούτο το ζητούμενο δεν ικανοποιείται, όπως ίσως θα περίμενε κανείς, στο πλαίσιο ενός εμβόλιμου συνδετικού περάσματος, αλλά απεναντίας εκπληρώνεται εντός του ίδιου του scherzo, το οποίο τροποποιείται ποικιλοτρόπως προκειμένου να οδηγηθεί ξανά στην τονικότητα αναφοράς όλου του μέρους. Επιπλέον, αυτή η τελευταία εμφάνισή του συρρικνώνεται ως προς την έκτασή της, πρωτίστως μέσω της πλήρους παράλειψης του δεύτερου τμήματος. Κατ' αρχάς, η οκτάμετρη βασική ιδέα του πρώτου τμήματος μεταφέρεται στο ευρύτερο πλαίσιο της ρε-ελάσσονος (συνεπώς, η Σι-ύφεση-μείζων οδηγεί εκ νέου στη ρε-ελάσσονα, απ' όπου προήλθε), καίτοι φυσικά αφιερώνεται σε μία τονικοποίηση της υποδεσπόζουσάς της, κατ' αναλογία με τα μ. 1-8 (βλ. μ. 272-279). Έπειτα η αλυσιδοποίησή της στην υπερκείμενη μικρή δεύτερη, στα μ. 280-287, ενώ εν συνεχεία τα μ. 288-295 παραλλάσσουν αρμονικώς τα μ. 17-24, μεταφέροντάς τα στη σι-ελάσσονα. Ακολούθως, τα μ. 296-303 μετατοπίζουν τα μ. 25-32 στη ναπολιτάνικη Ντο-μείζονα, στην οποία βέβαια δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί κάποια τέλεια πτώση. Γι' αυτόν τον λόγο, το επόμενο τετράμετρο (πρβλ. μ. 304-307 και 33-36) στρέφεται σταδιακά προς το πτωτικό έξι-τέσσερα, με τα μ. 308-309 να σταματούν έπειτα δραματικά επί της  $ii_6^6$ , προτού τελικά τα μ. 310-312 ολοκληρώσουν την πτωτική επικύρωση της σι-ελάσσονος, ανακαλώντας και αναστρέφοντας το μοτίβο του μ. 3.

Το μεσαίο μέρος της σονάτας για πιάνο του Herz ξεκινά με μία σύντομη εισαγωγή στην ντο-δίεση-ελάσσονα (μ. 1-4), ενώ το πρώτο τμήμα του εκκινεί έπειτα στο περιβάλλον της Ρε-ύφεση-μείζονος, δηλαδή της ομώνυμης μείζονος που προσεγγίζεται εναρμονίως. Μία δωδεκάμετρη φράση (μ. 5-16) με χαρακτηριστικά προτασιακής δομής καταλήγει σε μισή πτώση στην σχετική ελάσσονα.

Ακολουθεί μία δεύτερη φράση, που ξεκινά με το ίδιο υλικό, παραπέμποντας φαινομενικά σε μιαν ευρύτερη περιοδική οργάνωση· τούτη ωστόσο αποτελεί, στην πραγματικότητα, την πρώτη, μη μετατροπική αλλά και μεταβατικής λειτουργίας φράση ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος,<sup>327</sup> βάσει του οποίου οργανώνεται το δεύτερο τμήμα του μέρους. Η εν λόγω φράση οδηγεί σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, στο μ. 24. Εντός μίας δεύτερης φράσης στο πλαίσιο της ίδιας μετάβασης (μ. 25-36), το δεδομένο υλικό αναπτύσσεται, παράγοντας αρχικά τα αλυσιδωτά μ. 25-26 / 27-28) και οδηγώντας κατόπιν στην διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (στο μ. 28). Εν συνεχεία, και στο πλαίσιο μίας οιονεί προτασιακής οργάνωσης, τα μ. 29-30 μεταβαίνουν (χάρην ευκολίας) στη ντο-δίεση-ελάσσονα για να εισαγάγουν μία νέα ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 31-32, προτού διαλυθεί σταδιακά στη συνέχιση των μ. 33-36, η οποία καταλήγει σε μία μισή πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα (ήτοι στη δεσπόζουσα της αρχικής Ρε-ύφεση-μείζονος). Το δευτερεύον θέμα παρουσιάζεται με την δομή μιας περιόδου, καθώς μία πρώτη φράση (μ. 37-46) που καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα ακολουθείται από μία δεύτερη φράση (μ. 47-53a) που αρχίζει μεν με παρόμοιο τρόπο, καίτοι με ενισχυμένη υφή, αλλά στην πορεία της υποβάλλει το υλικό της σε αναπτυξιακές διαδικασίες, μέχρις ότου καταλήξει σε μία τέλεια πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα. Η φράση αυτή, επιπλέον, ως σημειωθεί πως είναι μικρότερη από την πρώτη, καθώς η βασική της ιδέα (μ. 47-49a) ακολουθείται απευθείας από μία πτωτική διαδικασία σε επανάληψη (μ. 49-51a / 51-53a). Τα μ. 53-57a που έπονται αποτελούν ένα καταληκτικό τμήμα, ενώ τα μ. 57-60 λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα, μετατρέποντας την Λα-ύφεση-μείζονα εκ νέου σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας και συνιστώντας έτσι το τελευταίο μέλος του συνολικού συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, το τρίτο τμήμα επανέρχεται στην αρχική τονικότητα από το μ. 61, υποβάλλοντας σε ορισμένες δομικές και υφολογικές τροποποιήσεις το ομόλογό του αρχικό τμήμα: ενώ τα μ. 61-66 αντιστοιχούν στα μ. 5-10, στα μ. 67-68a λαμβάνει χώρα μία πτωτική πορεία που καταλήγει στην τονική (εναρμονίως) με τέλεια πτώση. Η επιπρόσθετη coda (μ. 68-84), από την άλλη πλευρά, ακροβατεί μεταξύ του μείζονος και του ελάσσονος τρόπου με θεμέλιο το ντο-δίεση, επαναφέροντας μάλιστα στο προσκήνιο το μελωδικό υλικό της εισαγωγής, το οποίο ηχεί, στα μ. 69-74 αλλά και 76-79, επί του συνοδευτικού σχήματος του δεύτερου τμήματος, ενώ επιπλέον η μοτιβική προέλευση του μ. 68 μπορεί να αναζητηθεί στο μ. 46 του ίδιου τμήματος. Η τροπική αμφισημία λύνεται στο τέλος, με την καταληκτική επικράτηση της Ντο-δίεση-μείζονος.

### **Συμπεράσματα**

Από τα 13 μέρη υπό μορφήν μενουέτου ή scherzo<sup>328</sup> που συναντήσαμε στις σονάτες της πρώτης περιόδου, τα περισσότερα βασίζονται στην (τυπική) αντιπαράθεση ενός μενουέτου

<sup>327</sup> Σχετικά με αυτή τη μορφολογική έννοια, βλ. την πραγμάτευση του Carlin, ό.π., σ. 233.

<sup>328</sup> Οι μορφές μενουέτου με trio και scherzo με trio είναι στην πραγματικότητα ταυτόσημες (βλ. Carlin, ό.π., σ. 219, και Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέτου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven”, υπό έκδοση). Δεν ισχύει, εντούτοις, το ίδιο και για τις επιμέρους ενότητες τους, όπου η διάκριση μεταξύ μίας μορφής μενουέτου και μίας μορφής scherzo έχει πλέον εισαχθεί στην μουσικολογική έρευνα, επί τη βάση των συμπερασμάτων του Φούλια αναφορικά με την εργογραφία των Haydn και Beethoven. Συγκεκριμένα, παρά τους ισχυρισμούς θεωρητικών όπως οι Schoenberg και Ratz, για τους οποίους η βασική διαφοροποίηση μεταξύ των δύο αυτών “μορφών” εδράζεται στην περισσότερο αναπτυξιακής φύσης μεσαία ενότητα της μορφής του scherzo, αλλά και την αφελή, απηρχαιωμένη αντίληψη πως το μόνο που δύναται να διαχωρίσει

ή scherzo με ένα trio, στο πλαίσιο μίας ευρύτερης, σύνθετης τριμερούς μορφής. Ωστόσο, σε τρεις περιπτώσεις (Gade/III, Brahms 3/IV και Herz/II) η βασική ενότητα δεν αντιπαρατίθεται με κάποιο trio, ενώ, από την άλλη πλευρά, στο Ritter 2/II σημειώνονται επιπλέον η επαναφορά του trio και μία δεύτερη επαναφορά του scherzo στο πλαίσιο μίας πενταμερούς μορφής τύπου A B A' B' A''.<sup>329</sup>

Ως προς τις τριμερείς ακολουθίες ενοτήτων, θα πρέπει να παρατηρήσουμε πως στην πλειονότητα των περιπτώσεων το trio παρουσιάζεται άρρηκτα ενσωματωμένο στην τριμερή μορφή, με την ακόλουθη επαναφορά της επικεφαλής ενότητας να υποβάλλεται σε ορισμένες δομικές ή και αρμονικές τροποποιήσεις.<sup>330</sup> Σε άλλες περιπτώσεις, πάλι, οι συνθέτες αρκούνται στην παραδοσιακή πρακτική του *da capo*, επαναφέροντας ως εκ τούτου αυτούσια την αρχική ενότητα (Ρουμπινιστέιν 1/III, Brahms 1/III, Brahms 3/III). Ωστόσο, ακόμα και σε αυτήν την περίπτωση, μόνον στο Ρουμπινιστέιν 1/III δεν υφίσταται κάποια (έστω υποτυπώδης) σύνδεση μεταξύ των επιμέρους ενοτήτων, με το scherzo και το trio να αποτελούν σε αυτήν την περίπτωση δύο εντελώς ανεξάρτητες δομικές οντότητες.<sup>331</sup>

Ως προς την επιλογή των συνθετών για την τονικότητα του trio, βλέπουμε πως, σε μέρη στον ελάσσονα τρόπο, σχετικά δημοφιλείς είναι η VI (Brahms 1/III, Brahms 3/III, Ritter 2/II) και η ομώνυμη μείζων (Ρουμπινιστέιν 1/III, Ρουμπινιστέιν 3/II, Heller 3/II), ενώ ακολουθεί σε συχνότητα η σχετική μείζων (Brahms 2/III). Στο Μπαλάκιρεφ/II, που είναι γραμμένο στον μείζονα τρόπο, επιλέγεται προσέτι η VI/i. Πέραν αυτών, στο Volkmann/II το trio τοποθετείται, παραδόξως, στην ίδια τονικότητα με το προηγούμενο scherzo,<sup>332</sup> ενώ στο Alkan/I η αμφιταλάντευση της ενότητας του scherzo μεταξύ της Ρε-μείζονος και της σχετικής της ελάσσονος επιτρέπει την ερμηνεία της κεντρικής τονικότητας του trio, ήτοι της Σι-μείζονος, είτε ως ομώνυμης της σχετικής (στην πρώτη περίπτωση) είτε ως ομώνυμης μείζονος της αρχικής τονικότητας (στην δεύτερη περίπτωση).

---

αυτούς τους δύο τύπους είναι, στην πραγματικότητα, ο τίτλος και ιδίως η χρονική αγωγή και το μέτρο που χρησιμοποιεί ο συνθέτης, ο Φούλιας παρατηρεί πως ο δομικός τύπος του scherzo «διαφοροποιείται από κάθε τριμερή τύπο μενουέττου στον βαθμό που αίρει την χαρακτηριστική αναλογικότητα εκτάσεως και περιεχομένου μεταξύ των εξωτερικών δομικών τμημάτων, που παρατηρείται σε όλες τις [δομικές περιπτώσεις μενουέτου]. Εκεί όπου αναγνωρίζουμε, πάντοτε βάσει δομικών – και ανεξαρτήτως υφολογικών – κριτηρίων, μία δομή scherzo, το πρώτο τμήμα διέπεται κατά κανόνα από εξαιρετική συντομία, εν αντιθέσει με το τρίτο τμήμα, το οποίο καθίσταται περίπου διπλάσιο ή και ακόμη μεγαλύτερο του πρώτου δια της εφαρμογής ποικίλων μεθόδων ανάπτυξης του αρχικού θεματικού υλικού λίγο μετά την διπλή του επαναφορά στην κύρια τονικότητα» (βλ. Φούλιας, στο ίδιο).

<sup>329</sup> Για αυτήν την τελευταία πρακτική, βλ. ορισμένα σχετικά παραδείγματα που καταγράφει ο Prout από την εργογραφία του Beethoven (ό.π., σ. 46). Πρβλ. επίσης Leichtentritt, ό.π., σ. 63, αλλά και Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven”, ό.π. Από την άλλη πλευρά, όπως παρατηρεί ο Φούλιας, είναι εξαιρετικά σπάνια η ύπαρξη μερών σε μορφή μενουέτου / scherzo δίχως trio στο έργο του Beethoven.

<sup>330</sup> Σχετικά με τον βαθμό και τους τρόπους βαθύτερης ενσωμάτωσης του trio στην συνολική, σύνθετη τριμερή μορφή, βλ. Carlin, ό.π., σ. 229.

<sup>331</sup> Είναι φανερό πως η αναγραφή της οδηγίας “*da capo*” συνιστά μία εντελώς αναχρονιστική πρακτική, όπως παρατηρεί κανείς από την σταδιακή εγκατάλειψή της ήδη εντός της δημιουργικής σταδιοδρομίας του Beethoven, και ειδικότερα από το 1802 κι έπειτα (βλ. Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven”, ό.π.).

<sup>332</sup> Όπως διαπιστώνουμε, τυπική είναι πλέον η τονική διαφοροποίηση του trio σε σχέση με το μενουέτο / scherzo, σε αντίθεση με ό,τι παρατηρεί ο Carlin για την περίοδο του κλασικισμού, όπου «στα μισά – κατά προσέγγιση – μέρη σε μορφή μενουέτου [ο συγγραφέας εννοεί εδώ την σύνθετη τριμερή μορφή μενουέτου – trio] το trio συνεχίζει στην ίδια τονικότητα και τρόπο με το προηγούμενο μενουέτο» (ό.π., σ. 220).

Διεισδύοντας τώρα στο εσωτερικό των επιμέρους ενοτήτων που βασίζονται στη μορφή του μενουέτου,<sup>333</sup> διαπιστώνουμε πως η συντριπτική τους πλειονότητα ακολουθεί τον τριμερή τύπο. Εξ αυτών των μορφών μενουέτου, οι περισσότερες είναι μη μετατροπικές ως προς το πρώτο τμήμα τους· ωστόσο, εντοπίζονται και ορισμένες μετατροπικές, στα Alkan/I-S, Alkan/I-T, Brahms 1/III-S, Volkmann/II-S και Herz/II, ενώ σε μία και μόνο περίπτωση αξιοποιείται ο σονατοειδής τύπος μενουέτου (Brahms 3/IV). Επιπλέον, ως αναφερθεί η δυνατότητα διαμόρφωσης ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος εντός του τριμερούς τύπου (βλ. συγκεκριμένα Herz/II). Από την άλλη πλευρά, σημαντική είναι η διάκριση ενός περιορισμένου αριθμού τριμερών μορφολογικών περιπτώσεων που, ένεκα της ουσιάς τους διευρύνσης του τρίτου τους τμήματος σε σύγκριση με το ομόλογο πρώτο, θα πρέπει να υπαχθούν στην μορφή του scherzo· πρόκειται, συγκεκριμένα, για τα Gade/III και Brahms 3/III-T.

Τα δείγματα διμερούς τύπου μενουέτου είναι περιορισμένα σε αριθμό (Brahms 2/III-S, Ρουμπινστέιν 3/II-S, Ρουμπινστέιν 3/II-T, Ritter 2/II-S) και το σύνολό τους υπάγεται στην μη μετατροπική υποκατηγορία, ενώ εξίσου μη μετατροπικό είναι και το πενταμερές Heller 3/II-S. Τέλος, το trio του ίδιου αυτού μέρους συνιστά μία εξαίρεση, καθ' ότι δεν υπάγεται σε κάποιο τυπικό δομικό πρότυπο.

Ολοκληρώνοντας την παρούσα διερεύνηση, παρατηρούμε πως τα περισσότερα μέρη ολοκληρώνονται με κάποια πρόσθετη coda. Τούτη μπορεί να αναφέρεται σε θεματικά στοιχεία του trio (Alkan/I, Brahms 2/III, Ρουμπινστέιν 3/II), δίχως όμως αυτή η πρακτική να αποτελεί τον κανόνα (βλ. απεναντίας τα Brahms 1/III, Μπαλάκιρεφ/II, Heller 3/II, αλλά και τα Brahms 3/IV και Herz/II, όπου φυσικά δεν υφίσταται καν – όπως παρατηρήσαμε – κάποιο trio). Από την άλλη πλευρά, στα Gade/III, Ρουμπινστέιν 1/III, Brahms 3/III, Volkmann/II και Ritter 2/II δεν προστίθεται κάποια coda.

---

<sup>333</sup> Στην παρούσα έρευνα διακρίνουμε συνολικά έξι συν μία διαφορετικές κατηγορίες δομικής συγκρότησης για μία μορφή μενουέτου / scherzo: 1) Τριμερής μη μετατροπική, 2) Τριμερής μετατροπική μη σονατοειδής, 3) Τριμερής μετατροπική σονατοειδής, 4) Διμερής μη μετατροπική, 5) Διμερής μετατροπική μη σονατοειδής, 6) Διμερής μετατροπική σονατοειδής. Μία έβδομη κατηγορία αποτελεί η μορφή scherzo, η οποία συνιστά επί της ουσίας μία επιπλέον δυνατότητα που υπερβαίνει τις απλούστερες προδιαγραφές των τριμερών μορφών μενουέτου. Για την εν λόγω κατηγοριοποίηση βασιστήκαμε σε μεγάλο βαθμό στην ανάλογη ταξινόμηση που εφάρμοσε ο Ιωάννης Φούλιας, αρχικά στη δημοσίευσή του “Οι μορφές του μενουέτου και του scherzo στο συνολικό πιανιστικό ρεπερτόριο του Joseph Haydn”, στο: Γιώργος Σακαλλιέρος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Purcell, Händel, Haydn, Mendelssohn: Τέσσερις επέτειοι* (Πρακτικά συμποσίου, Αθήνα, 27-28 Νοεμβρίου 2009), University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 157-171, και έπειτα στο υπό έκδοση άρθρο με τίτλο “Οι μορφές του μενουέτου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven”, καίτοι με μία σημαντική διαφοροποίηση: δεδομένης της εξασθένισης αλλά και της υποχώρησης της σημασίας των πτωτικών δομών κατά την εξεταζόμενη περίοδο, αποφύγαμε να διακρίνουμε τις περιπτώσεις μη μετατροπικών μορφών (τριμερών ή διμερών) ανάλογα με την ολοκλήρωσή των αρχικών τους τμημάτων με τέλεια ή μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς· εξ ου και οι έξι κατηγορίες που διακρίνουμε, σε αντίθεση με τις οκτώ που χρησιμοποιεί ο Φούλιας στη δική του έρευνα.

### **Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Β' περίοδος**

Στο τρίτο μέρος της Σονάτας σε ντο-δίεση-ελάσσονα, op. posth. 80, του Τσαϊκόφσκυ, το scherzo και το trio δεν είναι εντελώς ανεξάρτητα μεταξύ τους, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Η ενότητα του scherzo είναι γραμμένη στην κύρια τονικότητα του έργου και είναι τριμερής. Το πρώτο τμήμα της εκτείνεται στα μ. 1-32 και αποτελείται από ένα δεκαεξάμετρο θέμα και την καταγεγραμμένη επανάληψή του. Πιο αναλυτικά, τα μ. 1-8 εκθέτουν το βασικό υλικό, φέρνοντας εις πέρας μία επέκταση της τονικής. Έπειτα, τα όμοια δίμετρα 9-10 / 11-12 αρθρώνουν μία μισή πτώση, η οποία αναδιατυπώνεται σε μεγαλύτερη έκταση και στα παρεμφερή μ. 13-14 / 15-16. Ακολουθεί η (κατά το μάλλον ή ήττον αυτούσια) προαναφερόμενη επανάληψη της θεματικής αυτής φράσης, στα μ. 17-32. Περνώντας στο δεύτερο τμήμα (μ. 33-70), διαπιστώνουμε πως τούτο βασίζεται αποκλειστικά σε μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος: τα όμοια μ. 33-34 / 35-36 προέρχονται από τα μ. 5-8, ενώ της επανάληψής τους στα μ. 41-44 προηγείται μία αλυσιδωτή ακολουθία που επεκτείνει περαιτέρω τη Σολ-δίεση-μείζονα (μ. 37-38 / 39-40): παράγωγά τους είναι επίσης τα αλυσιδωτά μ. 45-46 / 47-48, αλλά και τα όμοια δίμετρα 49-50 / 51-52, που επεκτείνουν τη λα-ελάσσονα. Ακολουθεί το ιδιαίτερα μετατροπικό πέρασμα των μ. 53-64. Σε αυτό, μία δίμετρη δομική μονάδα (μ. 53-54), που παραπέμπει στα μ. 9-10, χρησιμοποιείται ελεύθερα τόσο σε πλήρη όσο και σε τμηματική μορφή, στο πλαίσιο μίας αλυσιδωτής πορείας που φτάνει μέχρι τη Λα-ύφεση-μείζονα. Τελικά, τη σύνδεση με το τρίτο τμήμα αναλαμβάνουν τα μ. 65-70, τα οποία αναπτύσσουν περαιτέρω το δεδομένο υλικό (βλ. τα αλυσιδωτά μ. 65-66 / 67-68) προτού ρευστοποιήσουν το υλικό του (στα μ. 69-70). Το τρίτο τμήμα διευρύνεται σε μεγάλο βαθμό, συγκρινόμενο με το ομόλογό του πρώτο. Τα μ. 71-82 μπορεί να ακολουθούν πιστά τα μ. 1-12, όμως από εκεί και ύστερα η ανάγκη αποφυγής της οριστικής κατάληξης στη δεσπόζουσα επιβάλλει μία αλλαγή πορείας. Έτσι, τα μ. 79-82 επαναλαμβάνονται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 83-86, φέρνοντας στο προσκήνιο τη Λα-μείζονα (VI), η οποία επεκτείνεται κατόπιν και στα όμοια τετράμετρα 87-90 / 91-94. Τα αλυσιδωτά μ. 95-96 / 97-98, τα οποία θυμίζουν τα μ. 53 κ.εξ., προσεγγίζουν στην συνέχεια την υποδεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται έπειτα στα – άμεσα προερχόμενα από το εναρκτήριο δίμετρο – όμοια μ. 99-100 / 101-102. Τα όμοια μ. 103-104 / 105-106 βασίζονται σε μία διαδοχή διπλής δεσπόζουσας προς πτωτικό έξι-τέσσερα, ενώ η κύρια τονικότητα επικυρώνεται εν τέλει με τέλεια πτώση στα μ. 107-110 / 111-114, ακολουθούμενη από επιπρόσθετες καταλήξεις στα μ. 115-118, που προκύπτουν από την αποσπασματοποίηση των μόλις προηγηθέντων τετραμέτρων.<sup>334</sup> Συμπερασματικά, όπως φανερώνουν η έκταση και τα περιεχόμενα του τρίτου τμήματος, στην παρούσα περίπτωση έχουμε να κάνουμε με μία μορφή scherzo και όχι μενουέτου.

Για τις ανάγκες του trio, ο συνθέτης στρέφεται στην τονικότητα της Λα-μείζονος, ήτοι της VI. Το πρώτο τμήμα δομείται ως μία τυπική πρόταση: έπειτα από την παρουσίαση της βασικής ιδέας και την αυτούσια επανάληψή της στο πλαίσιο του σκέλους της παρουσίας (μ. 119-122 / 123-126), η συνέχιση προβαίνει σε μία ακόμη εμφάνισή της, εν προκειμένω με ένα σύντομο πέρασμα από τη σχετική, προτού τα μ. 131-134bis οδηγήσουν σε μία μισή πτώση: τα μ. 133-134, από την άλλη πλευρά, αλλάζουν κατεύθυνση προς τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 135-155) ξεκινά με μία επέκταση της ομώνυμης της τελευταίας, στα μ. 135-138, που διαφοροποιούνται υφολογικά από ό,τι έχει προηγηθεί, ενώ τα μ. 139-142 επεκτείνουν περαιτέρω την Ντο-δίεση-μείζονα με νέα κατάληξη στην

<sup>334</sup> Ο Watkins (ό.π., σ. 26) χαρακτηρίζει τα μ. 99-118 ως μία διακριτή "codetta" που ακολουθεί το τρίτο τμήμα του scherzo.

δεσπόζουσα της. Έπειτα από την επανάληψη που συνολικού αυτού οκταμέτρου με επιπρόσθετη επανάληψη του τελευταίου του μέτρου στα μ. 143-151, τα παρεμφερή δίμετρα 152-153 / 154-155 επωμίζονται τη σύνδεση με το τρίτο τμήμα, φέρνοντας στο προσκήνιο την δεσπόζουσα της εναρκτήριας Λα-μείζονος. Στο τρίτο τμήμα, ύστερα από την αυτούσια επαναφορά την αρχικής πρότασης στα μ. 156-171 (πρβλ. μ. 119-134bis), το πρώτο σκέλος της επαναλαμβάνεται στα μ. 172-179, με την εναρκτήρια συγχορδία της τονικής να σχηματίζει εν προκειμένω μία ατελή πτώση, σε συνδυασμό με την δεσπόζουσα όπου κατέληγε αρχικά η πρόταση (βλ. μ. 171-172). Έτσι, τα μ. 172-179 λειτουργούν επί της ουσίας ως καταληκτική προέκταση από κοινού με τα μ. 180-183, τα οποία παραθέτουν απέριττα την συγχορδία της τονικής. Πριν από την επανεμφάνιση του scherzo, μεσολαβεί ένα συνδυαστικό πέρασμα (στα μ. 184-195) που χρησιμοποιεί μοτιβικά του στοιχεία στο πλαίσιο της ντο-δίεση-ελάσσονος, τα μ. 184-185 / 186-187 επεκτείνουν την τονική της, τα μ. 188-189 / 190-191 κάνουν το ίδιο, εν είδει αλυσιοποίησης, με την υποδεσπόζουσα, ενώ ακολουθεί η δεσπόζουσα, στα μ. 192-193 και 194-195.

Αναφορικά με το πρώτο τμήμα του scherzo κατά την επαναφορά του τελευταίου, η μόνη τροποποίηση έγκειται στην παράλειψη της επανάληψής του (μ. 196-211), ενώ και το δεύτερο τμήμα επανέρχεται ακολούθως δίχως οιαδήποτε αλλαγή (μ. 212-249). Περνώντας όμως στο τρίτο τμήμα, βλέπουμε πως αυτό διατηρεί την πλήρη αντιστοιχία του με το ομόλογο τμήμα της πρώτης ενότητας μέχρι και το μ. 273 (πρβλ. μ. 250-273 και 71-94). Στη συνέχεια, τα μ. 274-277 παραλλάσσονται αρμονικώς σε σχέση με τα μ. 95-98, ενώ τα μ. 99-106 απαλείφονται, για να δώσουν τη θέση τους σε ένα εμβόλιμο πέρασμα (στα μ. 278-291), το οποίο μεσολαβεί πριν από την επιστροφή των μ. 107-114 στα μ. 292-299. Στο εν λόγω πέρασμα λαμβάνει χώρα μία εμφιλοχώρηση της βασικής ιδέας του trio, σε παρηλλαγμένη μορφή, ως ανάμνηση, και στο περιβάλλον της ντο-δίεση-ελάσσονος.

Έπειτα από την παραπάνω καθοριστική πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ο συνθέτης προσθέτει και μία coda, ιδιαίτερα αντιθετικού χαρακτήρα σε σχέση με το scherzo, γεγονός που γίνεται εμφανές ήδη από την αναγραφόμενη χρονική αγωγή, Adagio, που αντιπαρατίθεται στο Allegro vivo του scherzo. Επιπλέον, η coda αυτή προετοιμάζει από θεματική έποψη την επικείμενη έναρξη του τελικού μέρους, όπως διαπιστώνει κανείς αν αντιπαραβάλει τις εναρκτήριες χειρονομίες του εν λόγω μέρους με το τετράμετρο 300-303, το οποίο εισάγει νέα μοτίβα και μία συγχορδιακή υφή. Η κίνησή του από την τονική προς τη δεσπόζουσα αντιστρέφεται στα μ. 304-307, που ακολουθούν εν πολλοίς την ίδια μελωδική εξέλιξη. Η ύφανση προσλαμβάνει κατόπιν πιο αντιστικτικό χαρακτήρα στο πέρασμα των μ. 308-318, το οποίο μένει μετέωρο επί της δεσπόζουσας της κεντρικής τονικότητας του finale, προαναγγέλλοντας ταυτόχρονα την έναρξή του στα μ. 319-320.

Το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Grieg οργανώνεται ως μία αλληλουχία μενουέτου και trio με καταγεγραμμένη και παρηλλαγμένη επαναφορά του πρώτου, ενώ κινείται στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, που είναι και η κεντρική τονικότητα του έργου. Το μενουέτο είναι τριμερές, με το πρώτο τμήμα του να διαμορφώνεται ως μία δεκαεξάμετρη περίοδος, αμφότερες οι φράσεις της οποίας ακολουθούν το προτασιακό δομικό πρότυπο. Η ηγούμενη (μ. 1-8) διαθέτει δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα (μ. 1-2 / 3-4), τα οποία ακολουθεί μία συνέχιση που, έπειτα από αποσπασματοποίηση, καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς με μία οιονεί μισή πτώση. Η επόμενη φράση (μ. 9-16) παρουσιάζει την ίδια διάρθρωση, διαφοροποιείται όμως ως προς την ύφανσή της αλλά και στο σκέλος της συνέχισής της, όπου ο συνθέτης προβαίνει σε ενδελεχέστερη ανάπτυξη του βασικού μοτιβικού υλικού, πριν από την αναπόφευκτη τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα. Το δεύτερο τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 17-27, χαρακτηρίζεται από αντιθετική ύφανση αλλά και από νέα μοτίβα:

μία νέα ιδέα παρουσιάζεται κατ' αρχάς στα μ. 17-19a και επαναλαμβάνεται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 19-21a και 21-23a, ενώ το υλικό της γίνεται αντικείμενο ρευστοποίησης στη συνέχεια, εντός των μ. 23-27. Από αρμονικής πλευράς, ορισμένες τοπικές τονικοποιήσεις δεν δύνανται να συσκοτίσουν την αταλάντευτη διαδικασία επέκτασης της ενεργής δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, όπως καθιστά σαφές και ο πανταχού παρών (με εξαίρεση τα μ. 26-27) ισοκράτης επί της θεμελίου της εν λόγω συγχορδίας. Στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος, ακολούθως, το εναρκτήριο θέμα αναδομείται και παραλλάσσεται αρμονικώς σε βάθος, αποτελώντας στο σύνολό του μία και μόνο φράση. Η αρχική πρώτη φράση μετατρέπεται σε ένα χωρίο με τις ίδιες διαστάσεις (στα μ. 28-35), που διαφοροποιείται από αρμονικής και μελωδικής πλευράς σε όλη την έκτασή της, με τη συνέχιση να υφίσταται τις πιο δραστικές αλλαγές: πιο αναλυτικά, το ζεύγος βασικής ιδέας και παραλλάγματος διαθέτει πλέον αλυσιδωτό χαρακτήρα, ενώ η συνέχιση αποφεύγει την άμεση απομόνωση του μοτίβου του δεύτερου μέτρου, αναπτύσσοντας περαιτέρω το επικεφαλής υλικό, με μία σχεδιαζόμενη πτωτική επικύρωση της τονικής να ανατρέπεται την τελευταία στιγμή· εν συνεχεία, όμως, ο συνθέτης επαναλαμβάνει το δεύτερο σκέλος της φράσης αυτής, καταλήγοντας στην προκειμένη περίπτωση στην επιθυμητή τέλεια πτώση και αποπερατώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την πρώτη ενότητα του μέρους.

Το trio είναι γραμμένο στην τονική περιοχή της ομώνυμης μείζονος, ενώ μοιράζεται με το μενουέτο και την τριμερή δόμηση. Το πρώτο του τμήμα (μ. 40-55) συνίσταται και πάλι σε μία (οκτάμετρη, εν προκειμένω) περίοδο, η πρώτη φράση της οποίας εισάγει νέο θεματικό περιεχόμενο και ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη Μι-μείζονα, ενώ η δεύτερη προβαίνει σε περιορισμένες μελωδικές παραλλαγές και καταλήγει σε τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα (μ. 40-43 / 44-47). Ακολουθεί η καταγεγραμμένη και ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψη ολόκληρης της περιόδου, η οποία μεταφέρεται, προσέτι, σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή (μ. 48-55). Το δεύτερο τμήμα εισάγει ένα τετράμετρο πρότυπο που αξιοποιεί το μοτίβο του μ. 42 επεκτείνοντας την αντιθετική συγχορδία της σολ-δίεση-ελάσσονος, προτού η προαναφερόμενη δομική μονάδα αλυσιδοποιηθεί επί της δεσπόζουσας, Σι-μείζονος (μ. 56-59 / 60-63). Έτσι, στο τρίτο τμήμα, η αρχική περίοδος επιστρέφει στα μ. 64-71 δίχως να επαναληφθεί, καίτοι δεν αποφεύγει μία έμμεση αναδρομή και στα τεκταινόμενα εντός του πρώτου τμήματος, παραθέτοντας τις δύο φράσεις της σε διαφορετικές περιοχές του πιάνου.

Κατά την ακόλουθη, περικεκομμένη επαναφορά του μενουέτου στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας του μέρους, ο συνθέτης αποφεύγει οιαδήποτε αναφορά στο δεύτερο τμήμα, ενώ επιτυγχάνει ακόμη μεγαλύτερη συμπύκνωση μέσω της άμεσης σύνδεσης των δύο εξωτερικών τμημάτων στα μ. 72-91: τα μ. 72-79 αντιστοιχούν στην πρώτη φράση σύμφωνα με την αρχική της μορφή (πρβλ. μ. 1-8), ενώ τα μ. 80-91 αξιοποιούν λειτουργικά το σύνολο του τρίτου δομικού τμήματος (πρβλ. μ. 28-39) ως δεύτερη φράση στην υπό εξέταση περιοδική δομή.

Στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας* του Rheinberger, το μενουέτο και το trio είναι σαφώς διακριτά μεταξύ τους, με το πρώτο να επανέρχεται στο τέλος με μία απλή ένδειξη "da capo". Το τριμερές μενουέτο, που τοποθετείται στη λα-ελάσσονα, είναι σονατοειδές, με το πρώτο του τμήμα (μ. 1-20) να περιλαμβάνει "κύριο" και "πλάγιο" θέμα. Στο πλαίσιο αυτής της συνολικά οργανωμένης υπό τύπον πρότασης "έκθεσης", το κύριο θέμα αντιστοιχεί στο σκέλος της παρουσίασης: η βασική ιδέα των μ. 1-4 παραλλάσσεται στα μ. 5-8, με την διπλή αυτή παρουσίασή της να βασίζεται στη λογική "δήλωσης – απάντησης". Έπειτα, η συνέχιση ξεκινά ρευστοποιώντας το προηγούμενο υλικό και καταλήγοντας προσωρινά στη Ντο-μείζονα, η οποία προσλαμβάνει τον διττό ρόλο της σχετικής μείζονος

της αρχικής τονικότητας αλλά και της VI/i της Mi-μείζονος, όπου ακούγεται εν συνεχεία το δεύτερο θεματικό μόρφωμα· ως εκ τούτου, τα μ. 9-12 διέπονται από μεταβατική λειτουργία. Το ακόλουθο πλάγιο θέμα, το οποίο λαμβάνει ως βάση του την τονικότητα της (μείζονος) δεσπόζουσας, εκθέτει μία νέα ιδέα στα όμοια μ. 13-14 / 15-16, ενώ ύστερα ακολουθεί μία αλυσιδωτή πορεία μέχρι την καταληκτική επικύρωση της νέας τονικότητας με τέλεια πτώση (μ. 17-20). Το δεύτερο τμήμα (μ. 21-34) εισάγει ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, το οποίο προέρχεται, δίχως αμφιβολία, από την εναρκτήρια θεματική ιδέα και στρέφεται προς τη ρε-ελάσσονα (μ. 21-24). Έπειτα από την αλυσιδωτή της επανάληψη στη σολ-ελάσσονα (μ. 25-28), το δεύτερό της ήμισυ απομονώνεται και αλυσιδοποιείται με τη σειρά του στα μ. 29-30 και στη λα-ελάσσονα, στην οποία καταλήγουν με μισή πτώση τα ακόλουθα μ. 31-32 / 33-34. Με την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας να έχει πλέον επιτευχθεί, το τρίτο τμήμα (μ. 35-54) επαναφέρει την εναρκτήρια πρόταση, με τη διαφορά πως στην συγκεκριμένη περίπτωση η παρουσίαση στρέφεται ήδη προς τη Ντο-μείζονα (μ. 35-38 / 39-42), ενώ το πρώτο τετράμετρο της συνέχισης οδηγεί πίσω στη λα-ελάσσονα (μ. 43-46). Κατ' αυτόν τον τρόπο, γίνεται δυνατή η αδιαμεσολάβητη και αυτούσια επανέκθεση του πλαγίου μορφώματος στην τονικότητα αναφοράς, στα μ. 47-54.

Το *trio*, το οποίο περνά στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος, συνιστά και αυτό μία περίπτωση σονατοειδούς μενουέτου, εν προκειμένω όμως διμερούς. Έτσι, τα μ. 55-74 λειτουργούν ως μία μικρογραφία έκθεσης. Στο πρώτο σκέλος αυτού του τμήματος, το οποίο αναλογεί στο “κύριο θέμα” (μ. 55-62), δύο μελωδικώς αλληλοσυμπληρωματικά τετράμετρα επεκτείνουν τη Λα-μείζονα με τη βοήθεια ενός ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Έπειτα, τα μ. 63-74 συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη, περνώντας σταδιακά στην τονικότητα της δεσπόζουσας, την οποία και επικυρώνουν με μία ατελή πτώση. Παρατηρείται, ως εκ τούτου, ένας συμφυρμός των λειτουργιών της μετάβασης και του πλαγίου θέματος εντός του εν λόγω δωδεκαμέτρου. Ακολουθεί η καταγεγραμμένη – και ελαφρώς παρηλλαγμένη – επανάληψη του πρώτου τμήματος, στα μ. 75-94· η αρμονία, η δομή και η μελωδική γραμμή παραμένουν απaráλλαχτες εν προκειμένω, διαφοροποιείται ωστόσο η υφή. Στη συνέχεια και εντός του δεύτερου τμήματος, το υλικό του κυρίου θέματος επιστρέφει, υποβαλλόμενο εντούτοις σε μία διαδικασίας ανάπτυξης. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το πρώτο τετράμετρο τοποθετείται στη Ντο-μείζονα (οι συνεχείς παρεμβάσεις της οποίας στο υπό εξέταση μέρος θα ήταν σκόπιμο να τονιστούν), ενώ το επόμενο τετράμετρο αντικαθίσταται από μία αλυσιδωτή επανάληψη του πρώτου (καίτοι με εντελώς διαφορετική ύφανση) στη λα-ελάσσονα (μ. 99-102). Έπειτα, και με σαφείς επιρροές στην ύφανση από την μόλις προηγηθείσα τετράμετρη δομική μονάδα, ο συνθέτης μετατοπίζει τονικά τη μετάβαση ούτως ώστε να επανεκθέσει το πλάγιο θεματικό υλικό στην αρχική τονικότητα του *trio* (στα μ. 103-114).

Το “*Intermezzo*” που εμφανίζεται ως τρίτο μέρος στην *Πρώτη σονάτα* του Rheinberger είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα, αν και – όπως θα δούμε στη συνέχεια – δεν ολοκληρώνεται σε αυτή, λειτουργώντας περισσότερο ως μία αρκετά εκτενής εισαγωγή στο ακόλουθο τελικό μέρος της σονάτας. Η μορφή του ακολουθεί τις προδιαγραφές ενός τριμερούς μενουέτου,<sup>335</sup> με τα μ. 1-8, δηλαδή το πρώτο τμήμα, να συνιστούν μία υβριδική δομή (τρίτου τύπου κατά τον Carlin): η βασική ιδέα των μ. 1-2 ακολουθείται από αντιθετικό υλικό στα μ. 3-4, τα οποία καταλήγουν σε μία προσωρινή, μη πτωτική στάση στην τονική,

<sup>335</sup> Ας σημειωθεί πως η μορφολογική οργάνωση του παρόντος μέρους, με την αρμονικά ανοικτή ολοκλήρωση του τρίτου του τμήματος, θυμίζει πολύ (και πιθανότατα αυτό να υπήρξε το πρότυπό της) το – επίσης αργό – μεσαίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε Ντο-μείζονα*, op. 53, του Beethoven.



ενώ από μοτιβικής πλευράς βασίζονται στην παραλλαγή του μοτίβου του μ. 2' τα μ. 5-8, από την άλλη πλευρά, διέπονται σαφέστατα από λογική συνέχισης, καθώς προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση του ήδη παρουσιασθέντος υλικού, ενώ έχουν επιπλέον και μετατροπική πορεία, καταλήγοντας στην τονικότητα της δεσπόζουσας με μία ατελή πτώση. Το πρώτο σκέλος του ακόλουθου μεσαιού τμήματος παρουσιάζει ένα τυπικό χαρακτηριστικό ανάλογων δομικών περιπτώσεων: αξιοποιεί την εναρκτήρια, δίμετρη ιδέα για να σχηματίσει τα παρεμφερή, οιονεί αλυσιδωτά μ. 9-10 / 11-12, το πρώτο εκ των οποίων κινείται στη ρε-ελάσσονα και το δεύτερο οδηγεί σε μισή πτώση στη λα-ελάσσονα. Ακολουθώς, ο συνθέτης επικεντρώνεται στο υλικό των μ. 3-4, χρησιμοποιώντας το ως βάση ενός πυκνού αντιστικτικού πλέγματος, το οποίο λαμβάνει ως αφετηρία για να επεκτείνει αρχικά τη Λα-μείζονα, προτού φτάσει εν τέλει σε αδιέξοδο επί μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης (μ. 13-17). Στη συνέχεια, και σε μία πρόσκαιρη μετατροπή του μέτρου των 2/4 σε 3/4, οι αλυσιδωτές λογικές δομικές μονάδες των μ. 18-19a / 19b-20 ακολουθούν μία ελεύθερη μετατροπική πορεία, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μ. 21-22, που παράγονται από την αποσπασματοποίησή τους. Η διαφορά είναι πως στην προκειμένη περίπτωση οδηγούμαστε πίσω στην Φα-μείζονα, με την ενεργή δεσπόζουσα της να μένει μετέωρη στο τελευταίο μέτρο, προαναγγέλλοντας την επιστροφή του εναρκτήριου θεματικού υλικού. Πράγματι, στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (μ. 23-30), τα μ. 23-24 επαναφέρουν τη βασική ιδέα με ελάχιστες υφολογικές προσθήκες. Τα μ. 25-26, απεναντίας, δεν ακολουθούν το πρότυπο των μ. 3-4, αντιπροτείνοντας ένα *παράλλαγμα* του προηγούμενου διμέτρου. Σε συνδυασμό λοιπόν με τη διατήρηση των χαρακτηριστικών μίας συνέχισης στα μ. 27-30 που έπονται, η εν λόγω αλλαγή σηματοδοτεί την πρόθεση μίας μεταστροφής προς το δομικό πρότυπο της πρότασης, σε αντίθεση με την υβριδική δομή των μ. 1-8. Ας ρίξουμε, όμως, μία πιο προσεκτική ματιά στη συνέχιση: εν προκειμένω, τα μ. 27 / 28 έχουν αλυσιδωτή δομή, διαφοροποιούμενα μάλιστα και από μοτιβικής πλευράς σε σχέση με τα ομόλογά τους μ. 5-6, ενώ τα μ. 29-30 έχουν ως σαφή στόχο την προετοιμασία της τονικότητας του τελικού μέρους, δηλαδή της λα-ελάσσονος, στην οποία καταλήγουν με μισή πτώση (πρβλ. και την “προοικονομία” αυτής της προοπτικής στο πλαίσιο των μ. 11-12).

Στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Scharwenka, το οποίο είναι γραμμένο στη φα-δίεση-ελάσσονα, η ενότητα του scherzo ξεκινά με ένα προτασιακώς οργανωμένο πρώτο τμήμα: η βασική ιδέα των μ. 1-2 ακολουθείται από την αυτούσια επανάληψή της στα μ. 3-4, ενώ η συνέχιση (μ. 5-8) αναπτύσσει το προηγούμενο υλικό καταλήγοντας με τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Άμεσα επηρεασμένο από το βασικό μοτιβικό υλικό, το δεύτερο τμήμα (μ. 9-26) ξεκινά με τα αλυσιδωτά δίμετρα 9-10 / 11-12 που στρέφονται προς τη Σολ- και τη Λα-ύφεση-μείζονα αντιστοίχως, ενώ τα όμοια μ. 13-14 / 15-16 παρουσιάζονται στην συνέχεια πιο στατικά, καθώς αφιερώνονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος. Η τελευταία κυριαρχεί στο ακόλουθο δίμετρο 17-18, καίτοι η εν λόγω δομική μονάδα αλυσιδοποιείται έπειτα απευθείας στη σι-ύφεση-ελάσσονα, συνεχίζοντας έτσι την χρωματική άνοδο από την έναρξη του παρόντος τμήματος. Τελικά, η αντίθετη χρωματική κίνηση των φωνών στα μ. 21-24 και 25-26 έχει ως τελικό σταθμό την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με την στάση σε αυτή να προετοιμάζει την επαναφορά του επικεφαλής θεματικού μορφώματος. Πράγματι, η αρχική οκτάμετρη πρόταση επιστρέφει στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (στα μ. 27-34), όμως στην προκειμένη περίπτωση η επανάληψή της αντικαθίσταται από μία παρηλλαγμένη μορφή της ίδιας φράσης: στα μ. 35-42 ο συνθέτης προβαίνει σε μία αρμονική μετατόπιση του παραλλάγματος της βασικής ιδέας στην υποδεσπόζουσα, ούτως ώστε να επιτευχθεί κατόπιν η αναγκαία κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς αντί εκείνης της

δεσπόζουσας. Πέραν της λύσης της μακροδομικής διαφωνίας της υπό εξέταση ενότητας, αυτή η αλλαγή έχει και βαθύτερο, δομικό αντίκτυπο: οι δύο προτάσεις λαμβάνουν αναδρομικά τον ρόλο της ηγούμενης και της επόμενης φράσης μίας ευρύτερης περιόδου, η πρώτη φράση της οποίας ολοκληρώνεται με μία – επανερμηνευόμενη ως – μισή πτώση και η δεύτερη με μία τέλεια πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα.

Το πρώτο τμήμα του *trio*, το οποίο είναι γραμμένο στην τονικότητα της ομώνυμης μείζονος, συνίσταται σε μία τετράμετρη φράση που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (ήτοι της Ντο-δίεση-μείζονος) και στην καταγεγραμμένη επανάληψή της (στα μ. 43-46 και 47-50 αντίστοιχα). Στο δεύτερο τμήμα (μ. 51-66), τα αλυσιδωτά μ. 51-52 / 53-54, που δεν φέρνουν επί της ουσίας κάποιο νέο θεματικό στοιχείο, περνούν από τη Λα-μείζονα και τη ντο-δίεση-ελάσσονα, ενώ τα μ. 55-58 ρευστοποιούν το υλικό τους και καταλήγουν με τέλεια πτώση στη σολ-δίεση-ελάσσονα, προσδίδοντας προτασιακό χαρακτήρα στη διάρθρωση του συνολικού αυτού οκταμέτρου. Παρόμοια είναι η λογική και των – ίδιας έκτασης – μ. 59-66, αν και στη συγκεκριμένη περίπτωση το τετράμετρο που ακολουθεί τα αλυσιδωτά μ. 59-60 / 61-62 δεν συνοδεύεται από κάποια πτωτική κατάληξη, αλλά προετοιμάζει, απεναντίας, την επιστροφή του εναρκτήριου θεματικού υλικού. Η πρώτη επανεμφάνιση του βασικού τετραμέτρου δεν παρουσιάζει κάποια διαφοροποίηση εντός του τρίτου τμήματος· η επανάληψή του, αντιθέτως, φαίνεται κάπως... αμήχανη, μένοντας μετέωρη επί της συγχορδίας της δεσπόζουσας, γεγονός που επιτρέπει και την ομαλότερη δυνατή έναρξη της τρίτης ενότητας. Συνεπώς, βλέπουμε πως η επανάληψη του τρίτου τμήματος “εκφυλίζεται” εν προκειμένω, ούτως ώστε να μετατραπεί σε συνδεδετικό πέρασμα.

Κατά την επιστροφή του *scherzo*, οι όποιες αλλαγές στο πρώτο (μ. 78-85) αλλά και στο δεύτερο τμήμα του (μ. 86-103) αφορούν αποκλειστικά την παράλειψη της επανάληψης της εναρκτήριας πρότασης. Η κατάσταση είναι, εντούτοις, εντελώς διαφορετική στο τρίτο τμήμα. Εκεί, τα μ. 104-107 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 35-38, ήτοι του σκέλους της παρουσίασης της δεύτερης φράσης του ομόλογου τμήματος εντός της πρώτης ενότητας. Τα μ. 108 κ.εξ. υποβάλλουν, ωστόσο, την αρχική συνέχιση σε σημαντική διεύρυνση, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της ενεργής δεσπόζουσας: έπειτα από τα όμοια μ. 108-109 / 110-111, τα οποία βασίζονται στα μ. 86-87 / 88-89 του δεύτερου τμήματος, τα μ. 112-116α ακολουθούν μία βηματική άνοδο μέχρι και τον θεμέλιο φθόγγο της τονικής, επιτυγχάνοντας ταυτοχρόνως να φτάσουν στην επιθυμητή τέλεια πτώση. Περαιτέρω, μέσω της προαναφερόμενης αναφορικότητας των τελευταίων μέτρων προς το περιεχόμενο του δεύτερου τμήματος, η τριμερής μορφή του *scherzo* μπορούμε να υποστηρίξουμε πως αποκτά μία – ούτως ειπείν – υβριδικού χαρακτήρα επαναφορά.

Έπειτα, στο πλαίσιο μίας επιπρόσθετης *coda*, η τονική προεκτείνεται κατ’ αρχάς με τη χρήση του θεμελιώδους μοτίβου του μέρους στα μ. 116-120α, ενώ η συγχορδιακή ακολουθία των μ. 120-123 στοχεύει σε μία νέα επικύρωση της τονικής. Τούτη εμφανίζεται και προεκτείνεται, ωστόσο, στον μείζονα τρόπο (μ. 124-128) – αλλαγή που υποκινείται παράλληλα από μία σύντομη ανάκληση της βασικής ιδέας του *trio*.

Στο δεύτερο μέρος της *Σονάτας* του για πιάνο, ο Martucci επιλέγει ως τονικό κέντρο τη Λα-μείζονα. Για το *scherzo*, που διαχωρίζεται σαφώς από το *trio*, επιλέγεται μία τριμερής οργάνωση, με το πρώτο τμήμα της (μ. 1-16) να συγκροτείται ως μία μη μετατροπική περίοδος, αποτελούμενη από δύο οκτάμετρες φράσεις. Στην ηγούμενη φράση, η βασική ιδέα των μ. 1-4 εκτυλίσσεται περαιτέρω στα μ. 5-8, κάνοντας και χρήση ημιόλων προτού καταλήξει σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Ακολούθως, η δεύτερη φράση διατηρεί αυτούσιο το πρώτο σκέλος της προηγούμενης, διαφοροποιώντας εντούτοις το

δεύτερο, καθώς προβαίνει σε μία τονικοποίηση της δεσπόζουσας προτού οδηγηθεί στην επιθυμητή τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα. Η προαναφερόμενη παραμόρφωση του τρίσημου μέτρου σε δίσημο αναδεικνύεται σε κεντρικό ζήτημα στο δεύτερο τμήμα, όπου τα μ. 17-20 παρουσιάζουν αρχικά ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, με πηγή έμπνευσης τα μ. 5-6. Παρ' όλο που η εν λόγω δομική μονάδα ξεκινά από τη σχετική (φα-δίεση-ελάσσονα), προσεγγίζει εν συνεχεία τη Σολ-μείζονα, ενώ το ακόλουθο, οιονεί αλυσιδωτό παράλλαγμα της στα μ. 21-24 μετατρέπει την τελευταία συγχορδία σε δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, στην οποία καταλήγει. Έπειτα από μία αναφορά στην κεφαλή της εναρκτήριας φράσης στα μ. 25-27, στο πλαίσιο της τελευταίας τονικής περιοχής παρατίθεται επίσης ένα νέο παράλλαγμα της τετράμετρης ιδέας στα μ. 28-31, όπου η Ντο-μείζων μετατρέπεται κι αυτή με τη σειρά της σε δεσπόζουσα. Στο τέλος, ωστόσο, λαμβάνει χώρα μία χρωματική προσέγγιση και πτωτική επικύρωση της φα-δίεση-ελάσσονος, δηλαδή της περιοχής από την οποία ξεκίνησε η τονική περιπλάνηση στο παρόν τμήμα· ύστερα δε από μία αναφορά στο μοτίβο των μ. 6-7 στο μ. 32, τα μ. 33-48 επαναλαμβάνουν δίχως περικοπές τα μ. 17-32, με τη μόνη τροποποίηση να παρατηρείται στο ακροτελεύτιο μέτρο, όπου επιστρέφει την ύστατη στιγμή η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Πρόκειται για μία ασυνήθιστη και αποδομητική επανάληψη μόνον του δεύτερου τμήματος της τριμερούς δομής, πριν από την αυτούσια επαναφορά της εναρκτήριας περιόδου στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (μ. 49-64).

Όπως το scherzo, έτσι και το trio, που τίθεται στη Μι-μείζονα, ακολουθεί τον τριμερή τύπο οργάνωσης και ομοιάζει, επιπλέον, ως προς το πρώτο του τμήμα, καθώς και σε αυτήν την περίπτωση ακολουθείται η οργανωτική λογική μίας μη μετατροπικής, καίτοι ασύμμετρης – εν προκειμένω – περιόδου. Η πρώτη της φράση (μ. 65-72) ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία εντούτοις επανερμηνεύεται άμεσα ως μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Έπειτα, ενώ τα μ. 73-76 ταυτίζονται με το ομόλογο πρώτο ήμισυ της ηγούμενης φράσης, τα μ. 77-80 διαφοροποιούνται από τα μ. 69-72, προβαίνοντας σε μία αλυσιδωτής λογικής επανάληψη του πρώτου τετραμέτρου στην περιοχή της Ντο-μείζονος (VI/i). Τελικά, η μετατροπή της τελευταίας σε συγχορδία αυξημένης έκτης οδηγεί στην οριστική εδραίωση της Μι-μείζονος με μία τέλεια πτώση, εντός των μ. 81-84 που έπονται. Στο δεύτερο τμήμα, τα μ. 85-88 αξιοποιούν με διαφορετικό τρόπο τα ήδη γνωστά μοτιβικά στοιχεία, μεταφέροντάς τα στην αντιθετική περιοχή της σολ-δίεση-ελάσσονος, ενώ το παράλλαγμα τους, που έπεται στα μ. 89-92, στρέφεται προς τη δεσπόζουσα. Τούτη επεκτείνεται ακολούθως στα παρεμφερή δίμετρα 93-94 / 95-96 και τελικά εδραιώνεται ως κυρίαρχο τονικό κέντρο στα μ. 97-100 με όχημα μία τέλεια πτώση. Και σε αυτήν την περίπτωση, η προτασιακή δομή που ολοκληρώνεται σε διαφορετική τονικότητα από την αρχική ομοιάζει με τις ανάλογες κατασκευαστικές προδιαγραφές του μεσαίου τμήματος του scherzo, κάτι που ισχύει εξάλλου και για την (προβλεπόμενη αλλά μη καταγεγραμμένη) επανάληψη του εν λόγω τμήματος. Κατά την ακόλουθη, αυτούσια επαναφορά της εναρκτήριας περιόδου εντός του τρίτου τμήματος (μ. 101-119), το τελευταίο της μέτρο (που αποτελούσε απλή προέκταση της τελικής πτώσης) αντικαθίσταται από την έναρξη ενός συνδετικού περάσματος, το οποίο προετοιμάζει την επαναφορά του scherzo μέσω αναδρομών στην κεφαλή της βασικής θεματικής του ιδέας και επί τη βάση μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της Λα-μείζονος. Οι παρόμοιες δομικές μονάδες των μ. 120-123 / 124-127 παραθέτουν το μοτίβο των μ. 1-2 τόσο στην αυθεντική του μορφή όσο και σε αναστροφή, ενώ το πέρασμα των μ. 128-130, παρ' όλο που ξεκινά με διάθεση αποσπασματοποίησης, εξελίσσεται σε μία καθοδική μελωδική κίνηση που οδηγεί απευθείας στην έναρξη της καταγεγραμμένης επαναφοράς του scherzo.

Έπειτα από την αυτούσια επαναφορά και των τριών τμημάτων της εναρκτήριας ενότητας στα μ. 131-146, 147-162 (με απλή ένδειξη επανάληψης αντί πλήρους καταγραφής

της, όπως κατά την αρχική εμφάνιση του scherzo) και 163-178, ο συνθέτης επισυνάπτει και μία coda, η οποία κάνει κατ' αρχάς μία αναδρομή στο υλικό του trio, με τα μ. 179-185 να συνιστούν ένα ημιτελές παράλλαγμα της πρώτης φράσης του σε μεταφορά στη Λα-μείζονα. Έπειτα μάλιστα από την αβέβαιη κατάληξη του τελευταίου περάσματος στην vii<sup>7</sup>/vi, η φα-δίεση-ελάσσων έρχεται προσωρινά στο προσκήνιο στο πρώτο ήμισυ του τετραμέτρου 186-189, όπου ανακαλείται το εναρκτήριο μελωδικό υλικό του scherzo, πραγματοποιώντας εν τέλει και την ύστατη πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς.

Το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Scharwenka συνιστά μία ενιαία οντότητα λόγω της άμεσης σύνδεσης (και, όπως θα δούμε, “επικάλυψης”) του scherzo με το trio. Η κεντρική τονικότητα είναι αυτή της ντο-ελάσσονος· μολοντούτο, η συμπαγής φράση που αποτελεί το πρώτο τμήμα του scherzo βασίζεται εξ αρχής περισσότερο σε μία επέκταση της δεσπόζουσάς της, με τη διεργασία αυτή να συμπορεύεται με μία σταδιακή χρωματική άνοδο της χαμηλότερης φωνής. Η θεμελιώδης θεματική ιδέα παρουσιάζεται κατ' αρχάς στα όμοια δίμετρα 1-2 / 3-4, όπου το αρμονικό στήριγμα δεν απομακρύνεται ουσιωδώς από το σολ, ενώ τα μ. 5-6 / 7-8 δίνουν αλυσιδωτή τροπή στο ίδιο στοιχείο, ξεκινώντας τη διαδικασία της μελωδικής ανάβασης. Το υλικό αυτό αναπτύσσεται έπειτα στα μ. 9-12 καθώς και στα παρόμοιας λογικής με αυτά μ. 13-15, τα οποία φτάνουν στο απώτατο σημείο, δηλαδή στο λα-ύφεση σε διάστημα ενάτης πάνω από το εναρκτήριο σολ. Ο φθόγγος αυτός ερμηνεύεται εν συνεχεία ως μέλος μίας συγχορδίας αυξημένης έκτης που οδηγεί σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, εντός των αντιθετικής υφής μ. 16-19. Στη συνέχεια, τα μ. 20-37 αναδομούν το κύριο θέμα για να κατασκευάσουν κάτι που αρχικά δίνει την εντύπωση μίας δεύτερης φράσης, αλλά αποδεικνύεται ότι συνιστά ένα τμήμα προετοιμασίας του πυρήνα του δεύτερου τμήματος, το οποίο οργανώνεται κατά τρόπον αναπτυσιακό.<sup>336</sup> Πιο αναλυτικά, τα μ. 20-27 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 1-8, όμως στη συνέχεια τα μ. 28-32α φέρνουν στο προσκήνιο και επεκτείνουν τη Λα-ύφεση-μείζονα, με την υφή τους να παραπέμπει στα μ. 9 κ.εξ. Η τελευταία δομική μονάδα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 32-36α, ενώ τα μ. 36-37 μετατρέπουν την προαναφερόμενη συγχορδία σε δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, από την οποία ξεκινά η εκτύλιξη του αναπτυσιακού πυρήνα του δεύτερου τμήματος. Το οκτάμετρο πρότυπο των μ. 38-45, αποτελούμενο από δύο τετράμετρα σκέλη, παραλλάσσει το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, επεκτείνοντας την προαναφερόμενη τονικότητα στο μεγαλύτερο μέρος του, καίτοι τελικά στρέφεται εκ νέου προς τη Λα-ύφεση-μείζονα, όπου επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 46-53. Αυτή τη φορά, οδηγούμαστε (κατ' αναλογία προς το παραπάνω πρότυπο) στη Μι-ύφεση-μείζονα, την οποία επεκτείνουν αρχικά τα μ. 54-57, μέχρι να την επανερμηνεύσουν ως δεσπόζουσα της λα-ύφεση-ελάσσονος (πρβλ. επίσης μ. 57 και 16-17). Αυτό το νέο τετράμετρο πρότυπο, το οποίο παραπέμπει στις χρωματικές κινήσεις των μ. 9 κ.εξ. αλλά και των μ. 28 κ.εξ., αλυσιδοποιείται ύστερα στα μ. 58-61 με αρχικό σταθμό τη Σολ-ύφεση-μείζονα και κατάληξη (με εναρμόνια επανερμηνεία της τελευταίας) στη σι-ελάσσονα, ενώ τα ομοειδή τετράμετρα 62-65 / 66-69 παρουσιάζουν στην συνέχεια άλλη μία εκδοχή του επικεφαλής μοτίβου, επεκτείνοντας την διπλή δεσπόζουσα (ως vii<sup>6</sup><sub>5</sub>/V αλλά και vii<sup>6#</sup><sub>5</sub>/V) της Ντο-μείζονος. Η δεσπόζουσα επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 70-77, στοιχεία των οποίων παραπέμπουν στα μ. 38-41 (πρβλ. μ. 70-73) και 16-19 (πρβλ. μ. 74-77). Το οκτάμετρο αυτό αλυσιδοποιείται ακολούθως στα μ. 78-85, δίνοντας αρχικά την εντύπωση πως θα οδηγήσει στη φα-ελάσσονα, όμως τελικά εδραιώνεται στην αρχική τονικότητα.

<sup>336</sup> Αναφορικά με τα πιθανά αναπτυσιακά χαρακτηριστικά του δεύτερου τμήματος μιας μορφής μενουέτου, βλ. την σχετική επισήμανση του Carlin, ό.π., σ. 225.

Προκειμένου μάλιστα να διευκολύνει την επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού, ο συνθέτης ανακαλεί εδώ την κατάληξή του, η οποία άλλωστε είχε νωρίτερα χρησιμοποιηθεί για τον ίδιο σκοπό, θα μπορούσε κανείς να πει, κατά το πέρασμα από το πρώτο τμήμα προς την έναρξη του δεύτερου. Στην παρούσα περίπτωση, ωστόσο, δεν επιστρέφουν μόνο τα μ. 16-19 στα μ. 88-91, αλλά και πριν από αυτά μεσολαβεί μία παρόμοιας υφής δίμετρη δομική μονάδα (μ. 86-87). Στο τρίτο τμήμα, η εναρκτήρια φράση επανέρχεται με επουσιώδεις αλλαγές στα μ. 92-110, ενώ το επιπρόσθετο πέρασμα των μ. 111-117 αναλαμβάνει κατόπιν να φέρει και να επεκτείνει την τονική, καθώς η κατάληξη του αρχικού θέματος στη συγχορδία της δεσπόζουσας κρίνεται ως ανεπαρκής για την ολοκλήρωση της παρούσας ενότητας. Το εν λόγω πέρασμα αξιοποιεί για αυτόν τον σκοπό το θεμελιώδες μοτίβο, το οποίο γίνεται η βάση ενός αντιστικτικού πλέγματος που χαρακτηρίζεται από τη διαφορά φάσης μεταξύ των δύο συμμετεχουσών φωνών. Το εν λόγω πέρασμα μένει, εν τέλει, αρμονικά μετέωρο, οδηγώντας έτσι στο *trio*.

Η δομική διάρθρωση του *trio* δεν είναι εύκολο να υπαχθεί σε κάποιο εκ των γνωστών δομικών προτύπων, ενώ και από τονική έποψη δεν διακρίνεται κάποιο σημείο αναφοράς, αλλά περισσότερο μία συνεχής κινητικότητα. Μία νέα, οκτάμετρη θεματική ιδέα εκτίθεται αρχικά στα μ. 118-125, κινούμενη εν πολλοίς στη Ντο-μείζονα και καταλήγοντας στην ίδια με μία οιονεί μισή πτώση. Απροσδόκητα, ο συνθέτης επισυνάπτει σε αυτό το σημείο μέρος του υλικού του ακροτελεύτιου περάσματος του *scherzo*, με το μοτιβικό του υλικό να δίνει την εντύπωση πως “διαρρέει”, εμποτίζοντας σε κάποιο βαθμό και την παρούσα ενότητα (μ. 126-129). Το ίδιο συμβαίνει και στην περίπτωση του επόμενου οκταμέτρου του *trio*, το οποίο επεκτείνει και επικυρώνει με ατελή πτώση τη μι-ελάσσονα, προτού μετατραπεί παρομοίως σε δωδεκάμετρο (μ. 130-137 και 138-141). Το “ξένο” υλικό υποχωρεί προς στιγμήν στα μ. 142-153 και 154-161, τα οποία παραλλάσσουν τα δύο προηγούμενα οκτάμετρα του *trio* και καταλήγουν στη Λα-μείζονα (χωρίς πτώση) αλλά και στη ρε-ελάσσονα με μία ατελή πτώση, αντίστοιχα. Τα μ. 162-173 συνιστούν επανάληψη των μ. 142-153, χαρακτηρίζονται εντούτοις από την παρείσφρηση του μοτίβου του *scherzo* ως συνοδευτικού στοιχείου και κινούνται πλέον προς τη λα-ελάσσονα. Η τονική της τελευταίας προεκτείνεται κατόπιν (σε επικάλυψη) στο πέρασμα των μ. 173-179, το οποίο βασίζεται εκ νέου στο ακροτελεύτιο μόρφωμα της πρώτης ενότητας, με την αναφορά αυτή να είναι και η πλέον εμφατική. Ακολουθεί ένα πέρασμα που θα πρέπει να ιδωθεί ως συνδετικό: τα μ. 180-194 χρησιμοποιούν και πάλι (μετά τα μ. 162 κ.εξ.) το μοτίβο του *scherzo* ως συνοδεία, καίτοι στην προκειμένη περίπτωση τούτο εξυπηρετεί έναν επιπλέον στόχο, δηλαδή τη βηματική άνοδο από το λα μέχρι το λα-ύφεση, με την εμφάνιση του οποίου στα μ. 194-205 επεκτείνεται η VI της ντο-ελάσσονος, προτού το κύριο θεματικό υλικό της πρώτης ενότητας κάνει αυτοπροσώπως την εμφάνισή του στα μ. 206 κ.εξ.

Δεν πρόκειται, εντούτοις, για μία αυτούσια επαναφορά της εναρκτήριας φράσης του μέρους. Έπειτα από την επαναφορά των μ. 1-8 στα μ. 206-213, ξεκινά μία περαιτέρω επέκταση της Λα-ύφεση-μείζονος, η οποία εν πρώτοις παραπέμπει στη μετατροπή της εν λόγω φράσης σε μεταβατικό πέρασμα για το δεύτερο τμήμα του *scherzo*. Ο συνθέτης όμως επιφυλάσσει εδώ ακόμη μία έκπληξη: η διαδικασία της επέκτασης επιτυγχάνεται αρχικά μέσω της παράθεσης του θεμελιώδους οκτάμετρου μορφώματος του *trio* στα μ. 215-222 (ενώ έχει μεσολαβήσει η άφιξη στη Λα-ύφεση-μείζονα στο μ. 214), τα οποία ωστόσο οδηγούν εν τέλει στη φα-ελάσσονα. Το οκτάμετρο αυτό αλυσιδοποιείται κατόπιν με κατάληξη στη σι-ύφεση-ελάσσονα, στα μ. 223-230a, ενώ τα μ. 230-231 οδηγούν στην επαναφορά των μ. 36-37 στα μ. 232-233, δηλαδή του τελικού διμέτρου του περάσματος προς τον αναπτυξιακό πυρήνα του δεύτερου τμήματος της πρώτης ενότητας. Κατ’ αυτόν τον τρόπο, το κυρίως σώμα του δεύτερου αυτού τμήματος μπορεί να επανέλθει χωρίς

κάποια περαιτέρω ανακατασκευή στα μ. 234-287 (πρβλ. μ. 38-91). Όσον αφορά το τρίτο τμήμα, τούτο επαναφέρει ολόκληρη την αρχική του φράση (στα μ. 288-308) με μία μόνο διαφορά: το καταληκτικό της τετράμετρο διευρύνεται σε εξάμετρο κατά το πρότυπο των μ. 86-91 (βλ. τα μ. 303-308). Στη συνέχεια, τα τελευταία μέτρα επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα στα μ. 309-314, ενώ τα μ. 315-322 επαναφέρουν το πέρασμα των μ. 111-117, με την προσθήκη της κατάληξης στον φθόγγο της τονικής. Προς επίρρωσιν δε της κυριαρχίας της ντο-ελάσσονος, τα μ. 323-326 την επικυρώνουν με μία τέλεια πτώση· πρόκειται για την πρώτη και μοναδική ανάλογη επιβεβαίωση της τονικότητας αναφοράς εντός του παρόντος μέρους! Συμπερασματικά, οφείλουμε να συμπεράνουμε πως το έντονο “θόλωμα” των περιγραμμάτων μεταξύ των ενότητων του μέρους, σε συνδυασμό με τη διάχυση του θεματικού υλικού από το scherzo στο trio και αντιστρόφως, απομακρύνει τη συνολική αυτή μορφή από την απόλυτη παρατακτικότητα μίας κατά συνθήκη τριμέρειας του τύπου scherzo – trio – scherzo da capo και την κάνει να προσεγγίζει τις προδιαγραφές μίας συνεκτικότερης τριμερούς μορφής (με αναπτυξιακή μεσαία ενότητα).

Στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Fuchs, το scherzo και το trio είναι σε μεγάλο βαθμό ανεξάρτητα, όπως άλλωστε αφήνει να εννοηθεί η ρητή ένδειξη της έναρξης του ενός και του άλλου, καθώς και η υπόδειξη “Scherzo da capo” κατά την ολοκλήρωση του trio. Όσον αφορά το scherzo, τούτο τοποθετείται στη σι-ελάσσονα και διαρθρώνεται σε τρία τμήματα. Το πρώτο εξ αυτών είναι προτασιακά οργανωμένο: η βασική ιδέα των μ. 1-4, που συνίσταται σε δύο αντιθετικά μοτιβικά στοιχεία, βρίσκει το παράλλαγμα της στα μ. 5-8, τα οποία τονικοποιούν παροδικά την VI. Με αφετηρία την τελευταία, η συνέχιση (μ. 9-20) ρευστοποιεί το επικεφαλής θεματικό υλικό, χρησιμοποιώντας μία παράγωγη χειρονομία για να καταλήξει με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (βλ. μ. 15-17). Η κατάληξη αυτή επαναλαμβάνεται κατόπιν, χάριν έμφασης, και στα μ. 18-20. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά από τη σχετική μείζονα, με τα μ. 21-28 να παραλλάσσουν τη βασική ιδέα, δίνοντας ιδιαίτερη αναπτυξιακή έμφαση στο δεύτερο συστατικό της στοιχείο, προτού επικυρώσουν την προαναφερόμενη τονική περιοχή με μία τέλεια πτώση. Το μοτίβο των μ. 3-4 έρχεται έπειτα εκ νέου στο προσκήνιο στα σχεδόν όμοια δίμετρα 29-30 / 31-32, που επεκτείνουν τη Σολ-μείζονα (VI), όπως και τα αλυσιδωτά μ. 33-34 / 35-36 που απομονώνουν το μελωδικό υλικό των μ. 26-27. Τελικά, τα παρεμφερή μ. 37-38 / 39-40 ανακαλούν και πάλι το μοτίβο των μ. 3-4, οδηγώντας στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία επεκτείνεται κατά την ακόλουθη ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού στα μ. 41-48. Στο τρίτο τμήμα, η αρχική πρόταση υφίσταται μία απροσδόκητη τροποποίηση: έπειτα από την αυτούσια επιστροφή του σκέλους της παρουσίας στα μ. 49-56, ο συνθέτης επανερμηνεύει τη συγχορδία της Σολ-μείζονος ως δεσπόζουσα της ναπολιτάνικης II, ξεκινώντας από αυτήν την μετέπειτα επαναφορά της συνέχισης. Αυτή η τονική μετατόπιση έχει ως αποτέλεσμα, κατά την επιστροφή των μ. 9-17 στα μ. 57-65, την κατάληξη στην υποδεσπόζουσα αντί της τονικής, με την ακόλουθη αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου τριμέτρου στα μ. 66-68 (κατά το πρότυπο των μ. 18-20) να επιλύει, εντούτοις, την τονική αυτή διαφωνία. Σε μία διαδικασία περαιτέρω διεύρυνσης της πρότασης, προσέτι, τα μ. 63-68 επαναλαμβάνονται κατόπιν παρηλλαγμένα στα μ. 69-74a, ενώ στο παρόν τμήμα προστίθεται επιπλέον ένα σύντομο καταληκτικό πέρασμα, στα μ. 74-78.

Τα μ. 79-81 συνιστούν μία εισαγωγική προαναγγελία του βασικού ρυθμικού μοτίβου του trio, το κυρίως σώμα του πρώτου τμήματος του οποίου εκτείνεται στα μ. 82-109 και τοποθετείται στη Σολ-μείζονα (την VI της αρχικής τονικότητας), πράγμα που δεν φανερώνεται από το προαναφερόμενο τρίμετρο. Η δομή του βασικού θέματος του trio δεν είναι η πλέον τυπική: η θεμελιώδης θεματική του ιδέα παρουσιάζεται στα παρεμφερή

τετράμετρα 82-85 / 86-89 / 90-93, ενώ συγγενικά με αυτά είναι και τα μ. 94-97· ενώ όμως μέχρι αυτού του σημείου έχουμε να κάνουμε με μία επέκταση της τονικής και της δεσπόζουσας της Σολ-μείζονος ανά οκτάμετρο, τα μ. 98-109 επεκτείνουν ύστερα τη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, με την περιοχή αυτή να επικυρώνεται εν τέλει με μία τέλεια πτώση. Όσον αφορά την εσωτερική οργάνωση αυτού του τελευταίου χωρίου, δύο ομοειδή τετράμετρα (μ. 98-101 / 102-105) ακολουθούνται από μία ακόμη, ισομήκη με αυτά δομική μονάδα, με παρόμοια μοτιβικά χαρακτηριστικά (στα μ. 106-109). Κατά την έναρξη του δεύτερου τμήματος, το βασικό τετράμετρο του προηγούμενου επιμηκύνεται μέσω της ανάπτυξης του καταληκτικού του μοτίβου, παράγοντας την ευρύτερη δομική μονάδα των μ. 110-117. Τούτη έχει μετατροπική λειτουργία, με την χρωματική άνοδο του μπάσου να επιτρέπει την προσέγγιση της Σι-ύφεση-μείζονος (δηλαδή της σχετικής της ομώνυμης ελάσσονος). Λαμβάνοντας την τελευταία ως αφετηρία, το οκτάμετρο αυτό αναπαράγεται περίπου αλυσιδωτά στα μ. 118-125, αν και σε αυτήν την περίπτωση η αναστροφή της κίνησης του μπάσου αποφέρει πλέον την προσέγγιση της Ντο-μείζονος. Ακολουθεί η αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση του παραπάνω προτύπου στην λα-ελάσσονα, στα μ. 126-129, ενώ τα μ. 130-133 παραλλάσσουν το εν λόγω τετράμετρο για να οδηγήσουν και πάλι πίσω στην αρχική τονικότητα. Περνώντας έτσι στο τρίτο τμήμα, αναμένουμε την αναπόφευκτη τονική προσαρμογή, ούτως ώστε το αρχικό θέμα να ολοκληρωθεί στη Σολ-μείζονα αντί της δεσπόζουσάς της. Πράγματι, η αλλαγή αυτή λαμβάνει χώρα εντός των μ. 134-145, που αναλογούν στα τρία πρώτα τετράμετρα του πρώτου τμήματος. Σε αυτά, ορισμένες διαφοροποιήσεις στη γραμμή της χαμηλότερης φωνής, σε συνδυασμό και με την τονική μετατόπιση της τρίτης δομικής μονάδας, οδηγούν στην πρόσκαιρη τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας, μετά την οποία μπορεί να ακολουθήσει απευθείας η επέκταση της δεσπόζουσας, χωρίς να μεσολαβήσει το τέταρτο τετράμετρο του αρχικού τμήματος, το οποίο εδώ παραλείπεται. Την προαναφερόμενη αρμονική λειτουργία επωμίζεται εν συνεχεία και πάλι το χωρίο των μ. 98-109, το οποίο όμως διευρύνεται εν προκειμένω, στα μ. 146-162a, μέσω της επέκτασης του τρίτου τετραμέτρου του (βλ. ειδικότερα τα μ. 154-162a). Στη συνέχεια, εντός ενός επιπρόσθετου καταληκτικού τμήματος, τα μ. 162-165 / 166-169 προεκτείνουν την τονική ανακαλώντας την τετράμετρη βασική ιδέα, ενώ τα μ. 170-173 / 174-177 την παραλλάσσουν με την παρεμβολή μίας ανοδικής κλίμακας. Το στοιχείο αυτό αξιοποιείται κατόπιν, στα μ. 178-185, για την ομαλή επαναπροσέγγιση της σι-ελάσσονος, προκειμένου να ακολουθήσει αμέσως η *da capo* επαναφορά του *scherzo*.

Στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Parry, η ενότητα του *scherzo*, που είναι γραμμένη στη Φα-μείζονα, διέπεται από σαφή τριμερή οργάνωση. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-16) παρουσιάζει όλα τα χαρακτηριστικά μίας σύνθετης συμμετρικής περιόδου· το μόνο γεγονός που ξενίζει είναι η απόλυτη μελωδική ταύτιση όλων των επιμέρους φράσεων και στα δύο σκέλη αυτής της περιόδου. Πιο αναλυτικά, η αρχική φράση καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας (μ. 1-4), ενώ η επόμενη πηγαίνει ακόμη πιο μακριά, προσεγγίζοντας την τονικότητα της iii και καταλήγοντας σε αυτήν με τέλεια πτώση (μ. 5-8). Εν συνεχεία, η αρχική φράση επανέρχεται αυτούσια στην έναρξη του δεύτερου σκέλους της ευρύτερης περιόδου (μ. 9-12), η οποία εντούτοις φέρνει τελικά την αναμενόμενη τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς στο πλαίσιο της δεύτερης επιμέρους φράσης της (μ. 13-16). Για τις ανάγκες του δεύτερου τμήματος (μ. 17-32), ο συνθέτης κατασκευάζει μία παρηλλαγμένη εκδοχή της θεμελιώδους τετράμετρης φράσης, η οποία στρέφεται αρχικά προς τη ρε-ελάσσονα, προτού αλυσιδοποιηθεί στη σολ-ελάσσονα (στα μ. 17-20 και 21-24). Το εν λόγω τετράμετρο αποσπασματοποιείται, έπειτα, στα όμοια μ. 25-26 / 27-28, τα οποία επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, διαδικασία που συνεχίζεται και στα μ.

29-32 που προβαίνουν σε μια πιο ελεύθερη μελωδική εκτύλιξη. Το τρίτο τμήμα, ακολούθως, επαναφέρει αποκλειστικά και μόνον το δεύτερο σκέλος της εναρκτήριας σύνθετης περιόδου (στα μ. 33-40), ενώ για την πρόσθετη επικύρωση της Φα-μείζονος επιστρατεύεται μία σειρά από παρηλλαγμένες επαναλήψεις του καταληκτικού της διμέτρου στα μ. 41-42, 43-44 αλλά και – με ορισμένες ρυθμικές τροποποιήσεις χάριν έμφασης – στα μ. 45-47.

Η ενότητα του *trio* τίθεται, ύστερα, στην τονικότητα της VI/i, δηλαδή στη Ρε-ύφεση-μείζονα. Και σε αυτήν την περίπτωση, το πρώτο εκ των τριών τμημάτων αποτελεί μία περιοδική, καίτοι μετατροπική δομή. Η πρώτη φράση είναι προτασιακά οργανωμένη, με βασική ιδέα και επανάληψη στα μ. 48-49 / 50-51 καθώς και συνέχιση στα μ. 52-55, τα οποία οδηγούν σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, που επανερμηνεύεται αναδρομικά ως μισή πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα. Μπορεί και η δεύτερη φράση, κατόπιν, να έχει την ίδια διάρθρωση, όμως η βασική της ιδέα αλυσιοδοποιείται εν προκειμένω (βλ. μ. 56-57 / 58-59), η δε συνέχιση (μ. 60-63) ακολουθεί μία διαφορετική μελωδική πορεία από το ομόλογο σκέλος της ηγούμενης φράσης και οδηγεί σε επικύρωση της σι-ύφεση-ελάσσονος (πρόκειται για τη σχετική ελάσσονα) με ατελή πτώση. Το δεύτερο τμήμα διατηρεί αρχικά την υφή του πρώτου, στα αλυσιδωτής λογικής μ. 64-65 / 66-67 που στρέφονται προς τη λα-ύφεση-ελάσσονα και τη Ντο-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Η τελευταία μετατρέπεται εναρμονίως στη Σι-μείζονα, από την οποία ξεκινούν έπειτα τα αλυσιδωτά μ. 67b-69a / 69b-71a, που εισάγουν μια εντελώς διαφορετική ύφανση αλλά και νέο μελωδικό υλικό. Τα μ. 71b-74 αφιερώνονται κατόπιν στη ρευστοποίησή του, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της Ντο-δίεση-μείζονος, η οποία οδηγεί και πάλι στην επαναφορά του αρχικού θέματος του *trio* στην εναρμόνια Ρε-ύφεση-μείζονα. Στο τρίτο λοιπόν τμήμα, η πρώτη φράση της περιόδου επιστρέφει αυτούσια στα μ. 75-82, ενώ η δεύτερη παρεκκλίνει του προτύπου της ήδη από το παράλλαγμα, που στρέφεται προς τη φα-ελάσσονα (μ. 83-84 / 85-86). Η συνέχισή της, εξάλλου, ενώ θα περίμενε κανείς να φέρει την οριστική επικύρωση της τονικότητας του *trio*, χάνει το δρόμο της και διαλύει το υλικό της, φτάνοντας, μέσω της καθόδου του μπάσου, στην ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας του *scherzo* (μ. 87-90a). Η λειτουργία αυτή επεκτείνεται, έπειτα, στο συνδυαστική λειτουργία πέρασμα των μ. 90-99.

Το πρώτο τμήμα (μ. 100-115) της επαναφοράς του *scherzo* δεν διαφέρει από καμία άποψη από το ομόλογό του χωρίο της πρώτης ενότητας, κάτι που ισχύει άλλωστε και για το τρίτο τμήμα (μ. 131-146), με μόνη εξαίρεση την αποτυχία της τελευταίας δομικής του μονάδας να καταλήξει στην τονική. Το δεύτερο τμήμα, από την άλλη πλευρά, αν και αρχικά επαναφέρει τα μ. 17-24 στα μ. 116-123, στη συνέχεια παραλλάσσει το περιεχόμενο των μ. 25-28 στα μ. 124-127 και αντικαθιστά εκείνο των μ. 29-32 με μία διαδικασία ρευστοποίησης του υλικού των προηγηθέντων διμέτρων στα μ. 128-130. Τέλος, στην επιπρόσθετη *coda* των μ. 147-161, τα μ. 147-150 / 151-154 παρέχουν ένα επαναλαμβανόμενο παράλλαγμα της εναρκτήριας τετράμετρης φράσης, παραμένοντας πλέον σταθερά στη Φα-μείζονα, ενώ τα μ. 155-161 συνεχίζουν την επέκταση της τονικής, δίνοντας παροδική έμφαση στην υποδεσπόζουσα και αναπτύσσοντας παράλληλα την επικεφαλής χειρονομία του κυρίου θέματος.

Στο τρίτο μέρος της *Σονάτας αρ. 2* του Parry, η ενότητα του *scherzo* τοποθετείται στην τονικότητα της Λα-μείζονος, ενώ διέπεται από τριμερή οργάνωση. Στο πρώτο τμήμα, μία τετράμετρη φράση, αποτελούμενη από δύο διακριτά θεματικά σκέλη, ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Εντός του δεύτερου τμήματος, τα μ. 5-6 (πρβλ. μ. 1-2) στρέφονται προς την περιοχή της δεσπόζουσας, βασιζόμενα από μελωδικής πλευράς



στο επικεφαλής δίμετρο του πρώτου τμήματος, ενώ έπειτα τα μ. 7-8 διαφοροποιούνται και καταλήγουν στην δεσπόζουσα της σχετικής (φα-δίεση-ελάσσονος). Στη συνέχεια, το τελευταίο δίμετρο αλυσιδοποιείται στα μ. 9-10, τα οποία σταματούν επί της ii<sup>7</sup> της αντιθετικής (ντο-δίεση-ελάσσονος), ενώ η ίδια συγχορδία επεκτείνεται στο δίμετρο 11-12, όπου το μόνο νέο στοιχείο που εισάγεται είναι η ρυθμική υφή της συνοδείας. Η παρηλλαγμένη επανάληψη της τελευταίας δομικής μονάδας έχει ως κατάληξη τη δεσπόζουσα της προαναφερόμενης αντιθετικής της Λα-μείζονος, ενώ αντιθέτως τα παρεμφερή μ. 15-16 / 17-18 / 19-20 επεκτείνουν μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης που έχει ως στόχο, λειτουργώντας ως διπλή δεσπόζουσα, να οδηγήσει στη δεσπόζουσα για την επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού. Πράγματι, τα μ. 21-26 επαναφέρουν διευρυμένη (μέσω της επιμήκυνσης του δεύτερου σκέλους της) την επικεφαλής φράση, ολοκληρώνοντάς την, εν προκειμένω, με μία τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα. Εν συνεχεία, ακολουθεί ένα συνδεδειγμένο πέρασμα προς το trio: παρ' όλο που το εν λόγω πέρασμα ξεκινά με μία καταληκτική προέκταση της τονικής στα παρεμφερή μ. 27-28 / 29-31a, η επανάληψη του νέου δίμετρου προτύπου μένει μετέωρη επί του μι, προετοιμάζοντας την έλευση της Ντο-μείζονος, στην οποία στηρίζεται τονικώς το trio.

Η δεύτερη ενότητα του μέρους οργανώνεται με έναν σχετικά ασυνήθιστο τρόπο. Το βασικό θεματικό της μόρφωμα είναι η περίοδος των μ. 31b-39a, με την πρώτη φράση (μ. 31b-35a) να ολοκληρώνεται με μία οιονεί ατελή πτώση στη Ντο-μείζονα και τη δεύτερη να στρέφεται προς την iii (μι-ελάσσονα) και να την επικυρώνει με μία τυπική ατελή πτώση. Ακολουθεί ένα αντιθετικό τμήμα, που διαρθρώνεται στα παρεμφερή δίμετρα 39b-41a / 41b-43a και αφιερώνεται αποκλειστικά στην επέκταση της μι-ελάσσονος. Η “επωδός” επιστρέφει κατόπιν στα μ. 43b-47a / 47b-51a, με τη δεύτερη φράση να διαφοροποιείται τώρα, φέρνοντας μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Η Σολ-μείζων επεκτείνεται, εν συνεχεία, σε ένα δεύτερο αντιθετικό τμήμα, που εισάγει ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, αλλά αποτελείται, όπως και το πρώτο (του οποίου λειτουργεί ως υποκατάστατο), από δύο πρακτικά όμοια δίμετρα (μ. 51b-53a / 53b-55a). Κατά τη δεύτερη επαναφορά της επικεφαλής θεματικής ιδέας, η ηγούμενη “φράση” τροποποιείται ως προς την κατάληξή της, φθάνοντας σε αυτήν την περίπτωση στην δεσπόζουσα χωρίς πτώση (μ. 55b-59a), ενώ η επόμενη φράση παραλλάσσεται και διευρύνεται κατά δύο μέτρα, συμπεριλαμβάνοντας παροδικές τονικοποιήσεις, προτού ολοκληρωθεί για πρώτη φορά με μία τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα (μ. 59b-65a). Συνεπώς, η τυπική τριμερής μορφή εμπλουτίζεται με καταγεγραμμένες, παρηλλαγμένες επαναλήψεις των δύο τελευταίων τμημάτων της, τα οποία υποβάλλονται σε αρμονικές αλλά και δομικές τροποποιήσεις.<sup>337</sup> Ακολουθεί μία μικτή κατασκευή κατακλείδας-συνδεδειγμένου περάσματος, που χρησιμοποιεί το μοτιβικό υλικό του δεύτερου αντιθετικού τμήματος: τα μ. 65b-67a προεκτείνουν την τονική σύμφωνα με το πρότυπο των μ. 51b-53a, ενώ τα μ. 67b-72 απομακρύνονται από αυτή και επεκτείνουν την δεσπόζουσα της ομώνυμης της τονικότητας του scherzo, προβαίνοντας εν τέλει και σε ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού.

Κατά την καταγεγραμμένη επαναφορά του scherzo, το πρώτο και το δεύτερο τμήμα του δεν παρουσιάζουν κάποια διαφοροποίηση (στα μ. 73-76 και 77-92), με μόνη εξαίρεση

<sup>337</sup> Αυτή η πρακτική διεύρυνσης μίας τριμερούς δομής εντοπίζεται από τον Φούλια στην μελέτη του για τα κοντσέρτα για πιάνο του Scharwenka (βλ. ιδιαίτερα τις παρατηρήσεις αναφορικά με το δεύτερο μέρος του *Τέταρτου κοντσέρτου* στο: “Τα τέσσερα κοντσέρτα για πιάνο του Xaver Scharwenka. Συμβολή στην διερεύνηση του είδους του κοντσέρτου κατά την όψιμη ρομαντική περίοδο (μέρος Β’)”, ό.π., σ. 61). Εκεί αναφέρεται, επιπλέον, ένα ανάλογο δείγμα από το έργο του Schubert, και συγκεκριμένα από το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε Σι-ύφεση-μείζονα*, D 960, του συνθέτη.

την απρόσμενη κατάληξη του μ. 92 στη δεσπόζουσα (υπό μορφήν vii<sup>7</sup>) της Σι-ύφεση-μείζονος, δηλαδή της ναπολιτάνικης II. Αυτή η ξαφνική τροπή επηρεάζει εν συνεχεία και το τρίτο τμήμα, τα μ. 93-96a (πρβλ. μ. 21-24a) του οποίου τοποθετούνται σε αυτήν ακριβώς την αρμονική περιοχή! Μολοντούτο, τα μ. 96b-98 (πρβλ. μ. 24b-26) φέρνουν εις πέρας την απαραίτητη μετατόπιση προς την τελική πτώση στη Λα-μείζονα. Το συνδυαστικό πέρασμα επιστρέφει κατόπιν κι αυτό, στα μ. 99-103a, με τη διαφορά πως στην παρούσα περίπτωση μένει μετέωρο επί της θεμελίου της δεσπόζουσας της ντο-δίεση-ελάσσονος.

Με αυτήν την μεσολάβηση, το θεματικό υλικό του trio επιστρέφει στα μ. 103b κ.εξ., εν προκειμένω στο πλαίσιο της coda του μέρους. Τα μ. 103b-105a μεταφέρουν τα μ. 31b-33a στο περιβάλλον της ομώνυμης της αντιθετικής, Ντο-δίεση-μείζονος, όμως τα μ. 105b-107a υποβάλλουν το βασικό μοτίβο σε ρευστοποίηση και αλλάζουν κατεύθυνση προς τη Μι-μείζονα, όπου το εναρκτήριο δίμετρο ακούγεται εκ νέου, στα μ. 107b-109a. Μία νέα αλλαγή πορείας πραγματοποιείται κατόπιν προς τη σολ-δίεση-ελάσσονα, την αντιθετική της δεσπόζουσας, όπου το υλικό ρευστοποιείται εκ νέου στα μ. 109b-114a, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης. Έπεται η ανάπτυξη και ρευστοποίηση της επικεφαλής ιδέας (πρβλ. μ. 1-2) του scherzo στο πέρασμα των μ. 114b-118, ενώ τα μ. 119-122 παραθέτουν την καταληκτική ακολουθία των μ. 23-26, επικυρώνοντας εκ νέου τη Λα-μείζονα. Για τον ίδιο σκοπό, ο συνθέτης ανακαλεί έπειτα και τα τελευταία μέτρα του scherzo, τα οποία μάλιστα τώρα (στα μ. 123-126) καταλήγουν για πρώτη φορά στην τονική χάρη στο επιπρόσθετο μ. 127, που μεταβάλλει πλέον την μέχρι τούδε αποκλειστικά συνδυαστική λειτουργία τους, καθιστώντας την καταληκτική.

Στο δεύτερο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινστέιν, το τριμερές, γραμμένο στη ρε-ελάσσονα, scherzo υπάγεται στον σονατοειδή τύπο μενουέττου. Στο πλαίσιο μίας συνολικής προτασιακής δομής που αποτελεί το πρώτο τμήμα του, το “κύριο θέμα” αντιστοιχεί στο σκέλος της παρουσίασης: το θεμελιώδες θεματικό υλικό εκτίθεται στην τετράμετρη ιδέα των μ. 1-4, με τα μ. 1 και 2-4 να βασίζονται σε δύο διακριτά, αντιθετικά μεταξύ τους, μοτιβικά στοιχεία, ενώ το τετράμετρο αυτό επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 5-8. Έπειτα, εντός της συνέχισης, τα μ. 9-12 και 13-16 ρευστοποιούν τα προαναφερόμενα μοτίβα, σταματώντας εν τέλει επί της vii/v και λειτουργώντας, ως εκ τούτου, ως μεταβατικό τμήμα. Στην ακόλουθη πτωτική διαδικασία, η οποία δύναται να απομονωθεί ως το “πλάγιο θέμα”, μία εντελώς νέα ιδέα εισάγεται στα μ. 17bis-20bis, κινούμενη πλέον εντός της λα-ελάσσονος, και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 21bis-24bis. Τελικά, μία νέα εκδοχή της (από αρμονικής πλευράς) στα μ. 25bis-28bis ακολουθείται από το τετράμετρο 29bis-32bis, το οποίο ανακαλεί το δεύτερο μοτίβο της βασικής ιδέας (ήτοι εκείνο των μ. 2-4) και επικυρώνει με τέλεια πτώση την λα-ελάσσονα. Το γεγονός ότι η τελική συγχορδία της τονικής γίνεται μείζονα διευκολύνει βέβαια την άμεση επανάληψη του πρώτου τμήματος: στη συνέχεια όμως, παρατηρούμε πως τα μ. 17-32 παρέχουν μία παρηλλαγμένη, με διαφορετικό τονικό στόχο εκδοχή του πλαγίου θέματος που μόλις περιγράψαμε: έτσι, τα μ. 17-24 παραλλάσσουν ελαφρώς τα ομολογά τους μ. 17bis-24bis, δίνοντας ήδη μεγαλύτερη έμφαση στη Φα-μείζονα, ενώ η σημαντικότερη παρέκκλιση ξεκινά από τα μ. 25-28 (πρβλ. μ. 25bis-28bis) και ολοκληρώνεται στα μ. 29-32 (πρβλ. 29bis-32bis), τα οποία καταλήγουν, εν προκειμένω, με τέλεια πτώση στην τονικότητα της Φα-μείζονος. Πρόκειται σαφώς για μία ιδιαίτερα σπάνια περίπτωση σονατοειδούς μενουέττου με εναλλακτική κατάληξη του πρώτου τμήματός του: έτσι, ως δευτερεύουσα τονικότητα της “έκθεσης” επιλέγεται την πρώτη φορά η ελάσσων δεσπόζουσα και την δεύτερη φορά η σχετική μείζων.

Εν συνεχεία, η πτωτική χειρονομία του μ. 32 συνδυάζεται με το μοτίβο των μ. 2-4 προκειμένου να κατασκευαστεί ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, βάσει του οποίου δομούνται τα παρεμφερή μ. 33-36 / 37-40 / 41-44 / 45-48, που αμφιταλαντεύονται μεταξύ της δεσπόζουσας και της διπλής δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Έπειτα, το νέο στοιχείο ανεξαρτητοποιείται και προεκτείνεται στα μ. 49-52, που συνεχίζουν την επέκταση της δεσπόζουσας, αλλά και στα μ. 53-56, τα οποία εδραιώνουν ως προσωρινό σταθμό την περιοχή της ναπολιτάνικης II. Ακολούθως, για την επαναπροσέγγιση του εναρκτήριου θεματικού υλικού, ο συνθέτης χρησιμοποιεί μία ρευστοποιημένη εκδοχή του δεύτερου θεμελιώδους μοτίβου εντός του ομοιογενούς ανοδικού περάσματος των μ. 57-64, το οποίο εντούτοις στρέφεται προς τη Φα-μείζονα αντί της αρχικής ρε-ελάσσονος. Έτσι, σε μία ασυνήθιστη τροπή, το κύριο θέμα και η μετάβαση του πρώτου τμήματος επιστρέφουν εν πολλοίς στη σχετική μείζονα (στα μ. 65-80), καίτοι το ακροτελεύτιο δίμετρο απομακρύνεται από αυτήν, ούτως ώστε να επιτρέψει την “επανεκθεση” του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα. Έπειτα, λοιπόν, τα μ. 81-96 επαναφέρουν τα μ. 17-32 (και όχι, ως σημειωθεί, τα μ. 17bis-32bis) σε μία ελαφρώς παρηλλαγμένη εκδοχή που κινείται στην περιοχή της ρε-ελάσσονος και την επικυρώνει, για πρώτη φορά, με μία τέλεια πτώση. Στο επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα των μ. 97-128, η αμέσως προηγούμενη πτωτική χειρονομία χρησιμοποιείται εκ νέου για την κατασκευή μίας τετράμετρης δομικής μονάδας, η οποία εμπεριέχει και συμπληρωματική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς, στα μ. 97-100 / 101-104. Ακολουθεί μια επιμήκυνση του παραπάνω τετραμέτρου (για την ακρίβεια, των τριών πρώτων μέτρων του) στα μ. 105-112, όπως και της συγχορδιακής διαδοχής δεσπόζουσας – τονικής στην αρχική τονικότητα (πρβλ. μ. 100 και 104) στα περάσματα των μ. 113-120 και 121-128, τα οποία αναπτύσσουν περαιτέρω τα μοτίβα των μ. 1 και 3-4, αντίστοιχα.

Το τρίο, που είναι γραμμένο στη Σι-ύφεση-μείζονα (VI), δεν διαφοροποιείται μόνον ως προς τον τονικό, αλλά εν μέρει και ως προς τον μορφολογικό παράγοντα από το scherzo, καθώς οργανώνεται σε τρία τμήματα με καταγεγραμμένες επαναλήψεις και χωρίς την παραμικρή σονατοειδή προοπτική. Το κύριο θέμα είναι μία τυπική, συμμετρική περίοδος, η πρώτη φράση της οποίας καταλήγει σε μισή και η δεύτερη σε τέλεια πτώση στη νέα τονικότητα (μ. 129-132 και 133-136), ενώ το πρώτο αυτό τμήμα επαναλαμβάνεται αμέσως μετά με μεταφορά της μελωδίας του στην υψηλότερη φωνή και ενισχυμένη ύφανση στα μ. 137-144. Η μελωδική γραμμή του τελευταίου της διμέτρου παραλλάσσεται, έπειτα, στα σχεδόν όμοια μ. 145-146 / 147-148, που συνιστούν το σκέλος της παρουσίασης ενός προτασιακά οργανωμένου δεύτερου τμήματος. Η αρμονική λειτουργία της δεσπόζουσας επεκτείνεται από την έναρξή του μέχρι τα μ. 149-152, τα οποία λειτουργούν προφανώς ως συνέχιση, ρευστοποιώντας παράλληλα το αρχικό υλικό. Στο ακόλουθο τρίτο τμήμα (μ. 153-160), η μελωδική γραμμή επιστρέφει στο μπάσο, κατά το πρότυπο των μ. 129-136, με τα οποία εν πολλοίς ταυτίζεται η παρούσα επαναφορά. Η επανάληψη του μεσαίου τμήματος στα μ. 161-168, από την άλλη πλευρά, εμπλουτίζεται με την υφή των μ. 137-144, η οποία διαφοροποιείται κατά τι έπειτα, για τις ανάγκες της παρηλλαγμένης επαναφοράς της επικεφαλής περιόδου στα μ. 169-176. Στην προκειμένη περίπτωση, ωστόσο, η τονική προεκτείνεται κατόπιν και στα όμοια δίμετρα 177-178 / 179-180, τα οποία δίνουν μία απροσδόκητη έμφαση στη μελωδική βαθμίδα της βαρυμένης έκτης της Σι-ύφεση-μείζονος. Προοικονομείται, έτσι, μέσω του τονισμού του σολ-ύφεση, η δυσθεώρητη, σχεδόν μανιακή εστίαση στο σολ-δίεση, το οποίο καλύπτει έπειτα εξ ολοκλήρου τα μ. 181-184. Πρόκειται περί ενός συντόμου, μινιμαλιστικού χαρακτήρα (θα έλεγε κανείς) συνδυαστικού περάσματος, όπου η συγχορδία της Λα-μείζονος, δηλαδή το σημείο αφετηρίας του scherzo, προετοιμάζεται μέσω της έμμεσης αναφοράς στη δεσπόζουσα της.

Όπως συμβαίνει πολύ συχνά, η επαναφορά του scherzo στερείται τα σημεία επανάληψης που είχε κατά την αρχική της εμφάνιση. Ενώ όμως θα περίμενε κανείς πως μετά από το πρώτο σκέλος του πρώτου τμήματος (μ. 185-200) θα ακολουθούσε απευθείας η παρηλλαγμένη εκδοχή του δεύτερου σκέλους του ίδιου, ήτοι τα μ. 17-32, ο συνθέτης απαλείφει το εν λόγω χωρίο και διατηρεί μόνο τα μ. 17bis-32bis, τα οποία επανέρχονται στα μ. 201-216. Κατά τα άλλα, το δεύτερο (μ. 217-248), το τρίτο (μ. 249-280) αλλά και το καταληκτικό τμήμα (μ. 281-312) επιστρέφουν αυτούσια, με το μέρος να αποπερατώνεται με την προσθήκη μίας μικροσκοπικής coda στα μ. 313-320. Σε αυτήν, η πρώτη φράση του trio αλλά και ένα θραύσμα της δεύτερης (πρβλ. τα μ. 313-316 και 317-318 με τα μ. 129-132 και 133) ανακαλούνται στη Ρε-μείζονα, επαναφέροντας έτσι στιγμιαία τον μείζονα τρόπο στο προσκήνιο, προτού ο ελάσσων πάρει και πάλι τα ηνία και επισφραγίσει την κυριαρχία του με χρήση του καταληκτικού μοτίβου του scherzo, στα μ. 319-320.

Στην *Τέταρτη σονάτα για πιάνο* του Heller, το τρίτο μέρος οργανώνεται ως μία τυπική διαδοχή scherzo και trio, με τονικότητα αναφοράς τη Σι-ύφεση-μείζονα. Η πρώτη ενότητα συγκροτείται ως μία τριμερής δομή και το πρώτο τμήμα της εκτείνεται στα μ. 1-4 και 5-8, συνιστάμενο σε δύο φράσεις που συναπαρτίζουν μία συμμετρική περίοδο: αμφότερες οι φράσεις αυτές είναι προτασιακά οργανωμένες, ενώ ολοκληρώνονται με ατελή και τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 9-16), το μοτίβο της βασικής ιδέας μεγεθύνεται και συνδυάζεται με ένα νέο συνοδευτικό στοιχείο, παράγοντας τη νέα ιδέα των αλυσιδωτών μ. 9-10 / 11-12, εκ των οποίων το πρώτο δίμετρο στρέφεται προσωρινά προς τη σχετική και το δεύτερο επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα. Με μία διαδικασία αποσπασματοποίησης προκύπτουν έπειτα τα ομοειδή μ. 13-14, που βασίζονται αρμονικά στη ii, ενώ η ακόλουθη, αλυσιδωτή επανάληψή τους στα μ. 15-16 ρευστοποιείται στην πορεία της και σταματά στη δεσπόζουσα. Έτσι, στο τρίτο τμήμα (μ. 17-24), η εναρκτήρια περιοδική δομή επανέρχεται με περιορισμένες μελωδικές μεταβολές, διατηρώντας ωστόσο στο ακέραιο την αρχική αρμονική και δομική της υπόσταση.

Μολονότι ως τονική αφητηρία της δεύτερης ενότητας επιλέγεται η ομώνυμη, σι-ύφεση-ελάσσων, η πρώτη φράση της (μ. 25-30) αφιερώνεται στην εδραίωση της σχετικής της μείζονος, ήτοι της Ρε-ύφεση-μείζονος. Στο παράλλαγμα της εν λόγω φράσης που έπεται στα μ. 31-36, τίθεται αντιθέτως ως στόχος η VI (Σολ-ύφεση-μείζων), από την οποία ξεκινά ακολούθως η αλυσίδα των μ. 37-38 / 39-40, φτάνοντας μέχρι την τονική, ενώ τα όμοια μεταξύ τους μ. 41-42 καθώς και το συγγενικό με αυτά δίμετρο 43-44 αφιερώνονται στην επέκταση της δεσπόζουσας. Ξεκινώντας κατόπιν εκ νέου από την τονική, τα μ. 45-48 ακολουθούν μία καθοδική πορεία που καταλήγει στη συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία επεκτείνεται περαιτέρω στο πέρασμα των μ. 49-50 / 51-52 / 53-54. Παρ' ότι δεν διακρίνεται με σαφήνεια κάποια συνήθης οργανωτική λογική, θα μπορούσε ίσως κανείς να ερμηνεύσει το παρόν trio ως τριμερές, με τα τρία τμήματά του να εκτείνονται στα μ. 25-36, 37-44 και 45-48 αντίστοιχα, υπό την προϋπόθεση βέβαια πως το τελευταίο τετράμετρο δύναται να νοηθεί ως άμεσο παράγωγο της εναρκτήριας φράσης, καίτοι δίχως να φέρνει την – μάλλον αναμενόμενη – επικύρωση της κεντρικής τονικότητας· σε κάθε πάντως περίπτωση, τα μ. 49-54 συνιστούν ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την επαναφορά του scherzo.

Η επιστροφή της εναρκτήριας τριμερούς δομής είναι πλήρης και ταυτίζεται απολύτως με το πρότυπό της (μ. 55-78). Ο συνθέτης επισυνάπτει εντούτοις και μία coda, αποτελούμενη από δύο σκέλη (στα μ. 79-83 και 84-92), τα οποία αφιερώνονται έκαστο στο θεματικό υλικό του scherzo και του trio αντίστοιχα. Αρχικά, τα μ. 79-80 διαμορφώνουν ένα νέο πρότυπο, το οποίο αξιοποιεί τα χαρακτηριστικά του δεύτερου τμήματος του scherzo προκειμένου να προεκτείνει την προηγούμενη πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ η άμεση

επανάληψή του επεκτείνεται αποσπασματοποιούμενη στα μ. 81-83. Τα μ. 84-89, από την άλλη πλευρά, σχηματίζουν ένα παράλλαγμα της επικεφαλής φράσης του *trio*, καταλήγοντας εν προκειμένω στην τονική, η οποία προεκτείνεται έπειτα και στα μ. 90-92.

Η ενότητα του *scherzo* στο τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 37, του Τσαϊκόφσκυ είναι τριμερής. Το περιοδικά οργανωμένο πρώτο τμήμα της (μ. 1-17a) παρουσιάζει εκκινώντας από την τονικότητα αναφοράς της Σολ-μείζονος την ηγούμενη φράση του, η οποία αποτελείται από δύο σκέλη (μ. 1-5a και 5-9a) και ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Η επόμενη φράση (μ. 9-17a) τροποποιείται ελαφρώς, αποκλειστικά στο δεύτερό της ήμισυ, προκειμένου να καταλήξει με τέλεια πτώση στη σι-ελάσσονα (iii), η προέκταση της οποίας επιφέρει και μία μικρή επιμήκυνση του οκτάμετρου προτύπου. Το δεύτερο τμήμα (μ. 17b-43a) ξεκινά με μία επέκταση της σι-ελάσσονος στα όμοια δίμετρα 17b-19a / 19b-21a, που δομούνται βάσει των ήδη γνωστών μοτιβικών στοιχείων. Εξ αυτών προκύπτει κατόπιν το τετράμετρο 21b-25a, που στρέφεται προς τη λα-ελάσσονα, η αλυσιδωτή επανάληψη του οποίου στα μ. 25b-29a ακολουθείται από αποσπασματοποίηση, με τα μ. 29b-31a να αλυσιδοποιούν προσέτι τα μ. 27b-29a. Έπειτα από την ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού στα μ. 31b-35a, τα όμοια δίμετρα 35-37a / 37-39a ανακαλούν την κεφαλή του κυρίου θέματος (αλλά και το μοτίβο του μ. 5) επεκτείνοντας μία συγχορδία αυξημένης έκτης. Κατά την παρηλλαγμένη επανάληψη αυτού του ζεύγους διμέτρων στα μ. 39-43a, όμως, η τελευταία μετατρέπεται σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προετοιμάζοντας έτσι την επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού. Στο τρίτο τμήμα, λοιπόν, η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου επανέρχεται αυτούσια στα μ. 43-51a, κάτι που δεν ισχύει ωστόσο για τη δεύτερη· σε αυτήν την περίπτωση, καίτοι το πρώτο σκέλος δεν διαφοροποιείται, όπως άλλωστε συνέβη και νωρίτερα, το δεύτερο παραλλάσσεται και διευρύνεται ελαφρώς, προκειμένου να επιτύχει να φτάσει στην αναμενόμενη τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 51-59a). Είναι ενδιαφέρουσα, όμως, η ειδοποιός διαφορά στη διεύρυνση της δεύτερης αυτής φράσης σε σχέση με την ομόλογή της στο πρώτο τμήμα: ενώ στην πρώτη (χρονικά) περίπτωση η πτώση επιτυγχάνεται στο μ. 16b, δηλαδή στο δεύτερο ήμισυ του όγδοου μέτρου της φράσης, με τα μ. 16b-17a να προεκτείνουν εν συνεχεία τη σι-ελάσσονα, εδώ η κατάληξη στην τονική λαμβάνει χώρα στο πρώτο ήμισυ του *ένατου* μέτρου, με την εν λόγω διαφοροποίηση να συμβάλλει στην εντονότερη αίσθηση της δομικής διεύρυνσης στην περίπτωση της φράσης των μ. 51-59a.

Το *trio* τοποθετείται στη Μι-ύφεση-μείζονα, δηλαδή στην VI/i της αρχικής τονικότητας. Στην πρώτη φράση (μ. 59-75a) του περιοδικά οργανωμένου πρώτου τμήματος της ενότητας αυτής, μία νέα θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα όμοια τετράμετρα 59-63a / 63-67a, με τα μ. 67-71a και 71-75a να αποτελούν δύο παραλλάγματά της, το δεύτερο εκ των οποίων ολοκληρώνεται με μία οιονεί ατελή πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα. Στη δεύτερη φράση, τα δύο πρώτα τετράμετρα επανέρχονται χωρίς αλλαγές (στα μ. 75-79a / 79-83a), όμως στη συνέχεια τα μ. 83-87a δίνουν έμφαση στην περιοχή της iii (τη σολ-ελάσσονα), η οποία επικυρώνεται ύστερα ως νέα τονικότητα με τέλεια πτώση εντός των μ. 87-91a. Αξίζει να σημειωθούν οι ομοιότητες με το ανάλογο τμήμα του *scherzo*: και στις δύο περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με – κατά το μάλλον ή ήττον – συμμετρικές, πλην μετατροπικές περιόδους, με το δεύτερο σκέλος της επόμενης φράσης τους να είναι αυτό που παραλλάσσεται, προκειμένου να επιτευχθεί η προσέγγιση της τονικότητας της αντιθετικής ελάσσονος, σε κάθε περίπτωση. Περνώντας στο δεύτερο τμήμα του *trio* (μ. 91-103a), διαπιστώνουμε πως η σολ-ελάσσων μετατρέπεται στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος κι επεκτείνεται στα όμοια τετράμετρα 91-95a / 95-99a, ενώ κατά την ακόλουθη

αποσπασματοποίηση, στα μ. 99-103a, η τελική βηματική κάθοδος του μπάσου διευκολύνει τη σύνδεση με την εναρκτήρια Μι-ύφεση-μείζονα. Στο τρίτο τμήμα (μ. 103-135a), η ηγούμενη φράση δεν παρουσιάζει την παραμικρή διαφοροποίηση από το πρότυπό της (μ. 103-119a) ενώ, απεναντίας, η δεύτερη τροποποιείται σημαντικά έπειτα από την αυτούσια παράθεση του πρώτου της σκέλους στα μ. 119-127a: τα παρεμφερή τετράμετρα 127-131a / 131-135a αποφεύγουν να καταλήξουν σε κάποια πτώση και μετατρέπουν την τονική σε συγχορδία αυξημένης έκτης που εν τέλει οδηγεί στη δεσπόζουσα της τονικότητας του scherzo. Ως εκ τούτου, διαπιστώνεται η σταδιακή λειτουργική μεταμόρφωση της δεύτερης φράσης της αρχικής περιόδου σε συνδυαστικό πέρασμα, γεγονός που ενισχύει την οργανική σχέση των δύο διαφορετικών ενότητων του παρόντος μέρους.

Η επιστροφή του scherzo στην τρίτη ενότητα του μέρους είναι πλήρης και απaráλλαχτη, με τα μ. 135-151a, 151b-177a και 177-193a να επαναφέρουν δίχως οιαδήποτε αλλαγή το πρώτο, το δεύτερο και το τρίτο τμήμα, αντίστοιχα, της πρώτης ενότητας. Ακολουθούν, όμως, ορισμένες συμπληρωματικές επικυρώσεις της τονικής στην επιπρόσθετη coda των μ. 193-217, όπου αξιοποιείται κυρίως η κεφαλή του αρχικού θέματος: έπειτα από τα όμοια δίμετρα 193-195a / 195-197a, τη σκυτάλη παίρνει η ευρύτερη δομική μονάδα των μ. 197-201a, η οποία ακολουθείται από ένα ακόμη επαναλαμβανόμενο δίμετρο (μ. 201-203a / 203-205a): παρόμοια οργάνωση έχουν επίσης τα μ. 205-213a, με 4 + 2x2 μέτρα, ενώ οι μονόμετρες δομικές μονάδες των μ. 213-216a προηγούνται της καταληκτικής προέκτασης της Σολ-μείζονος στα μ. 216-217.

Στο δεύτερο μέρος, *Andante espressivo*, της *Petite Sonate* του d'Indy, το πρώτο τμήμα οργανώνεται ως μία ασύμμετρη περιοδική δομή, με εξάμετρη ηγούμενη και οκτάμετρη επόμενη φράση. Η πρώτη εκ των δύο φράσεων, που εσωτερικά οργανώνονται υπό μορφήν πρότασης, καταλαμβάνει τα μ. 1-6 και καταλήγει σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα της φα-ελάσσονος. Από την άλλη πλευρά, η μετατροπική δεύτερη φράση, στα μ. 7-14, που ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, απομακρύνεται ακόμη περισσότερο αρμονικά στα μ. 10-12, αγγίζοντας παροδικά την περιοχή της ρε-ύφεση-ελάσσονος (vi).

Το δεύτερο τμήμα, που ακολουθεί στα μ. 15-29, συνιστά κατά ασυνήθιστο τρόπο ένα τετράφωνο fugato. Το θέμα του εισάγεται από την τρίτη φωνή υπό τη συνοδεία της δεύτερης, που φέρει το αντίθεμα εξαρχής, στα μ. 15-16 και στο περιβάλλον της τονικής. Η πραγματική απάντηση στην ελάσσονα δεσπόζουσα ακούγεται από την πρώτη (υψηλότερη) φωνή στα μ. 17-18, ενώ το αντίθεμα περνά στην τρίτη φωνή, με τη δεύτερη να προσφέρει εδώ μια πιο ελεύθερη συνοδευτική γραμμή. Ακολουθώντας, από το μ. 19 κι έπειτα σημειώνεται η παράλειψη μίας φωνής (δεν καθίσταται σαφές ποιας απ' όλες), με τη νέα εμφάνιση του θέματος στην τονική να αναλαμβάνει μία (φαινομενικά νεοεισερχόμενη) φωνή στα μ. 19-20, ενώ το αντίθεμα παρατίθεται από τη μεσαία από τις τρεις υφιστάμενες φωνές. Την ύστατη απάντηση, στην ελάσσονα δεσπόζουσα, εισάγει ακολουθώντας στα μ. 21-22 η χαμηλότερη φωνή, ενώ το αντίθεμα βρίσκεται τώρα στην υψηλότερη εκ των τριών εναπομεινασών φωνών. Τα μ. 23-24a, έπειτα, φέρνουν μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα, έχοντας φαινομενικά ως στόχο τους τη σύνδεση με το τρίτο τμήμα. Ωστόσο, στην πραγματικότητα, τα μ. 24b κ.εξ. που έπονται αποτελούν μία ψευδή επαναφορά του αρχικού θέματος<sup>338</sup> στην πολύ μακρινή Λα-μείζονα (III/I)! Σαν να μην έφτανε αυτό, το θέμα

<sup>338</sup> Σχετικά με αυτό το φαινόμενο, βλ. την αναφορά του Φούλια ("Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven", ό.π.) αλλά και την (περισσότερο επιδερμική) ανάλογη παρατήρηση του Carlin (ό.π., σ. 225).

εισάγεται στο μέσον του μ. 24, παρουσιαζόμενο συνεπώς μετατοπισμένο κατά μισό μέτρο. Στη συνέχεια, η Λα-μείζων μετατρέπεται σε ελάσσονα στα μ. 26b-28a, αποκαθιστώντας τον αρχικό τρόπο, ενώ η κατιούσα γραμμή του μπάσου στα μ. 28-29 οδηγεί στην πραγματική επαναφορά του θέματος στη σωστή τονικότητα, εντός του τρίτου τμήματος.

Αρχικά, τα μ. 30-35 παραλλάσσουν απλώς την ηγούμενη φράση των μ. 1-6. Όσον αφορά την επόμενη φράση, όμως, διαπιστώνουμε πως ενώ τα μ. 36-41 αντιστοιχούν, με ορισμένες επουσιώδεις – υφολογικής φύσης – διαφορές, στα μ. 7-12, στη συνέχεια τα μ. 40-41 αλυσιδοποιούνται με καθοδικά βήματα τόνου, περνώντας από την ρε-ύφεση- στην σι- και την λα-ελάσσονα στα μ. 42-43 / 44-45· επιπλέον, τα μ. 46-49, που υποκαθιστούν τα μ. 13-14, ξεκινώντας από μία αντιστρόφως κινούμενη χρωματική γραμμή στην χαμηλή και υψηλή περιοχή του πιάνου, καταλήγουν τελικά σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα, προκειμένου να επιτευχθεί μια αδιαμεσολάβητη σύνδεση με το τρίτο μέρος του έργου, που είναι γραμμένο σε αυτήν την τονικότητα.

Στο τρίτο μέρος της *Petite sonate* του d'Indy, η ενότητα του scherzo τοποθετείται στην τονικότητα της λα-ελάσσονος και είναι – τυπικά – τριμερής. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-12) διέπεται από προτασιακή οργάνωση: έπειτα από το σκέλος της παρουσίασης στα μ. 1-2 / 3-4, που δεν απομακρύνεται από τη λα-ελάσσονα, η εξίσου τετράμετρη συνέχιση επιχειρεί να καταλήξει στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, καίτοι εν τέλει αποτυγχάνει, οδηγώντας σε μία απατηλή πτώση (μ. 5-8)· για τη λύση του προβλήματος αυτού προκρίνεται λοιπόν η άμεση, παρηλλαγμένη επανάληψή της, με τελικό σταθμό, προσέτι, μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα αντί κάποιου εναλλακτικού προορισμού (μ. 9-12). Συνεπώς, έχουμε να κάνουμε με μία διεύρυνση της (αρχικώς συμμετρικά σχεδιαζόμενης) πρότασης από οκτώ σε δώδεκα μέτρα. Στο δεύτερο τμήμα, το επικεφαλής μοτίβο παραλλάσσεται και αναστρέφεται, δίνοντας πνοή σε ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, που οδηγεί στην μι-ελάσσονα και την σι-ελάσσονα στα αλυσιδωτά μ. 13-16 / 17-20. Η κεφαλή του κυρίου θέματος ανακαλείται, έπειτα, στα λειτουργικώς όμοια δίμετρα 21-22 / 23-24, που επεκτείνουν την ii<sup>7</sup> της φα-δίεση-ελάσσονος, ενώ το μπάσο “γλιστρά” προς τον φθόγγο της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 25-28, που απομονώνουν το επικεφαλής μοτίβο και οδηγούν στην επαναφορά του βασικού θεματικού υλικού στο τρίτο τμήμα. Τα μ. 1-8 επιστρέφουν, πράγματι, στα μ. 29-36, ενώ τα μ. 37-39 επιχειρούν ομοίως να φέρουν την τέλεια πτώση των μ. 9-12, αλλά αποτυγχάνουν λόγω των περαιτέρω αναπαραγωγών του μοτίβου του μ. 39 στα μ. 40-42, απ’ όπου ξεκινά μία εκτεταμένη εσωτερική διεύρυνση του αρχικού δωδεκάμετρου προτύπου, που συνεχίζεται με το πέρασμα των μ. 43-50 να επεκτείνει τη δεσπόζουσα, προτού τα μ. 51-54 φέρουν τελικά την αναβεβλημένη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Το – εξίσου τριμερές – trio είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα, και το πρώτο του τμήμα (μ. 55-93) εισάγει νέο θεματικό υλικό στα αλληλοσυμπληρούμενα πεντάμετρα 55-59 και 60-64. Ακολούθως, τα ομοειδή τρίμετρα 65-67 / 68-70 δίνουν μία “γεύση” της ομώνυμης ελάσσονος, όπως άλλωστε και τα μ. 71-73 / 74-75 που μεταφέρουν αλυσιδωτά την προηγούμενη δεσπόζουσα στην περιοχή της υποδεσπόζουσας. Έπεται η μεγαλύτερη δομική μονάδα των μ. 76-80, όπου δίνεται περιορισμένη έμφαση στη σχετική, ενώ στα παρόμοια τρίμετρα 81-83 / 84-86 επεκτείνεται εν συνεχεία η δεσπόζουσα. Μία κατάληξη σε αυτήν φέρνουν κατόπιν τα – παραγόμενα από τη διεύρυνση της τελευταίας δομικής μονάδας – μ. 87-93, τα οποία ως εκ τούτου ολοκληρώνουν το (διόλου τυπικό από κατασκευαστικής απόψεως) πρώτο τμήμα του trio με μία οιονεί μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 94-113), το επικεφαλής μοτίβο των μ. 55-56 χρησιμοποιείται αρχικά για να επεκτείνει τη Σολ-μείζονα, στα παρεμφερή τρίμετρα 94-96 / 97-99. Έπεται η

ρευστοποίηση του ίδιου στοιχείου, πρώτα στα αλυσιδωτής λογικής μ. 100-101 / 102-103 / 104-105 κι έπειτα στα παρόμοια περάσματα των μ. 106-109 και 110-113, που επεκτείνουν την επιτονική της Ντο-μείζονος καθώς και της ομώνυμής της ελάσσονος αντίστοιχα. Κατόπιν, το τρίτο τμήμα επαναφέρει το εναρκτήριο θεματικό υλικό, δίχως όμως να αποφεύγει κάποιες αντιστικτικές προσθήκες αλλά και ορισμένες δομικές και τονικές διαφοροποιήσεις: έπειτα λοιπόν από την (δομικώς αναλλοίωτη) επιστροφή των μ. 55-75 στα μ. 114-134, τα μ. 76-80 αφήνονται να αναπτυχθούν, παράγοντας το ευρύτερο πέρασμα των μ. 135-147· από εκεί και ύστερα, τα μ. 148-153 ταυτίζονται επί της ουσίας με τα μ. 81-86, όμως τα μ. 154-160bis τροποποιούν το τελικό πέρασμα για να φέρουν μία κατάληξη στη Ντο-μείζονα, με τη “μισή πτώση” του πρώτου τμήματος να μετατρέπεται τώρα σε “πλάγια” στο πλαίσιο του τρίτου. Δεν συμβαίνει, όμως, το ίδιο και στα μ. 157-162, όταν, δηλαδή, κατά την επανάληψη του δεύτερου και του τρίτου τμήματος του trio, η καταληκτική επικύρωση της Ντο-μείζονος αποφεύγεται πλέον τρεις φορές στα παρόμοια δίμετρα 157-158 / 159-160 / 161-162, προκειμένου το μικρό αυτό συνδετικό πέρασμα να οδηγήσει τελικά στην άμεση επαναφορά του scherzo από το μ. 163. Το τελευταίο, καίτοι πλήρως καταγεγραμμένο, δεν υφίσταται την παραμικρή τροποποίηση, αν εξαιρέσει κανείς την – συνηθισμένη σε μια τέτοια da capo επαναφορά του scherzo – πλήρη απαλοιφή των επαναλήψεων των επιμέρους τμημάτων του.

Το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Strauss είναι γραμμένο στη φα-δίεση-ελάσσονα και αναπτύσσει την αλληλουχία scherzo και trio υπό μία παρατακτική μορφή τύπου A B A B' και coda.<sup>339</sup> Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-16) της ενότητας του scherzo, που οργανώνεται κατά τις προδιαγραφές μιας πρότασης, η βασική ιδέα εκτίθεται στα μ. 1-4 με μια απλή διαδοχή δεσπόζουσας – τονικής και ακολουθείται από ένα (σχεδόν όμοιο με αυτή) παράλλαγμα στα μ. 5-8. Έπειτα, σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, που είναι αντιπροσωπευτική της λειτουργίας της συνέχισης, οι παρεμφερείς, δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 9-10 / 11-12 στρέφονται πρόσκαιρα προς την υποδεσπόζουσα, ενώ τα μ. 13-16 ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό και οδηγούν σε μία τέλεια πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα. Η βασική ιδέα παραλλάσσεται και αναδεικνύεται, έπειτα, σε εναρκτήριο πρότυπο και του δεύτερου τμήματος (μ. 17-32), επιτελώντας εν προκειμένω (στα όμοια μ. 17-20 / 21-24) μία τονικοποίηση της ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ την ίδια αρμονική λειτουργία επεκτείνουν και τα ολόδια δίμετρα 25-26 / 27-28, που προέρχονται απευθείας από τα μ. 9-12. Ακολουθούν δύο μονόμετρες και μία – παραγόμενη ως προέκταση τούτων – δίμετρη δομική μονάδα στα μ. 29 / 30 και 31-32, οι οποίες επικεντρώνονται σε ένα μοτιβικό θραύσμα (πρβλ. μ. 9b-10a) και διαγράφουν μία βηματική άνοδο με τελικό σταθμό την (ενεργή) δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η εναρκτήρια προτασιακή φράση επιστρέφει απρόσκοπτα, συνιστώντας το τρίτο δομικό τμήμα (μ. 33-48), το οποίο ουδόλως διαφοροποιείται από το ομόλογό του πρώτο, με εξαίρεση την επουσιώδη τροποποίηση του ακροτελεύτιου μέτρου του.

Το σύντομο trio δομείται ως μία ιδιαίτερα ασύμμετρη περίοδος στην τονικότητα της Λα-μείζονος, ήτοι της σχετικής. Η οκτάμετρη ηγούμενη φράση αποτελεί το πιο συμβατικό μέλος του ζεύγους, αποτελούμενη από δύο ελαφρώς αντιθετικά ζεύγη διμέτρων (μ. 49-52 και 53-56) και καταλήγοντας στην τονικότητα της δεσπόζουσας με μία (προσωρινή) τέλεια πτώση. Η δεύτερη και μεγαλύτερη φράση της περιόδου ακολουθεί αρχικά την πορεία της

<sup>339</sup> Πρόκειται για μία μορφολογική δυνατότητα που αναπτύσσεται θεωρητικά από τον Anton Reicha· βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Ο Anton Reicha και η πρώτη συστηματοποίηση των μουσικών μορφών στον 19ο αιώνα”, *Πολυφωνία* 33-34, 2019, σ. 117-118.



πρώτης, φέρνοντας μάλιστα στο τέλος των πρώτων οκτώ μέτρων (μ. 57-64) τη συγχορδία της τονικής της Λα-μείζονος, δίχως όμως αυτή η ενέργεια να συνδυάζεται με κάποιον πτωτικό σχηματισμό. Έπειτα, το δεύτερο τετράμετρο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο (στα μ. 65-68) δίνοντας αρχικά την εντύπωση πως θα φέρει μία τέλεια (ή έστω ατελή) πώση, προσδοκία που ανατρέπεται όμως από την απροσδόκητη τονικοποίηση της σχετικής στο τέταρτο μέτρο. Έτσι, ακολουθεί μία ακόμη επαναδιατύπωση της προηγούμενης πτωτικής διαδικασίας (στα μ. 69-72), με την κατάληξη σε τέλεια πώση, που επιτυγχάνεται στην προκειμένη περίπτωση, να συνοδεύεται και από μία υπόμνηση του επικεφαλής μοτιβικού κυττάρου του scherzo. Συμπερασματικά, η δεύτερη φράση της περιόδου κατασκευάζεται με δομή πρότασης.

Μέσω της προαναφερόμενης αναδρομής στο scherzo, δίνεται η αφορμή για την επαναφορά του τελευταίου, η οποία είναι πλήρης, στα μ. 73-120, αν και τα μ. 121-126 επαναλαμβάνουν την καταληκτική χειρονομία, προτού τελικά τη ρευστοποιήσουν στο πλαίσιο μίας στάσης στη δεσπόζουσα. Με αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται η σύνδεση με την επαναφορά του trio, το οποίο παρουσιάζεται μεν δομικώς αυτούσιο, μεταφέρεται όμως εν προκειμένω στην ομώνυμη μείζονα της τονικότητας αναφοράς (μ. 127-[150]). Η καταληκτική του πώση μετατρέπεται ωστόσο, με μία διαδικασία έκθλιψης, σε αφετηρία για μια τελευταία εμφάνιση του κυρίου θέματος, η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση ανοίγει την coda του μέρους. Κατ' αρχάς, τα μ. 150-153 / 154-157 μεταφέρουν το σκέλος της παρουσίασης της αρχικής πρότασης στον μείζονα τρόπο, ενώ τα μ. 158-159 / 160-161 τροποποιούν τα μ. 9-12 της συνέχισης, μετατοπίζοντας το βάρος από την υποδεσπόζουσα στην τονική. Αποκλίνοντας τελείως από το πρότυπο του εναρκτήριου τμήματος, τα μ. 162-169a προβαίνουν έπειτα σε περαιτέρω αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση του θεματικού υλικού, καταλήγοντας στη Φα-δίεση-μείζονα με τέλεια πώση. Ακολουθώντας, τα μ. 169-173a / 173-177a επικυρώνουν εκ νέου την τονική με ένα νέο παράγωγο της αρχικής θεματικής ιδέας, ενώ το ίδιο κάνουν και τα μ. 177-185, που επαναδιατυπώνουν πολλές φορές ακόμη την αμέσως προηγούμενη καταληκτική χειρονομία.

Το γοργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Raff οργανώνεται ως scherzo με trio, καίτοι αφενός μεν οι τρεις επιμέρους ενότητες δεν φέρουν τις σχετικές ενδείξεις, αφετέρου δε παρατηρούνται αμεσότερες συνδέσεις στα σημεία τομής ανάμεσά τους. Το scherzo, που τοποθετείται στη μι-ύφεση-ελάσσονα, εκτίθεται στα μ. 1-54, με το πρώτο τμήμα του να εκτείνεται στα μ. 1-8. Τούτο αποτελεί μία μετατροπική περίοδο, εντός της οποίας η πρώτη φράση (μ. 1-4) φτάνει σε μία οιονεί μισή πτώση (πάνω από ισοκράτη επί της τονικής) στην τονικότητα αναφοράς και η δεύτερη (μ. 5-8) αποπερατώνεται με μία τέλεια πώση στην σχετική μείζονα. Από την τελευταία εκκινεί και το δεύτερο τμήμα, αντιπαραθέτοντας στα προηγούμενα θεματικά στοιχεία ένα νέο τετράμετρο πρότυπο (μ. 9-12), προτού το επαναλάβει στην υπερκείμενη οκτάβα (μ. 13-16). Τα αλυσιδωτά μ. 17-20 βασίζονται μοτιβικά σε αυτό το νέο μόρφωμα, ενώ τα ομοειδή δίμετρα 21-22 / 23-24, που πρωτοτυπούν ελαφρώς από μοτιβικής πλευράς, οδηγούν στη δεσπόζουσα. Τούτη επεκτείνεται με τη σειρά της στα αλυσιδωτής λογικής μ. 25-26 / 27-28, που βασίζονται στο μοτιβικό θραύσμα του μ. 24, το οποίο προέρχεται, με τη σειρά του, από το μ. 3. Ακολουθούν τρία τετράμετρα (μ. 29-32 / 33-36 / 37-40) που συνδυάζουν το προαναφερόμενο στοιχείο με τη μελωδική γραμμή των μ. 1-2, στο πλαίσιο μιας ακόμη πιο εκτεταμένης και αρμονικά περιπετειώδους επέκτασης της δεσπόζουσας της μι-ύφεση-ελάσσονος. Όσον αφορά το τρίτο τμήμα, τούτο επαναφέρει ακέραια την πρώτη φράση της αρχικής περιόδου (στα μ. 41-44), ενώ αντιθέτως η φυσιολογική εξέλιξη της δεύτερης παραμερίζεται προς όφελος μίας εσωτερικής διεύρυνσης: έπειτα από την επιστροφή των μ.

5-6 στα μ. 45-46, το μοτίβο του μ. 3 αξιοποιείται για τη δημιουργία μίας καθοδικής χρωματικής ακολουθίας, που ξεκινά από το ρε και φτάνει μέχρι τον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας (μ. 47-51a). Παρ' όλα αυτά, η προσδοκώμενη έλευση της τονικής αναβάλλεται στο σημείο αυτό λόγω της άμεσης έναρξης του *trio*, με το τελευταίο πέρασμα του *scherzo* (μ. 51-54) να προσλαμβάνει συνδετική λειτουργία προς την επόμενη ενότητα.

Το *trio* είναι γραμμένο στην ομώνυμη μείζονα και το πρώτο τμήμα του συνιστά μία ενιαία, λυρική μελωδική γραμμή με αμυδρή τριμερή διάρθρωση, στα μ. 55-58, 59-60 / 61-62 και 63-66a, που καταλήγουν σε μία οιονεί τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα. Στη συνέχεια, και εντός του δεύτερου τμήματος (μ. 66b-77), τα όμοια μ. 66b-68a / 68b-70a δίνουν έμφαση στη δεσπόζουσα, ενώ τα παρόμοια λογικής μ. 70b-72a / 72b-74a παρεκκλίνουν αρμονικά προς τη Σολ-μείζονα (III), προτού εν τέλει τα μ. 74b-77 επανεισαγάγουν και επεκτείνουν την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Το τρίτο τμήμα επαναφέρει κατόπιν την εναρκτήρια μελωδία με επουσιώδεις αλλαγές (στα μ. 78-89), αν και στην προκειμένη περίπτωση αποτυγχάνει να οδηγήσει σε πτώση: η πρώτη απόπειρα εμποδίζεται από την εμφάνιση της V/vi (στο μ. 89), ενώ μία δεύτερη προσπάθεια (στα μ. 90-93) οδηγεί στην έναρξη της τρίτης ενότητας του μέρους, όπως εξάλλου είχε συμβεί και νωρίτερα, στο τέλος του τρίτου τμήματος του *scherzo*.

Η τρίτη ενότητα ακολουθεί πιστά την πρώτη (με ορισμένες αλλαγές στην ύφανση) στα μ. 94-113, που αντιστοιχούν στα μ. 1-20. Στη συνέχεια, όμως, η επαναφορά των μ. 21-28 και 31-32 πραγματοποιείται με έναρξη από τη Σι-μείζονα, δηλαδή κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα σε σχέση με την πρώτη ενότητα! Η τροποποίηση αυτή δεν εξυπηρετεί κάποια δομική ανάγκη – εντυπωσιάζει και εκπλήσσει βέβαια ως “εφέ” – ενώ το αρμονικό αίνιγμα της επιστροφής στην τονικότητα αναφοράς (και, συνεπακόλουθα, στο βασικό θεματικό μόρφωμα) λύνεται χωρίς περιστροφές, μέσω του εναρμόνιου συσχετισμού του ρε-δίεση με το μι-ύφεση (βλ. μ. 122-124). Επιπλέον, ως σημειωθεί πως τα μ. 29-30 και 33-40 παραλείπονται. Συνεχίζοντας, βλέπουμε πως το τρίτο τμήμα τροποποιείται κατά παρόμοιο τρόπο με το ανάλογο χωρίο της πρώτης ενότητας. Συγκεκριμένα, την πλήρη επιστροφή της πρώτης φράσης (στα μ. 124-127) ακολουθεί μία παρηλλαγμένη εκδοχή της δεύτερης, όπου το μοτίβο του μ. 3 φέρνει μαζί του τη μακρινή Ντο-μείζονα (VI/I' βλ. μ. 130-131), διαταράσσοντας εδώ την αρμονική ροή κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 47 κ.εξ. Τα παρεμφερή μ. 132-133 και 134-135, εξάλλου, βασίζονται στην τυπική διαδοχή  $ii_5^6 - V^7$ , προκειμένου να εισαγάγουν την *coda* του μέρους. Η τελευταία (μ. 136-151) χρησιμοποιεί το κεντρικό μελωδικό μοτίβο του *scherzo* ως *ostinato*, ούτως ώστε αυτό να συνοδεύσει ένα εν πολλοίς νέο μελωδικό μόρφωμα (στα μ. 136-139 / 140-143). Τελικά, το πρώτο εκ των δύο προαναφερόμενων στοιχείων παίρνει τα ηνία και εξελίσσεται ελεύθερα, περνώντας σε ψηλότερες περιοχές και φέρνοντας την τελική κατάληξη στη μι-ύφεση-ελάσσονα.

Στην (διμερή) ενότητα του *scherzo* με την οποία ξεκινά το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του Rheinberger, το πρώτο εκ των δύο βασικών της τμημάτων (μ. 1-45a) ξεκινά με μία εισαγωγική προανάκρουση του συνοδευτικού σχήματος, στα μ. 1-4, όπου παράλληλα παρουσιάζεται και η τονικότητα αναφοράς της Σολ-ύφεση-μείζονος. Χωρίς να απομακρύνονται από την τονική, τα μ. 5-12 εκθέτουν μία πρώτη θεματική ιδέα, αποτελούμενη από δύο διακριτά μοτιβικά στοιχεία (βλ. μ. 5-8 και 9-12). Με την προσθήκη κάποιας αρμονικής κίνησης, τα μ. 13-20 εισάγουν, έπειτα, ένα νέο θεματικό μόρφωμα, το οποίο ρευστοποιείται στα ακόλουθα, αλυσιδωτής λογικής τετράμετρα 21-24 / 25-28. Προορισμός των τελευταίων είναι η Σι-ύφεση-μείζων (III), η οποία επεκτείνεται αναπτύσσοντας το μοτίβο των μ. 9-12 στα μ. 29-32 / 33-36 και ρευστοποιώντας το σταδιακά στα μ. 37-40 και 41-45a, καθώς παράλληλα επαναπροσεγγίζεται η αρχική τονικότητα αλλά

και επικυρώνεται με μία τέλεια πτώση. Συμπερασματικά, είναι εμφανές πως οι δομικές αρχές του συνολικού αυτού χωρίου δεν είναι και οι πλέον συνήθεις. Συνεχίζοντας με το δεύτερο τμήμα (μ. 45-89a), παρατηρούμε πως και σε αυτό εμφανίζεται εισαγωγικά η συνοδεία, στα μ. 45-48, που οδηγεί χρωματικά στη μι-ύφεση-ελάσσονα (vi). Σε αυτό το πλαίσιο, ο συνθέτης παραθέτει την εναρκτήρια ιδέα (δηλαδή εκείνη των μ. 5-12), παραλλάσσοντάς την όμως και συνδυάζοντάς την πλέον με τον εαυτό της, ούτως ώστε να σχηματισθεί ένα ζεύγος οκταμέτρων με αρμονικό χαρακτήρα θέσης – απάντησης (μ. 49-56 και 57-64), σαν να επρόκειτο για το σκέλος της παρουσίασης μίας ευρύτερης πρότασης. Ακολουθεί όμως μία νέα μελωδική ιδέα, στα μ. 65-72, με το μέτρο των 3/4 να μεταμορφώνεται προς στιγμήν σε αυτό των 3/2 με ημίολα και την αρχική τονικότητα να επανέρχεται στο προσκήνιο, ενώ η αποσπασματοποίηση που λαμβάνει χώρα στα μ. 73-76 / 77-80 οδηγεί στα μ. 81-89a σε μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία στη Σολ-ύφεση-μείζονα, αναστρέφοντας – υπό μίαν έννοια – την μελωδική πορεία των μ. 29 κ.εξ. Εντός του καταληκτικού τμήματος, κατόπιν, η επικεφαλής οκτάμετρη ιδέα έχει πλέον αντικατασταθεί από δύο πρωτοεμφανιζόμενες δομικές μονάδες, που επιβεβαιώνουν την κυριαρχία της αρχικής τονικότητας συνδυάζοντας το εισαγωγικό συνοδευτικό σχήμα των δύο προηγούμενων τμημάτων με νέες, εν πολλοίς, μελωδικές ιδέες στα μ. 89-92 / 97-100 και 93-97a / 101-105a. Έπειτα, τα μ. 105-116 ανακαλούν τα μ. 29-40 εξ ολοκλήρου στο περιβάλλον της Σολ-ύφεση-μείζονος και μία νέα, σαφώς πτωτική διαδικασία στα μ. 117-120 καταλήγει σε μία επέκταση της τονικής στα μ. 121-128. Ωστόσο, έπειτα από μια μακρά παραμονή στη δεσπόζουσα στα μ. 129-136, η τονική επανέρχεται και προεκτείνεται εκ νέου στα μ. 137-144.

Το τρίο είναι γραμμένο στη σι-ελάσσονα, δηλαδή στην τονικότητα της ελάσσονος υποδεσπόζουσας. Είναι κι αυτό διμερές, ενώ το πρώτο τμήμα του (μ. 145-160) οργανώνεται ως μία συνεκτική φράση: το σκέλος της παρουσίασης της βασικής ιδέας και του παραλλάγματός της στα μ. 145-148 και 149-152 ακολουθείται από ανάλογης εκτάσεως συνέχιση και πτωτική διαδικασία στα μ. 153-156 και 157-160, που αποπερατώνουν την παρούσα πρόταση με μία μισή πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα. Η βασική της ιδέα παραλλάσσεται, έπειτα, και κατά την έναρξη του δεύτερου τμήματος στη σχετική μείζονα (μ. 161-168), ενώ τα επαναλαμβανόμενα μ. 169-172 / 173-176 διατηρούν επίσης τον παραλληλισμό τους με το παράλλαγμα της βασικής ιδέας (πρβλ. μ. 149-152) στρεφόμενα προς την περιοχή της ναπολιτάνικης II. Έπειτα, τα μ. 177-184 προβαίνουν στην αναδόμηση ολόκληρου του δεύτερου ημίσεως του πρώτου τμήματος, φέρνοντας εν προκειμένω μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς του τρίο. Μετά το πέρας της διμερούς του δομής, τα μ. 185-192 ανακαλούν εκ νέου την έναρξη του δεύτερου τμήματός του στην ομώνυμη, Σι-μείζονα, ενώ τα μ. 193-200 απομονώνουν το επικεφαλής μοτίβο για να οδηγήσουν με μια απλή διαδοχή *iv – V* πίσω στην Σολ-ύφεση-μείζονα, επιτυγχάνοντας έτσι την σύνδεση με την *da capo* (αν και καταγεγραμμένη) επαναφορά του *scherzo*. Το γεγονός αυτό αφενός μεν φανερώνει την αποκλειστικά συνδετική λειτουργία του τμήματος των μ. 185-200 και αφετέρου ενισχύει την αλληλεξάρτηση των δύο βασικών ενοτήτων του παρόντος μέρους. Κατά την τελική επιστροφή του *scherzo* δεν παρατηρείται κάποια ουσιαστική διαφοροποίηση, πέραν της αποκοπής του εισαγωγικού τετραμέτρου του πρώτου τμήματος και της κατάργησης των μικροδομικών επαναλήψεων, με όλα τα επιμέρους τμήματα να επιστρέφουν κατά τα λοιπά υπό την αρχική τους μορφή στα μ. 201-241a, 241-285a και 285-340, αντίστοιχα.

Στο τρίτο μέρος της *Σονάτας για το αριστερό μόνο χέρι* του Reinecke, που είναι γραμμένο στη Μι-ύφεση-μείζονα, η ενότητα του μενουέτου διαρθρώνεται σε τρία τμήματα, με το

πρώτο εξ αυτών να οργανώνεται ως ασύμμετρη περίοδος. Το οργανωτικό πρότυπο της ηγούμενης φράσης, που είναι η ευρύτερη εκ των δύο, είναι σαφώς προτασιακό, όπως φανερώνουν εξ αρχής η δίμετρη βασική ιδέα και το παράλλαγμα της, που επεκτείνουν την τονική (μ. 1-2 / 3-4). Η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία, ωστόσο, δεν εκτείνονται κι αυτές σε άλλα τέσσερα μέτρα, αλλά σε οκτώ: αρχικά, ένα νέο δίμετρο πρότυπο κατασκευάζεται βάσει του μοτιβικού στοιχείου του μ. 2 στα αλυσιδωτής λογικής μ. 5-6 / 7-8, τα οποία οδηγούν σε μία τονικοποίηση της σχετικής, ενώ έπειτα το τετράμετρο 9-12 αξιοποιεί περαιτέρω το διαθέσιμο υλικό καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Η δεύτερη φράση είναι, αντιθέτως, οκτάμετρη (μ. 13-20), με την παρέκκλιση να σημειώνεται στο δεύτερο σκέλος της. Συγκεκριμένα, έπειτα από την αυτούσια παράθεση του πρώτου τετραμέτρου (στα μ. 13-16), τα μ. 5-8 μετατρέπονται σε ένα ενιαίο τετράμετρο, στο πλαίσιο των μ. 17-20, που φέρνει και την απαιτούμενη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Το ακόλουθο δεύτερο τμήμα (μ. 21-52) στρέφεται αρχικά προς τη σολ-ελάσσονα (iii), κατά την εκκίνηση ενός νέου, οκτάμετρου προτύπου, που σχηματίζεται από αλληπάλληλα παραλλάγματα της βασικής ιδέας του πρώτου τμήματος (μ. 21-28). Η εν λόγω φράση προσεγγίζει από ένα σημείο κι έπειτα τη σι-ύφεση-ελάσσονα, καταλήγοντάς στη δεσπόζουσα της, με την περιοχή αυτή να επιλέγεται κατόπιν ως αφετηρία για μία αλυσιδωτή επανάληψη αυτού του οκταμέτρου στα μ. 29 κ.εξ. Η διαδικασία αυτή φτάνει όμως μόνο μέχρι τη μέση του προτύπου (μ. 29-32), αφού τα μ. 25-28 αντικαθίστανται από τα αλυσιδωτής λογικής μ. 33-34 / 35-36, που σταματούν στη Ρε-ύφεση-μείζονα. Ακολουθούν παραλλάγματα της βασικής ιδέας (ήτοι των μ. 1-2) στην περιοχή της Λα-μείζονος, στα μ. 37-44, προτού τα μ. 45-48 προβούν σε ρευστοποίηση, επεκτείνοντας την  $vii^{07}$  της εν λόγω τονικής περιοχής. Τελικά, η αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου περάσματος επί της  $vii^{07}/V$  (εναρμονίως) της αρχικής τονικότητας στα μ. 49-52 οδηγεί στην επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού από την δεσπόζουσα στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (μ. 53-72), όπου κατά τα άλλα παρατηρούνται μονάχα ορισμένες επουσιώδεις προσθήκες στην ύφανση.

Το πρώτο τμήμα του *trio*, το οποίο είναι γραμμένο στην Σι-μείζονα (VI/i), είναι κατασκευασμένο ως μία πρόταση. Η βασική ιδέα των μ. 73-76 επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 77-80, επεκτείνοντας την τονική. Έπειτα, στο πλαίσιο της συνέχισης, τα παρεμφερή δίμετρα 81-82 / 83-84 στρέφονται προς τη Ντο-δίεση-μείζονα, ήτοι τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, η οποία επικυρώνεται κατόπιν με μία τέλεια πτώση στα μ. 85-88. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 89-112), μία νέα, προτασιακής οργάνωσης (2x2 + 4 μέτρα) φράση (στα μ. 89-96) αντιπαρατίθεται στη ντο-δίεση-ελάσσονα, καταλήγοντας μάλιστα σε μισή πτώση σε αυτήν, ενώ από μοτιβική έποψη εμπνέεται από το υλικό των μ. 81-82. Κατά την επανάληψή της, η οκτάμετρη αυτή φράση διευρύνεται εσωτερικά μέσω της αλυσιδωτής επανάληψης τόσο των μ. 101-102 στα μ. 103-104 (πρβλ. μ. 93-94), όσο και των μ. 105-106 στα μ. 107-108 (πρβλ. μ. 95-96), τα οποία σταματούν στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος. Η τονική της τελευταίας, που εμφανίζεται και προεκτείνεται έπειτα στα μ. 109-112, επανερμηνεύεται σταδιακά ως ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Ύστερα, το περιεχόμενο του πρώτου τμήματος επανέρχεται σχεδόν πλήρες στα μ. 113-128, με τις όποιες διαφοροποιήσεις να αφορούν δευτερευόντως τα μ. 123-124 (πρβλ. μ. 83-84) και πρωτίστως τα μ. 125-128 (πρβλ. μ. 85-88), τα οποία καταλήγουν, στην προκειμένη περίπτωση, σε μία διαφορετική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς του *trio*. Για κάποιον ανεξήγητο λόγο, τέλος, ο συνθέτης προβαίνει κατόπιν στην πλήρη καταγραφή (αντί μιας απλής ένδειξης “*da capo*”) της επαναφοράς του μενουέτου (στα μ. 129-200), η οποία δεν διαφοροποιείται στο παραμικρό σε σχέση με την αρχική του εμφάνιση.

Στο δεύτερο μέρος, *Andante*, της *Σονάτας για πιάνο*, op. 68, του Albéniz, του κυρίως σώματος του πρώτου δομικού τμήματος προηγείται ένα πιο σύντομο εισαγωγικό τετράμετρο που οριοθετεί με μία ατελή πτώση την κύρια τονικότητα της Ρε-ύφεση-μείζονος (μ. 1-4). Στα μ. 5-12, εν συνεχεία, παρουσιάζεται μία φράση με κατάληξη σε μισή πτώση στην παραπάνω τονικότητα, η οποία δημιουργεί την προσδοκία για την εμφάνιση μιας δεύτερης φράσης που θα μπορούσε να φέρει μία πιο οριστική κατάληξη, υπό τις προδιαγραφές μιας περιοδικής δομής.

Τα μ. 13-16 που ακολουθούν, φαίνεται αρχικά να εκπληρώνουν αυτή την προσδοκία, καθώς αντιστοιχούν στα μ. 5-8. Στη συνέχεια, εντούτοις, ένα νέο στοιχείο εισάγεται (μ. 17-18) για να αλυσιδοποιηθεί (μ. 19-20 / 21-22α) και να αναπτυχθεί περαιτέρω, οδηγώντας τελικώς στην Λα-μείζονα. Συνεπώς, φαίνεται πως έχουμε να κάνουμε με ένα μεταβατικό τμήμα που ξεκινά ως επόμενη φράση περιόδου, διαδικασία που μας είναι γνώριμη από μέρη γραμμένα σε μορφή σονάτας. Στην προκειμένη περίπτωση, μοιάζει λοιπόν να υφίσταται ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος που ξεκινά με μετάβαση προς τη νέα τονικότητα και την επόμενη θεματική ιδέα. Προτού όμως προλάβει να ακουστεί κάποιο σαφώς νέο θεματικό υλικό, τα μ. 25-29 μεταπίπτουν και φέρνουν μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Λα-ύφεση-μείζονα, που είναι και η τονικότητα αναφοράς του μεσαίου τμήματος, ενώ τα σχεδόν όμοια μ. 30-33 / 34-37 λειτουργούν ως καταληκτική περιοχή, αντλώντας το μελωδικό τους υλικό από το μ. 9 του πρώτου τμήματος. Στην συνέχεια, δεν προστίθεται κάποιο συνδεδετικό πέρασμα: απλούστατα, η Λα-ύφεση-μείζων του μ. 37 λαμβάνει τη διττή λειτουργία της τονικής αλλά και της δεσπόζουσας της Ρε-ύφεση-μείζονος για την έλευση της επαναφοράς.

Εντός της τελευταίας, τα μ. 38-45 αντιστοιχούν αρχικά στην φράση των μ. 5-12. Ακολούθως, τα μ. 46-49 αντιστοιχούν τόσο στα μ. 38-41 όσο και στα μ. 13-16, ενώ εξελίσσονται από εκεί και πέρα κατά τρόπον διαφορετικό, φέρνοντας την απαραίτητη τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα (στα μ. 50-54). Ως εκ τούτου, συμπεραίνουμε πως η αρχικά αναμενόμενη περίοδος, η ολοκλήρωση της οποίας αναβλήθηκε στο πρώτο τμήμα χάριν της μετατροπής της σε μετάβαση στην έναρξη του δεύτερου τμήματος, υλοποιείται τώρα σε πλήρη ανάπτυξη στο κλείσιμο του τρίτου τμήματος. Τα μ. 55-58 προεκτείνουν ύστερα, εν είδει κατακλείδας, την τονική, βασιζόμενα στα αντίστοιχης λογικής και σκοπιμότητας μ. 30-31 και 34-35 του μεσαίου τμήματος. Επιστρέφει, τέλος, και το εισαγωγικό τμήμα των μ. 1-4 στα μ. 59-62, προεκτεινόμενο κατά δύο μέτρα (μ. 63-64) και αποτελώντας εν προκειμένω μία σύντομη *coda* που πλαισιώνει με την κυκλική της αναδρομή στην αφετηρία του μέρους τη συνολική μορφή.

Στο “*scherzino*” που ο Albéniz χρησιμοποιεί ως δεύτερο μέρος της *Τέταρτης σονάτας* του (op. 72), οι ενότητες που αντιστοιχούν στο *scherzo* και στο *trio* είναι σαφέστατα διακριτές, δίχως να παρατηρείται κάποια απόπειρα στενότερης διασύνδεσής τους, όπως, φέρ’ ειπείν, με κάποιο συνδεδετικό πέρασμα. Το πρώτο τμήμα της εναρκτήριας ενότητας, η οποία είναι γραμμένη στη Ρε-μείζονα, διέπεται από προτασιακή οργάνωση. Η βασική ιδέα εκφέρεται μονοφωνικά στα μ. 1-5α, ενώ για το παράλλαγμα επιλέγεται ένας ασυνήθιστος τρόπος παρουσίασης, καθ’ ότι αυτό ξεκινά σε μία δεύτερη, υψηλότερη φωνή, σε επικάλυψη με την κατάληξη της βασικής ιδέας και σε μεταφορά στην υπερκείμενη πέμπτη (με ορισμένες πρόσθετες διαφοροποιήσεις), παραπέμποντας έτσι, σε συνδυασμό με τα μ. 1-5α, στην έναρξη της έκθεσης μίας φούγκας (μ. 5-9α)! Η εν λόγω εντύπωση ενισχύεται, προσέτι, από ένα “αντίθεμα” που εξυφαίνεται παράλληλα η χαμηλότερη φωνή. Η υφή γίνεται τρίφωνη στη συνέχεια και την πτωτική διαδικασία των μ. 9-16, όπου ωστόσο το προηγούμενο υλικό ρευστοποιείται χωρίς πλέον να παραπέμπει σε φουγκοειδή γραφή. Από τονικής πλευράς, η

δεσπόζουσα, που έχει ήδη έλθει στο προσκήνιο εντός του σκέλους της παρουσίας της πρότασης, παίρνει εν προκειμένω τα ηνία και επικυρώνεται, εν τέλει, ως νέα τονικότητα με μία τέλεια πτώση. Σε ολόκληρο το δεύτερο τμήμα, η Λα-μείζων επεκτείνεται ως δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας: κατ' αρχάς, στα όμοια τετράμετρα 17-20 / 21-24, που παράγονται πρωτίστως από ήδη γνωστά μοτίβα και αποσπασματοποιούνται στα μ. 25-26, και εν συνεχεία στο πέρασμα των μ. 27-32, που αποτελείται από δύο σχεδόν όμοια δίμετρα και μία ακόμη παρεμφερή δομική μονάδα (μ. 27-28 / 29-30 και 31-32, αντίστοιχα). Το τρίτο τμήμα, τέλος, ενώ διατηρεί επακριβώς τις διαστάσεις και τη δομή του ομόλογού του πρώτου, διαφοροποιείται σε ορισμένα κρίσιμα σημεία: έπειτα από την αυτούσια επαναφορά της βασικής ιδέας στα μ. 33-37α, το παράλλαγμα επαναπροσεγγίζει, στην κατάληξή του, την τονική (μ. 37-41α), γεγονός που επιτρέπει στην (παρηλλαγμένη) συνέχιση να παραμείνει στη Ρε-μείζονα και να οδηγήσει σε μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία σε αυτήν (μ. 41-48).

Το ιδιαίτερα σύντομο *trio*, που τοποθετείται στη Σολ-μείζονα (ήτοι στην υποδεσπόζουσα), οργανώνεται και αυτό τριμερώς. Το πρώτο τμήμα συνίσταται στην τετράμετρη φράση των μ. 49-52 – η οποία στηρίζεται πάνω σε ισοκράτη επί της τονικής, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα δίχως κάποια πτώση – και στην επανάληψή της στα μ. 53-56. Στο δεύτερο τμήμα, ενώ τα παράγωγα μ. 57-60 επιβεβαιώνουν αρχικά την ισχύ της Σολ-μείζονος, τα ακόλουθα μ. 61-64 προβαίνουν σε μία πτωτική διαδικασία, προσεγγίζοντας και εν τέλει επικυρώνοντας με τέλεια πτώση τη Ρε-μείζονα, δηλαδή την τονικότητα της δεσπόζουσας. Έπειτα, στο τρίτο τμήμα (μ. 65-68 / 69-72), η επανάληψη της τετράμετρης φράσης τροποποιείται, καταλήγοντας εν προκειμένω στην τονική με μία τέλεια πτώση, γεγονός που παρακινεί στην επανερμηνεία της συνολικής της δομής ως υβριδικής (τέταρτου τύπου κατά τον Carlin) στην συγκεκριμένη περίπτωση. Τέλος, κατά τη *da capo* επαναφορά του *scherzo* (στα μ. 73-120), η μοναδική επέμβαση εκ μέρους του συνθέτη αφορά την απαλοιφή της ένδειξης για την επανάληψη του πρώτου τμήματος.

Στο τρίτο μέρος της ίδιας σονάτας (ορ. 72) του Albéniz,<sup>340</sup> η ενότητα του μενουέττου είναι τριμερής. Το αρχικό θέμα (στα μ. 1-4 και, σε επανάληψη, στα μ. 5-8), που ξεκινά από τη Σολ-μείζονα, δομείται ως πρόταση (με μονόμετρη βασική ιδέα) και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Στη συνέχεια, και με βάση το ίδιο υλικό (ξεκινώντας, μάλιστα, με ένα παράλλαγμα της βασικής ιδέας), το δεύτερο τμήμα (μ. 9-24) ξεκινά κατασκευάζοντας μία δίμετρη φράση (μ. 9-10) που στρέφεται προς τη λα-ελάσσονα (την επιτονική της τονικότητας αναφοράς) και επεκτείνεται με δύο αναδιατυπώσεις της κατάληξής της στα μ. 11 και 12. Έπειτα από την αλυσιδοποίηση όλου του παραπάνω τετραμέτρου στη σι-ελάσσονα με περιορισμένες διαφοροποιήσεις (στα μ. 13-16), η τονικότητα αυτή επεκτείνεται τόσο στα όμοια μ. 17-18, που απομονώνουν το επικεφαλής μέτρο των προηγούμενων δομικών μονάδων, όσο και στα μ. 19-20 που ρευστοποιούν περαιτέρω το υλικό του. Τέλος, τα μ. 21-24, τα οποία μπορούμε να θεωρήσουμε ως ένα παράλλαγμα των μ. 17-20, ξεκινούν μία μετατροπική πορεία με τελικό προορισμό τη Ρε-μείζονα, η οποία, αν και επικυρώνεται εκ νέου με μία τέλεια πτώση, προσλαμβάνει δίχως καθυστέρηση λειτουργία δεσπόζουσας στην αρχική Σολ-μείζονα. Στο τρίτο τμήμα (μ. 25-28 και 29-32), εξάλλου, η μοναδική φράση του πρώτου τμήματος επεκτείνεται σε μία ευρύτερη περίοδο, η δεύτερη φράση της οποίας ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς.

<sup>340</sup> Υφολογικά, το παρόν μέρος παραπέμπει σαφώς σε μία πολωνέζα.

Το *trio*, στο θεματικό υλικό του οποίου είναι εμφανής η μοτιβική επίδραση του μενουέττου, οργανώνεται εξίσου σε τρία τμήματα και παρουσιάζεται στη Μι-ύφεση-μείζονα, δηλαδή στην αντιθετική της ομώνυμης της Σολ-μείζονος. Στο περιοδικά οργανωμένο πρώτο τμήμα (μ. 33-40 και 41-48), η ηγούμενη φράση συνίσταται σε δύο διακριτά, ισομήκη σκέλη, με το πρώτο εξ αυτών να επεκτείνει δίχως παρέκκλιση τη νέα τονική (μ. 33-36)· το δεύτερο (μ. 37-40), αντιθέτως, ενώ φαίνεται αρχικά διατεθειμένο να πράξει το ίδιο (βλ. μ. 37-38), στην πορεία στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, με την τέλεια πτώση που θα την επικύρωνε, ωστόσο, να αντικαθίσταται άμεσα από την δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος. Στη δεύτερη φράση, το πρώτο σκέλος επιστρέφει αυτούσιο (βλ. μ. 41-44), ενώ το δεύτερο στρέφεται αρχικά προς την *iii* (στα μ. 45-46), προτού τελικά φέρει μία – τυπική αυτή τη φορά – τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα. Στο συντομότερο δεύτερο τμήμα, τα μ. 49-50 και 51-52 πραγματοποιούν μία απροσδόκητη στροφή προς τη Σολ-ύφεση-μείζονα (την αντιθετική της ομώνυμης της αμέσως προηγούμενης τονικότητας), ενώ το αλυσιδωτό παράλλαγμα τους στα μ. 53-56 κατευθύνεται, αντιθέτως, και πάλι προς τη Σι-ύφεση-μείζονα, καταλήγοντας σε αυτήν με μία τέλεια πτώση (πρβλ. την ανάλογη εξέλιξη στο μενουέττο). Κατά την επιστροφή του βασικού θεματικού υλικού, ο συνθέτης αρκείται πλέον σε μία μόνο φράση, το πρώτο σκέλος της οποίας επαναφέρει αυτούσια τα μ. 33-36 στα μ. 57-60, ενώ το δεύτερο παραλλάσσεται εκ νέου, με μία προσωρινή τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας (στα μ. 61-62) να προηγείται της πρώτης αλλά και καίριας επιβεβαίωσης της τονικότητας αναφοράς της παρούσας ενότητας με μία τέλεια πτώση (στα μ. 63-64, που είναι παρόμοια με τα μ. 39-40 / 47-48). Τέλος, το συνδυατικό πέρασμα των μ. 65-68, ενώ αρχικά δίνει την εντύπωση πως θα αποτελέσει ένα παράλλαγμα του τελευταίου διμέτρου, στρέφεται ξαφνικά προς την Σολ-μείζονα, η στάση στη δεσπόζουσα της οποίας προετοιμάζει την επικείμενη, *da capo* επαναφορά του μενουέτου.

Στο δεύτερο μέρος της *Πέμπτης σονάτας* (ορ. 82) του Albéniz, η ενότητα του μενουέτου είναι διμερής. Το πρώτο τμήμα αποτελείται από δύο φράσεις (μ. 1-12) και την αυτούσια επανάληψή τους (μ. 13-24). Η πρώτη φράση (μ. 1-4) εισάγει μία πρώτη θεματική ιδέα στην τονικότητα αναφοράς της ντο-δίεση-ελάσσονος, η βασική ιδέα της οποίας αναπτύσσεται έπειτα στην δεύτερη φράση (μ. 5-12): τα αλυσιδωτά δίμετρα 5-6 / 7-8 περνούν προσωρινά από την τονική στην σχετική, ενώ το τετράμετρο 9-12, που προκύπτει από την διεύρυνσή τους, στρέφεται προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, επικυρώνοντάς την εν τέλει με μία τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα επαναλαμβάνεται και αυτό καταγεγραμμένο, αφού τα μ. 25-36 ταυτίζονται με τα μ. 37-48, ενώ αποτελείται επίσης από δώδεκα μέτρα (4 + 8), όπως και το πρώτο τμήμα. Τα μ. 25-28 παραλλάσσουν την εναρκτήρια φράση, επεκτείνοντας απλώς τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ τα μ. 29-36 διαμορφώνουν μία ολοκληρωμένη φράση, η οποία καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στη ντο-δίεση-ελάσσονα κατά τρόπον ανάλογο με το κλείσιμο του πρώτου τμήματος.

Το – εξίσου διμερώς διαρθρωμένο – *trio* τοποθετείται εναρμονίως στην τονικότητα της ομώνυμης, δηλαδή στη Ρε-ύφεση-μείζονα, αξιοποιώντας κατά κύριο λόγο το ήδη γνωστό μοτιβικό υλικό της πρώτης ενότητας. Αυτό γίνεται εμφανές στην πρώτη κιάλας εκ των δύο φράσεων του περιοδικά οργανωμένου πρώτου του τμήματος, το πρώτο σκέλος της οποίας (μ. 49-52) ανακαλεί το επικεφαλής μοτίβο του μενουέτου και το δεύτερο (μ. 53-56) χρησιμοποιεί τη ροή ογδών που συναντήσαμε πολλάκις (βλ. επί παραδείγματι τα μ. 10-11 και 34-35). Η εν λόγω φράση ολοκληρώνεται με μία στάση στη δεσπόζουσα που λειτουργεί ως μισή πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ η επόμενη φράση (μ. 57-64) διαφοροποιείται από το τέταρτο μέτρο της και έπειτα, ούτως ώστε να προσεγγίσει την τονικότητα της

δεσπόζουσας και να την επικυρώσει με μία τέλεια πτώση. Όπως συνέβη και στην πρώτη ενότητα, ο συνθέτης καταγράφει πλήρως την επανάληψη του πρώτου αυτού τμήματος (στα μ. 65-80), ενώ δεν ισχύει ακριβώς το ίδιο για το δεύτερο: εδώ, το επικεφαλής μοτίβο της πρώτης ενότητας αξιοποιείται εκ νέου, ώστε να σχηματισθούν η βασική ιδέα και το παράλλαγμα (μ. 81-82 / 83-84) μίας προτασιακής δομής, τα οποία φαίνεται να κινούνται προς τη ντο-δίεση-ελάσσονα, ενώ η ακόλουθη συνέχιση (μ. 85-88) καταλήγει σε μία τέλεια πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα· παρ' όλο που και σε αυτήν την περίπτωση έπεται η επανάληψη του συνολικού οκταμέτρου, εν προκειμένω διαπιστώνεται η τροποποίησή του, ούτως ώστε η προαναφερόμενη πτωτική κατάληξη να πραγματοποιηθεί στη ντο-δίεση-ελάσσονα (μ. 89-96), γεγονός που διευκολύνει την άμεση επαναφορά του μενουέτου. Ο μόνος λόγος που επιβάλλει, εξάλλου, την πλήρη καταγραφή του τελευταίου (στα μ. 97-120) είναι η απαλοιφή των επαναλήψεων των δύο τμημάτων του, δίχως να παρατηρείται κάποια περαιτέρω διαφοροποίηση ως προς το περιεχόμενό τους.

### **Συμπεράσματα**

Στην πλειονότητα των 23 μερών σε μορφή μενουέτου / scherzo της δεύτερης περιόδου, οι συνθέτες ακολουθούν την παραδοσιακή αντιπαράθεση ενός μενουέτου ή scherzo με ένα trio· μολοντούτο, κάτι τέτοιο δεν συμβαίνει στα Rheinberger 1/III, d'Indy op. 9/II και Albéniz 3/II, όπου η μορφή μενουέτου δεν συνοδεύεται από κάποιο trio, καθώς και στο Strauss/III, όπου παρατηρείται μία πλεονάζουσα επαναφορά του trio έπειτα από αυτήν του scherzo, που επεκτείνει τη μορφή του μέρους αυτού σε τετραμερή (A B A B' και coda).

Στις τριμερείς ακολουθίες ενοτήτων, το μενουέτο ή scherzo και το trio ενσωματώνονται, στις περισσότερες περιπτώσεις, σε μία ενιαία τριμερή μορφή, με την επαναφορά του πρώτου να συνοδεύεται από ορισμένες δομικές και αρμονικές τροποποιήσεις. Η λογική της ενσωμάτωσης βρίσκει την πλέον πειστική εφαρμογή της στο Scharwenka 2/II, όπου – όπως είδαμε – η τυπική, παρατακτική τριμερής ακολουθία μετατρέπεται επί της ουσίας σε μία πιο οργανική μορφολογική κατασκευή με αναπτυξιακού χαρακτήρα μεσαία ενότητα. Στην απέναντι πλευρά βρίσκονται τα μέρη εκείνα όπου οι συνθέτες αρκούνται στην επισύναψη της ένδειξης “da capo” για την επαναφορά της αρχικής ενότητας· πρόκειται για τα Rheinberger 1/II, Fuchs 1/II και Albéniz 4/III. Ωστόσο, σε πολλά ακόμη μέρη η προαναφερόμενη ένδειξη αντικαθίσταται από την καταγεγραμμένη επαναφορά του μενουέτου ή scherzo, προκειμένου να επιτευχθεί κάποια επουσιώδης τροποποίηση, η οποία αφορά πρωτίστως την αφαίρεση των επαναλήψεων των επιμέρους τμημάτων. Ως εκ τούτου, στην κατηγορία των “da capo” μερών δύναται να υπαχθούν και τα Martucci/II, Ρουμπινστέιν 4/II, Heller 4/III, Τσαϊκόφσκυ op. 37/III, d'Indy op. 9/III, Rheinberger 3/II, Reinecke/III, Albéniz 4/II και Albéniz 5/II. Διαπιστώνουμε, συνεπώς, πως στην πραγματικότητα τα μέρη που βασίζονται στην πρακτική του da capo υπερέχουν ποσοτικά έναντι των μερών όπου το μενουέτο ή scherzo τροποποιείται κατά την επαναφορά του.

Αναφορικά με την τονικότητα στην οποία τοποθετείται το trio και εξετάζοντας αρχικά τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο, διαπιστώνουμε πως ιδιαίτερα δημοφιλής είναι, κατ' αρχάς, η ομώνυμη μείζων (Grieg/III, Rheinberger 1/II, Scharwenka 1/II, Raff/II, Albéniz 5/II), ενώ ακολουθούν σε συχνότητα εφαρμογής η VI (Τσαϊκόφσκυ op. 80/III, Fuchs 1/II, Ρουμπινστέιν 4/II) και η σχετική μείζων (d'Indy op. 9/III και Strauss/III, όπου εντούτοις το trio κατά την επαναφορά του μετατοπίζεται στην ομώνυμη μείζονα). Από την άλλη πλευρά, η ενότητα του trio στο Scharwenka 2/II δεν σταθεροποιείται σε κάποιο τονικό κέντρο. Στα μέρη σε μείζονα τρόπο, εξάλλου, εντοπίζουμε μεγαλύτερη ποικιλία – αλλά και φαντασία – στις



τονικές επιλογές, καθώς το trio τοποθετείται στην VI/i (Parry 1/II, Τσαϊκόφσκυ op. 37/III, Reinecke/III, Albéniz 4/III), στην δεσπόζουσα (Martucci/II), στην ομώνυμη ελάσσονα (Heller 4/III), στην υποδεσπόζουσα (Albéniz 4/II), στην ελάσσονα υποδεσπόζουσα (Rheinberger 3/II) ή ακόμη και στην σχετική της ομώνυμης ελάσσονος [III/i] (Parry 2/III).

Για τις διακριτές ενότητες που συγκροτούν τα εξεταζόμενα μέρη, η πλειονότητα των συνθετών επιλέγει να ακολουθήσει την πλέον συνήθη, τριμερή εκδοχή της μορφής μενουέτου. Από αυτές τις μορφές, οι περισσότερες διαθέτουν ένα μη μετατροπικό πρώτο τμήμα, ενώ πολύ λιγότερα είναι τα μετατροπικά δείγματα γραφής (συγκεκριμένα: Scharwenka 1/II-S, Scharwenka 1/II-T, Fuchs 1/II-T, Parry 1/II-T, Τσαϊκόφσκυ op. 37/III-S, Τσαϊκόφσκυ op. 37/III-T, d'Indy op. 9/II, Raff/II-S, Reinecke/III-T, Albéniz 4/III-S και Albéniz 4/III-T). Ιδιαίτερα ισχνή είναι η παρουσία των σονατοειδών τριμερών μορφών μενουέτου· πρόκειται για τις εξής δύο περιπτώσεις: Rheinberger 1/II-S και Ρουμπινστέιν 4/II-S. Εντός του τριμερούς τύπου, ας σημειωθεί περαιτέρω η διαμόρφωση ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος στο μεσαίο τμήμα του Albéniz 3/II. Τέλος, όσον αφορά τις τριμερείς μορφές που υπάγονται στον δομικό τύπο του *scherzo*, κατά την παρούσα περίοδο εντοπίζουμε μόνο μία τέτοια περίπτωση (Τσαϊκόφσκυ op. 80/III-S).

Εντοπίζονται, ωστόσο, και ορισμένες διμερείς δομικές περιπτώσεις. Εξ αυτών, τα Rheinberger 3/II-S και Rheinberger 3/II-T είναι μη μετατροπικά, ενώ απεναντίας τα Rheinberger 1/II-T, Albéniz 5/II-S και Albéniz 5/II-T διαθέτουν ένα μετατροπικό πρώτο τμήμα, με το πρώτο εξ αυτών να υπάγεται, μάλιστα, στον σονατοειδή τύπο. Περαιτέρω, ορισμένες ενότητες αποκλίνουν και από τον τριμερή αλλά και από τον διμερή τύπο μενουέτου (βλ. Scharwenka 2/II-T, μία περίπτωση στην οποίαν αναφερθήκαμε ανωτέρω, Heller 4/III-T, που εντάσσεται με δυσκολία στον τριμερή τύπο, αλλά και Strauss/III, όπου το διπλά εμφανιζόμενο trio δομείται ως μία ασύμμετρη περίοδος).

Όσον αφορά, τέλος, την coda, αυτή απουσιάζει σε 12 από τα συνολικά 23 μέρη της παρούσας περιόδου. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, όπου επισυνάπτεται μία coda, τούτη δύναται να περιλαμβάνει κάποια αναφορά στο θεματικό υλικό του trio (Scharwenka 1/II, Martucci/II, Parry 2/III, Ρουμπινστέιν 4/II, Heller 4/III), να αξιοποιεί αποκλειστικά τις ιδέες του *scherzo* (Parry 1/II, Τσαϊκόφσκυ op. 37/III, Strauss/III, Raff/II, Albéniz 3/II, με το τελευταίο μέρος, το οποίο εξάλλου δεν διαθέτει trio, να παραθέτει ως coda το εισαγωγικό τετράμετρο του πρώτου τμήματός του) ή ακόμη να παρουσιάζει αποκλειστικά νέα θεματικά στοιχεία (βλ. την περίπτωση του Τσαϊκόφσκυ op. 80/III, όπου η coda διευκολύνει κατ' ουσίαν τη σύνδεση με το ακόλουθο μέρος της σονάτας, προαναγγέλλοντας το βασικό θεματικό του υλικό).

### **Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Γ' περίοδος**

Το τέταρτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Lekeu είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα και μπορεί να ιδωθεί ως ένα ιδιαίτερο δείγμα τριμερούς μορφής scherzo. Στο πρώτο τμήμα, η πλήρης εκτύλιξη του θεματικού υλικού λαμβάνει χώρα εντός δύο φράσεων: η πρώτη εξ αυτών εκτείνεται στα μ. 1-6α και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ ακολούθως η δεύτερη φράση δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο χαρακτηριστικό μοτιβικό στοιχείο του μ. 5 και ολοκληρώνεται στην προαναφερόμενη τονική περιοχή με μία νέα, πλάγια πτώση (βλ. μ. 6b-11). Βάσει του δεδομένου μοτιβικού υλικού, και εντός ενός ρευστού αρμονικού και τονικού τοπίου που χαρακτηρίζει συλλήβδην το μεσαίο τμήμα, μία νέα ιδέα εισάγεται στα μ. 12-15, ενώ το ίδιο συμβαίνει κατόπιν και στα μ. 16-20. Το τελευταίο πέρασμα παραλλάσσεται κατόπιν στα μ. 21-28 και διευρύνεται μέσω μίας εμβόλιμης αναδρομής στην κεφαλή της εναρκτήριας φράσης (βλ. μ. 23-24). Τελικά, η περαιτέρω εξύφανση του υλικού αυτού στα μ. 29-33 ακολουθεί μία ανοδική πορεία με καταληκτικό σταθμό τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.

Το τρίτο τμήμα παρουσιάζεται σημαντικά διευρυμένο σε σύγκριση με το πρώτο. Αρχικά, η επικεφαλής φράση επιστρέφει με περισσότερο ενισχυμένη ύφανση στα μ. 34-38· ωστόσο, η αναπτυξιακή διαδικασία με πρωταγωνιστή το μοτίβο του μ. 5 έχει ως αποτέλεσμα την αποφυγή της πτωτικής κατάληξης στη ρε-ελάσσονα και την προέκταση της φράσης αυτής στα μ. 39-41α, όπου και ολοκληρώνεται πλέον με μία τέλεια πτώση στη σολ-ελάσσονα. Στη συνέχεια, όμως, οι επεμβάσεις του συνθέτη γίνονται πολύ πιο δραστικές, καθ' ότι η βασική μελωδική ακολουθία συνδυάζεται αντιστικτικά με το βασικό θεματικό μόρφωμα του πρώτου μέρους του έργου, το οποίο έχει προσέτι καθορίσει με την επανεμφάνισή του και αμφότερα τα δύο μέρη που μεσολάβησαν μέχρι το παρόν! Για την ακρίβεια, η μελωδική ακολουθία των μ. 41-45 ταυτίζεται με την μεταμόρφωση αυτού του μορφώματος σε θέμα φούγκας που εντοπίζεται στο δεύτερο μέρος (πρβλ. τα μ. 1-10α του δεύτερου μέρους της σονάτας). Σε αυτό το σημείο (μ. 45), η ολοκλήρωση του εν λόγω θεματικού στοιχείου λαμβάνει χώρα ταυτόχρονα με την διακοπή της εκτύλιξης της επικεφαλής θεματικής ιδέας του υπό εξέταση μέρους (πρβλ. μ. 41-45 και 1-5), ενώ ακολουθεί η ταυτόχρονη ρευστοποίηση των δύο αυτών θεματικών μορφωμάτων: τα μ. 45-47 δίνουν έμφαση στο μοτίβο των μ. 44b-45a του "ξένου" προς το παρόν μέρος θέματος, ενώ αντιθέτως τα μ. 48-49 / 50-51 συγκροτούν κατόπιν μία αλυσιδωτή ακολουθία που βασίζεται αποκλειστικά στο "οικείο" μοτιβικό στοιχείο του μ. 5. Τούτα ρευστοποιούνται με τη σειρά τους εντός των μ. 52-58, τα οποία απομονώνουν ένα μοτιβικό θραύσμα προκειμένου να διαγράψουν μία ανοδική πορεία με απώτερο στόχο μία αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος. Στην ίδια αρμονική λειτουργία σταματούν κατόπιν και τα μ. 59-62α, τα οποία οδηγούν κατ' αυτόν τον τρόπο σε μία coda, που, ως είθισται, προβαίνει σε μία αναδρομή στο μεσαίο τμήμα της μοναδικής ενότητας του μέρους: τα μ. 62-68 παραθέτουν κι έπειτα προεκτείνουν την ιδέα των μ. 17-20, με τη νέα, καταληκτική στάση στη δεσπόζουσα να προετοιμάζει την άμεση σύνδεση με το τελικό μέρος του έργου, το οποίο τοποθετείται στην ομώνυμη μείζονα.

Το πρώτο τμήμα του τελικού μέρους της *Σονάτας για πιάνο* του Lekeu ξεκινά με ένα εισαγωγικό δίμετρο που επαναλαμβάνεται αμέσως (μ. 1-2 και 3-4) με μικρή διαφοροποίηση. Ακολουθεί ένα επτάμετρο (μ. 5-11), το οποίο συνίσταται σε επάλληλα μέτρα με ομοειδή μοτιβικά χαρακτηριστικά, που δεν απομακρύνονται πολύ από την τονική, Σολ-μείζονα. Η παραπάνω ροή των παρόμοιων μέτρων δεν οδηγεί σε κάποια οριστική κατάληξη, αλλά αντιθέτως διακόπτεται απότομα από ένα νέο μόρφωμα στα μ. 12-14, με

προσωρινό σταθμό την ντο-ύφεση-ελάσσονα. Ακολουθεί μια σύντομη αναδρομή στο αμέσως προηγούμενο θεματικό υλικό, εν προκειμένω στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 15-19), η οποία οδηγεί στην εμφάνιση ενός νέου θεματικού στοιχείου, στα μ. 20-23, το οποίο ωστόσο διακόπτεται απότομα στο μ. 23. Της νέας, σύντομης χρωματικής ακολουθίας έπεται ένα ακόμη τμήμα (μ. 26b-29), το οποίο, αναπτύσσοντας το υλικό του μ. 18, οδηγεί από την Μι-μείζονα στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Επιτυγχάνεται, έτσι, η σύνδεση με το τρίτο τμήμα, το οποίο επαναφέρει κατά το μάλλον ή ήττον το βασικό επτάμετρο του πρώτου στα μ. 30-36. Ό,τι ακολουθεί, στα μ. 37 κ.εξ., είναι μία coda. Τα μ. 37-40a οδεύουν σταδιακά από μία συγχορδία δεσπόζουσας επί του σολ στην δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, σε ένα πέρασμα που στερείται χαρακτηριστικού μοτιβικού περιεχομένου. Αντιθέτως, στα μ. 40b-48 πραγματοποιείται η επιστροφή στην τονικότητα αναφοράς και η κατάληξη σε αυτήν με τη βοήθεια του βασικού μελωδικού στοιχείου του πρώτου τμήματος, το οποίο εν συνεχεία ρευστοποιείται μέχρι την οριστική κατάληξη στην Σολ-μείζονα.

Στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας* του MacDowell, η ενότητα του scherzo τοποθετείται στη Σι-ύφεση-μείζονα και διαρθρώνεται τριμερώς. Το πρώτο τμήμα είναι διμερές (μ. 1-14). Σε αυτό το πλαίσιο, το πρώτο τετράμετρο έχει περισσότερο εισαγωγικό χαρακτήρα, ενώ η πρώτη φράση λαμβάνει χώρα στα μ. 5-8, που καταλήγουν στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Φα-μείζονα) με μία τέλεια πτώση. Έπειτα, τα μ. 9-14 συνεχίζουν την εξύφανση του δεδομένου θεματικού υλικού καταλήγοντας εν τέλει στην τονικότητα αναφοράς με μία τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 15-32) εισάγει κατ' αρχάς ένα νέο, εξάμετρο πρότυπο (μ. 15-20), η κεφαλή του οποίου προέρχεται άμεσα από την επικεφαλής χειρονομία της αργής εισαγωγής του πρώτου μέρους του έργου (πρβλ. το μ. 15 με το μ. 1 του "Largo maestoso"). Σαν να μην έφτανε αυτό, η εν λόγω δομική μονάδα οδηγεί επιπλέον στη σολ-ελάσσονα (vi), ήτοι στην τονικότητα αναφοράς του εναρκτήριου μέρους, καίτοι η αλυσιδωτή, ελαφρώς παρηλλαγμένη επανάληψή της που έπεται στα μ. 21-26 στρέφεται προς τη ντο-ελάσσονα (ii). Τελικά, τα μ. 27-32 επαναπροσεγγίζουν την αρχική τονικότητα με τη βοήθεια μίας επέκτασης της δεσπόζουσας της και με μοτιβικό υλικό που παραπέμπει στα μ. 13-14 του πρώτου τμήματος. Έπειτα, το τρίτο τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 33-46, επαναφέρει σχεδόν αυτούσιο το αρχικό θέμα, με τις μόνες διαφοροποιήσεις να αφορούν αποκλειστικά το εισαγωγικό του τετράμετρο, η ύφανση του οποίου εμφανίζεται ελαφρώς ενισχυμένη. Περαιτέρω, ως προς το τελευταίο σημείο, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως η προαναφερόμενη επέμβαση συμβάλλει στη στενότερη σύνδεση των μ. 33-34 (πρβλ. μ. 1-2) με τα μ. 31-32, με την αίσθηση της έλλειψης σαφούς τομής να οφείλεται εξάλλου και στην διατήρηση της επέκτασης της δεσπόζουσας κατά την έναρξη του τρίτου τμήματος.

Θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς πως και η ενότητα του trio θα ήταν δυνατό να θεωρηθεί τριμερής, αν και όχι με την τυπική έννοια. Κατ' αρχάς, το "πρώτο τμήμα" των μ. 47-62 δίνει περισσότερο την εντύπωση ενός εισαγωγικού περάσματος, καθώς βασίζεται σε μία μακροσκελή επέκταση της δεσπόζουσας της σολ-ελάσσονος. Πιο αναλυτικά, η οκτάμετρη δομική μονάδα των μ. 47-54 συνίσταται σε δύο παρεμφερή δίμετρα και την ρευστοποίηση του υλικού τους (μ. 47-48 / 49-50 και 51-54), ενώ τα μ. 55-62 αποτελούν μία παρηλλαγμένη επανάληψη της εν λόγω δομικής μονάδας. Εντός του "δεύτερου τμήματος" των μ. 63-94, ο συνθέτης εισάγει κατ' αρχάς μία νέα ιδέα (μ. 63-70), η οποία ξεκινά από τη Σολ-μείζονα και καταλήγει με τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα, δηλαδή στη σχετική της. Έπειτα, τα αλυσιδωτά μ. 71-74 / 75-78 απομακρύνονται ακόμη περισσότερο από τονικής πλευράς, περνώντας από τη ρε-ύφεση- και τη σι-ύφεση-ελάσσονα αντίστοιχα, προτού τελικά επαναπροσεγγίσουν τη Σολ-μείζονα. Ακολουθεί η επανάληψη αμφότερων των μόλις

περιγραφέντων οκταμέτρων, στα μ. 79-86 και 87-94, με το δεύτερο εξ αυτών να παραλλάσσεται σε κάποιο βαθμό. Κατόπιν εμφανίζεται η επαναφορά του εναρκτήριου μορφώματος, το οποίο εντούτοις αναδομείται κατά τι: ενώ το πρώτο οκτάμετρό του επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 95-102, η επανάληψή του μετατοπίζεται τονικά, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη δεσπόζουσα της κεντρικής τονικότητας του scherzo (μ. 103-110). Επιπλέον, διαπιστώνεται η επικάλυψή του με την ακόλουθη έναρξη της επαναφοράς του τελευταίου, καθώς το εναρκτήριο δίμετρό του (πρβλ. μ. 109-110 με μ. 1-2) εκτελεί ταυτοχρόνως χρέη αντικατάστασης του καταληκτικού διμέτρου της τελευταίας οκτάμετρης δομικής μονάδας! Από εκεί και ύστερα, ωστόσο, δεν παρατηρείται κάποια τάση εισχώρησης στοιχείων του trio στο scherzo, τα δύο πρώτα τμήματα του οποίου επιστρέφουν δίχως την παραμικρή αλλαγή στα μ. 109-122 και 123-140. Δεν ισχύει το ίδιο, εντούτοις, και για το τρίτο τμήμα, όπου ύστερα από την αυτούσια επιστροφή των μ. 33-46α στα μ. 141-154, η καταληκτική πτώση αποφεύγεται προκειμένου να επαναληφθεί με επιστράτευση της ιδέας των μ. 139-140, η οποία συνδυάζεται και με μια επιστροφή των μ. 153-154 στο πτωτικό τετράμετρο 155-159α. Τέλος, η δεύτερη εκ των δύο προαναφερόμενων θεματικών συνιστωσών ανεξαρτητοποιείται στα μ. 159-162, στηρίζοντας την καταληκτική προέκταση της τονικής, από κοινού και με μία αδρή ανάμνηση της εναρκτήριας χειρονομίας του trio (πρβλ. μ. 163-165 με μ. 47 κ.εξ.).

Στο τρίτο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Σκριάμπιν, η ενότητα του scherzo τοποθετείται στην τονικότητα της φα-ελάσσονος και διαρθρώνεται σε τρία τμήματα, με το πρώτο εξ αυτών (μ. 1-8) να συνίσταται σε μία περιοδική δομή. Η πρώτη εκ των δύο φράσεων της εκτείνεται σε τέσσερα μέτρα (μ. 1-4), παραπέμποντας σε πρόταση μέσω της διαδοχής  $1x2 + 2$  μέτρων, ενώ καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Σημειωτέον πως το συνοδευτικό σχήμα προέρχεται από την εναρκτήρια χειρονομία του πρώτου μέρους και συγγενεύει, ως εκ τούτου, με το παρεστιγμένο μοτίβο που εμφανίστηκε στο δεύτερο αλλά και θα καθορίσει, κατόπιν, το τελικό μέρος της σονάτας. Η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, προβαίνει αρχικά στην αλυσιδωτή επανάληψη της πρώτης με αφητηρία από την υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 5-6), καίτοι το δεύτερο μισό της (βλ. μ. 7-8) διαφοροποιείται κατόπιν για να στραφεί εκ νέου προς την τονική, η οποία εν τέλει επικυρώνεται με τέλεια πτώση. Εντός πλέον του δεύτερου τμήματος, η φράση των μ. 9-13α διέπεται περισσότερο από μεταβατική λειτουργία: τα μ. 9-10 συγκροτούν μία νέα ιδέα, η οποία αναπτύσσεται έπειτα στα μ. 11-13α, που προσεγγίζουν την ελάσσονα δεσπόζουσα και καταλήγουν σε αυτή με τέλεια πτώση. Στη συνέχεια, και ξεκινώντας σε επικάλυψη, μία νέα τετράμετρη ιδέα εισάγεται στο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος (μ. 13-16), ενώ η ακόλουθη αλυσιδωτή της επανάληψη στη σολ-ελάσσονα μένει ημιτελής, στα μ. 17-18, εξαιτίας της εμφάνισης των αλυσιδωτών μ. 19 / 20 που περνούν από τη Μι-ύφεση- και τη Ρε-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Τελικά, τα μ. 21-22 ανακαλούν το εναρκτήριο μοτίβο και φτάνουν μέχρι την ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Στο τρίτο τμήμα, ο συνθέτης επαναφέρει στο προσκήνιο το θεματικό περιεχόμενο και την περιοδική δομή του πρώτου τμήματος, η εναρκτήρια φράση του οποίου επιστρέφει απaráλλαχτη (στα μ. 23-26), ενώ η δεύτερη παραλλάσσεται και διευρύνεται: μπορεί τα μ. 27-29 να αντιστοιχούν στα μ. 5-7, ωστόσο το τελευταίο μέτρο αλυσιδοποιείται στο μ. 30, ενώ τα μ. 31-32 φέρνουν μία οιονεί πτωτική κατάληξη (που ακούγεται σαν εξασθενημένη ατελής πτώση) στη ντο-ελάσσονα, με το μ. 33 να προβαίνει, τέλος, στην επανάληψη του μ. 32. Ως εκ τούτου, η αρχική αυτοτελής περίοδος μεταμορφώνεται εδώ σε μία ασύμμετρη και μετατροπική κατασκευή, ενσωματώνοντας πρακτικά και τη λειτουργία του συνδετικού περάσματος προς την επόμενη ενότητα.

Η ενότητα του *trio* ξεκινά με μία άμεση αναφορά στο θεμελιώδες μοτίβο του *scherzo*, στα μ. 34-35, που τοποθετούνται παράλληλα στη νέα τονική περιοχή της Λα-ύφεση-μείζονος. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 36-39 εισάγουν μία εντελώς πρωτότυπη θεματική ιδέα, η οποία στην πραγματικότητα προέρχεται, εντούτοις, από το βασικό μοτιβικό στοιχείο του πλαγίου θέματος του εναρκτήριου μέρους του έργου (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 22-25 του *Allegro con fuoco*).<sup>341</sup> Το εν λόγω τετράμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν τροποποιημένο και διευρυμένο στα μ. 40-44, καταλήγοντας εν προκειμένω με τέλεια πτώση στη ντο-ελάσσονα. Έπονται τα αλυσιδωτής λογικής δίμετρα 45-46 / 47-48, τα οποία εμπνέονται από τα μ. 36-37 και οδηγούν εκ νέου στη Λα-ύφεση-μείζονα. Τελικά, η αρχική τετράμετρη ιδέα επανέρχεται παρηλλαγμένη στα μ. 49-52, ακολουθώντας τώρα μία πορεία από την προαναφερόμενη περιοχή προς τη φα-ελάσσονα, ενώ το δεύτερό της ήμισυ, που συμπεριλαμβάνει στην προκειμένη περίπτωση μία αναφορά στο βασικό μοτίβο της πρώτης ενότητας, επαναλαμβάνεται στα μ. 53-54. Συνολικά, μπορεί και στην περίπτωση της εξεταζόμενης ενότητας να προταθεί μία τριμερής δομική θεώρηση, με τα ανάλογα τμήματα να αποτελούνται από τα μ. 34-44, 45-48 και 49-54.

Κατά την επαναφορά του *scherzo*, οι αλλαγές στις οποίες προβαίνει ο Σκριάμπιν είναι κάμποσες και αφορούν τόσο σε δομικές όσο και σε αρμονικές και τονικές παραμέτρους. Η βασική περιοδική δομή του πρώτου τμήματος επανέρχεται μεν στην ολότητά της, αλλά υφίσταται πλέον διάφορες τροποποιήσεις: αρχικά, η μισή πτώση της ηγούμενης φράσης (μ. 55-58) αντικαθίσταται απροσδόκητα από μία σχετικά ασθενή τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα, ενώ η δεύτερη φράση (μ. 59-63a) αφενός μεν διαφοροποιείται αρμονικώς, δίνοντας έμφαση στην VI (βλ. μ. 59-60), αφετέρου δε η σαφής τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα με την οποία ολοκληρώνεται τοποθετείται μισό μέτρο αργότερα σε σχέση με την αυθεντική της εκδοχή. Στη συνέχεια, η αδιαμεσολάβητη έναρξη του δεύτερου τμήματος με απαλοιφή της – μεταβατικής λειτουργίας – εναρκτήριας φράσης του (μ. 9-13a) έχει ως αποτέλεσμα την τοποθέτηση της αφετηρίας του στη φα- αντί της ντο-ελάσσονος, σε μία “επανεκθεσιακού” τύπου επαναφορά: έτσι, τα μ. 63-72 μεταφέρουν το ομόλογο τμήμα των μ. 13-22 στην υπερκείμενη τέταρτη, καίτοι η μετατόπιση αυτή έχει, με τη σειρά της, ως συνέπεια μία επιπρόσθετη διαφοροποίηση: το τελευταίο δίμετρο (μ. 71-72) οδηγεί στη συγκεκριμένη περίπτωση (κατ’ αναλογία με το πρότυπό του) στην υποδεσπόζουσα, υποχρεώνοντας το τρίτο τμήμα να ξεκινήσει από αυτήν την περιοχή αντί της αναμενόμενης τονικής! Όπως θα περίμενε κανείς, η πρώτη φράση (που ομοιάζει, συνεπώς, από τονική έποψη περισσότερο στη δεύτερη) οδηγείται τώρα σε αδιέξοδο, σταματώντας στην VI (μ. 73-76), η οποία μετατρέπεται έπειτα σε μία αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας κατά την επανάληψη του τελευταίου μέτρου (στο μ. 77) και επεκτείνεται, ύστερα, στα μ. 78-81, όπου η ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού ολοκληρώνει το ανακατασκευασμένο αυτό τμήμα με μία μη πτωτική τομή επί της ήδη υφιστάμενης αρμονικής λειτουργίας. Η βούληση της τελευταίας συγχορδίας να οδηγήσει στη δεσπόζουσα πραγματώνεται εν

<sup>341</sup> Αυτή ακριβώς η κυκλική αναδρομή φαίνεται να οδηγεί σε σύγχυση την Bolster (ό.π., σ. 10-11), η οποία καταλήγει στη διαπίστωση πως το εν λόγω μέρος είναι κατασκευασμένο σε μία “irregular form”. Σύμφωνα με την συλλογιστική της: «Τα πρώτα τρία τμήματα του τρίτου μέρους [αναφέρεται στα μ. 1-12, 13-22 και 23-35, ήτοι στα τρία τμήματα της ενότητας του *scherzo*] υποδεικνύουν πως αυτό θα έπρεπε πιθανότατα να ταξινομηθεί ως μία ασματική μορφή. Προσέξτε, ωστόσο, τον ασυνήθιστο χαρακτήρα του τέταρτου τμήματος του μέρους. Αυτό το τμήμα δομείται από το δεύτερο θέμα του πρώτου μέρους». Στην πραγματικότητα, συνεπώς, η Bolster υποπίπτει σε διπλό σφάλμα, αρχικά θεωρώντας μία τυπική διαδοχή *scherzo* με *trio* ως απλή τριμερή μορφή και σε δεύτερο βαθμό ακυρώνοντας αυτήν την ερμηνεία εξαιτίας μίας απλούστατης θεματικής αναφοράς σε προηγούμενο μέρος της σονάτας.

συνεχία εντός ενός επιπρόσθετου συνδετικού περάσματος προς το επόμενο μέρος (στα μ. 82-86), που επεκτείνει αρχικά την  $i_4^6$  ανακαλώντας αποσπασματικά τη βασική ιδέα του *trio*. Τελικά, η διευρυμένη επανάληψη του νέου αυτού προτύπου οδηγεί στην συγχορδία της δεσπόζουσας, η οποία διευκολύνει τη σύνδεση με το τέταρτο και τελευταίο μέρος του παρόντος έργου.

Στο δεύτερο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του MacDowell,<sup>342</sup> η ενότητα του *scherzo* τοποθετείται στην τονικότητα της *σι-ύφεση-ελάσσονος*, ξεκινώντας με ένα σύντομο εισαγωγικό τμήμα. Τούτο εξυπηρετεί αποκλειστικά στην επέκταση της τονικής και αποτελείται από τα σχεδόν όμοια μ. 1-2 / 3-4 αλλά και από τα μ. 5-8 που προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, απομονώνοντας το πρώτο ήμισυ της βασικής δίμετρης δομικής μονάδας. Από εκεί και ύστερα, το κυρίως σώμα του *scherzo* διέπεται από τριμερή οργάνωση, με τα τρία τμήματά του να εκτείνονται στα μ. 9-26, 27-58 και 59-76. Στο πρώτο εξ αυτών, μία πρώτη θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα παρεμφερή μ. 9-10 / 11-12, ενώ τα μ. 13-15 παρέχουν ένα αντιθετικό στοιχείο, οδηγώντας παράλληλα αλυσιδωτά (βλ. μ. 13 / 14) στη δεσπόζουσα της *ντο-ελάσσονος* (ii/I). Το πέρασμα σε αυτήν την περιοχή επικυρώνεται επιπλέον από την παρηλλαγμένη επανάληψη των μ. 14-15 στα μ. 16-17, ενώ μία ακόμη απόπειρα επανάληψης του εν λόγω χωρίου (βλ. μ. 18) οδηγεί σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της ανωτέρω τονικότητας στο πλαίσιο των μ. 19-26. Πρόκειται για δύο πρακτικά όμοια δίμετρα (μ. 19-20 / 21-22) και την ακόλουθη τετράμετρη ρευστοποίηση του υλικού τους (στα μ. 23-26, που περιλαμβάνουν και ένα μοτιβικό θραύσμα από το εισαγωγικό τμήμα), με την ιδιαίτερη έμφαση στη συγχορδία της *Σολ-μείζονος* να εξηγείται επαρκώς κατά τη μετέπειτα έναρξη του δεύτερου τμήματος από τη *Ντο-μείζονα* (V/V), αντί της *ελάσσονος* που συναντήσαμε νωρίτερα. Συνεπώς, το μόλις αναλυθέν τμήμα δεν ολοκληρώνεται με κάποια σαφή κατάληξη, αλλά αντιθέτως προσλαμβάνει τελικά συνδετική λειτουργία προς το μεσαίο τμήμα. Το τελευταίο ξεκινά με δύο παρόμοιες, τρίμετρες δομικές μονάδες που αξιοποιούν το μοτίβο του μ. 13 και περνούν από τη *Ντο-μείζονα* (μ. 27-29) στη *σι-ελάσσονα* (μ. 30-32). Το υλικό τους αναπτύσσεται ακολούθως σε αυτήν την περιοχή στα μ. 33-34, ενώ τα παρεμφερή μ. 35-38 / 39-42 αντιπαραθέτουν ένα παράγωγο του παραπάνω στοιχείου με το μοτίβο του μ. 15. Τα δύο επόμενα, όμοια τετράμετρα διατηρούν ωστόσο μόνο την τελευταία μοτιβική συνιστώσα (μ. 43-46 / 47-50) και αφιερώνονται εξ ολοκλήρου σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς, διαδικασία που συνεχίζεται και στα μ. 51-58 που έπονται και αποτελούν επί της ουσίας μία τονική μεταφορά των μ. 19-26, προετοιμάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την επαναφορά του εναρκτήριου υλικού τόσο από θεματική όσο και από αρμονική έποψη. Όσον αφορά, εν συνεχεία, το τρίτο τμήμα, τούτο ταυτίζεται κατά το ήμισυ με το ομόλογό του πρώτο τμήμα (πρβλ. μ. 59-67 και 9-17): τα μ. 68-76, εντούτοις, που αναλογούν στα μ. 18-26, υφίστανται μία τονική μετατόπιση προκειμένου να οδηγήσουν στην *ελάσσονα δεσπόζουσα* αντί της *Ντο-μείζονος*, εξυπηρετώντας έτσι στην άμεση έναρξη του ακόλουθου *trio* από τη *φα-ελάσσονα*.

Το πρώτο τμήμα της ενότητας του *trio* διέπεται από προτασιακή οργάνωση. Μία τετράμετρη βασική ιδέα εκτίθεται στα μ. 77-80 και ακολουθείται από παράλλαγμα στα μ. 81-84, ενώ η συνέχιση (μ. 85-88 και 89-92) αναλαμβάνει την ανάπτυξη του δεδομένου

<sup>342</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο τον συνθέτη, πηγή έμπνευσης για το παρόν μέρος απετέλεσε ένας πίνακας του Doré που απεικόνιζε έναν ιππότη στο δάσος, περικυκλωμένο από ξωτικά. Βλ. Bomberger, *ό.π.*, σ. 178, και Porte, *ό.π.*, σ. 115. Η απουσία θεματικής σχέσης με την κατά βάση αρθουριανή αφήγηση του συνολικού έργου οδηγεί, περαιτέρω, τον Porte στην προτροπή προς τον εκτελεστή να παραλείπει το δεύτερο μέρος, εφόσον το επιθυμεί.

θεματικού υλικού και την κατάληξη στην κυρίαρχη τονικότητα με μισή πτώση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 93-112) ξεκινά παραλλάσσοντας εκ νέου τη βασική ιδέα, στα μ. 93-96, τα οποία στρέφονται προς την υποδεσπόζουσα, καίτοι στη συνέχεια το εν λόγω δομικό στοιχείο προσεγγίζει εκ νέου την αρχική τονική περιοχή στα μ. 97-100. Ακολουθεί μία επέκταση της δεσπόζουσας στα ομοειδή τετράμετρα 101-104 / 105-108, η χαρακτηριστική συνοδευτική τρίλλια των οποίων θυμίζει το καταληκτικό πέρασμα και των τριών τμημάτων του scherzo. Τελικά, τα μ. 109-112 μετατρέπουν την ύφανση σε συγχορδιακή και αρθρώνουν μία μισή πτώση-τομή στη φα-ελάσσονα. Έπειτα από την αυτούσια επαναφορά του αρχικού θέματος στο τρίτο τμήμα (μ. 113-128), ο συνθέτης επισυνάπτει ένα καταληκτικό πέρασμα, το οποίο σχηματίζει κατ' αρχάς δύο παρεμφερή τετράμετρα που προεκτείνουν την τονική επί τη βάσει μοτιβικών στοιχείων του πρώτου τμήματος της παρούσας ενότητας (μ. 129-132 / 133-136). Εν τέλει, η πρώτη εκ των δύο αυτών δομικών μονάδων επαναλαμβάνεται στα μ. 137-140, αλλά και στα μ. 141-144, όπου ωστόσο διαπιστώνεται κάποια διστακτικότητα ως προς την κατάληξη στη συγχορδία της τονικής (βλ. μ. 144). Αφήνεται έτσι το περιθώριο ώστε η φα-ελάσσων να ακουστεί εντός ενός νέου πλαισίου και συγκεκριμένα ως εναρκτήρια συνήχηση του ανακατασκευασμένου και διευρυμένου εισαγωγικού τμήματος του scherzo, στα μ. 145-160,<sup>343</sup> διαδικασία που ενισχύει περαιτέρω τους δεσμούς μεταξύ των δύο διαφορετικών ενότητων του υπό εξέταση μέρους. Πιο αναλυτικά, έπειτα από την επέκταση της φα-ελάσσονος στα μ. 145-148, τα μ. 149-160 στέκονται επί της *Φα-μείζονος* (σε αντίθεση, προσέτι, με το αρμονικό περιεχόμενο των ομόλογών τους μ. 1-8), η οποία ερμηνεύεται, φυσικά, ως δεσπόζουσα της τονικότητας του scherzo. Από εκεί και πέρα, το scherzo επανέρχεται με ελάχιστες μεταβολές μέχρι το τέλος, σχεδόν, του δεύτερου τμήματός του, όπου ο συνθέτης απαλείφει το συνδετικό πέρασμα των μ. 51-58 και παραλλάσσει ελαφρώς το – ακροτελεύτιο πλέον – μ. 202 (πρβλ. μ. 50). Το τρίτο τμήμα, απεναντίας, κρίνεται μάλλον περιττό και παραλείπεται καθ' ολοκληρίαν, ενώ τη θέση του παίρνει μία σύντομη coda (μ. 203-213), η οποία μεταμορφώνει το εισαγωγικό οκτάμετρο σε ένα δεξιότεχνικό πέρασμα, εντός του οποίου επιτυγχάνεται η απαραίτητη καταληκτική εδραίωση της σι-ύφεση-ελάσσονος.

Στην *Τέταρτη σονάτα* του για πιάνο, ο Rheinberger τοποθετεί ως τρίτο μέρος ένα "Intermezzo", το οποίο ωστόσο δεν αποτελεί τίποτα άλλο παρά μία τυπική διαδοχή scherzo και trio, με μετέπειτα καταγεγραμμένη επαναφορά της πρώτης ενότητας. Πριν από την έναρξη του κυρίως σώματος του scherzo, το οποίο τοποθετείται στην Λα-μείζονα, ο συνθέτης παρουσιάζει στα μ. 1-2 μία εισαγωγική χειρονομία, η οποία θα αποτελέσει τη μοτιβική βάση της ακόλουθης ενότητας, που ενέχει και σονατοειδείς προδιαγραφές. Αρχικά, η πρώτη φράση της (μ. 3-8) στρέφεται προς τη δεσπόζουσα και την εδραιώνει με μία τέλεια πτώση, λειτουργώντας έτσι ταυτοχρόνως ως "κύριο θέμα" αλλά και ως "μετάβαση". Ακολούθως, η "πλάγια περιοχή" εισάγει μία νέα ιδέα βάσει – πρωτίστως – των δεδομένων μοτίβων στα μ. 9-10, παραμένοντας στη Μι-μείζονα: έπειτα, ωστόσο, στρέφεται προς τη ντο-δίεση-ελάσσονα (iii) και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση (στα μ. 11-12: πρβλ. μ. 7-8). Μιας και η καθοριστική πτωτική κατάληξη στη δευτερεύουσα τονικότητα έχει πλέον επιτευχθεί, τα μ. 13-16 δύνανται να θεωρηθούν ως μία "κατακλείδα", η οποία συμβάλλει στην εδραίωση της προαναφερόμενης τονικότητας, εισάγοντας παράλληλα και ορισμένα νέα μοτιβικά στοιχεία. Στο δεύτερο τμήμα, ο συνθέτης κατασκευάζει ένα νέο τετράμετρο πρότυπο χρησιμοποιώντας κυρίως το υλικό της εναρκτήριας φράσης (μ. 17-20). Η δομική αυτή μονάδα, αν και αρχικά κινείται γύρω από τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος,

<sup>343</sup> Η Wang (ό.π., σ. 43) χαρακτηρίζει τα μ. 144-160 ως "μεταβατικό πέρασμα".

στρέφεται εν τέλει προς τη Ντο-μείζονα, ενώ κατά την ακόλουθη αλυσιδοποίησή της (στα μ. 21-24) καταληκτικός σταθμός είναι η Σι-ύφεση-μείζων. Στο σημείο αυτό, η παροδική εμφάνιση της επικεφαλής θεματικής ιδέας στη Σι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 25 με μ. 3) γίνεται αφορμή για την περαιτέρω ανάπτυξή της στο μ. 26 κατά τρόπον αλυσιδωτό στη Λα-μείζονα, ενώ τα μ. 27-28 αναδιατυπώνουν τα μ. 7-8 ούτως ώστε να φέρουν μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η επανέκθεση του πλαγίου θεματικού μορφώματος (στα μ. 29-32) μπορεί να ξεκινήσει κανονικά από τη Λα-μείζονα, καίτοι η κατ' αναλογία εξέλιξη προς το πρότυπό του έχει ως απόρροια την προσέγγιση και επικύρωση της φα-δίεση-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται ακολούθως και εντός της κατακλείδας (μ. 33-36). Αυτή η μακροδομική διαφωνία δίνει κατόπιν το έναυσμα για την προσθήκη ενός καταληκτικού τετραμέτρου στην παραπάνω διμερή δομή σονατοειδούς μενουέττου, το οποίο, αφού ανακαλέσει με διαφορετική ύφανση το επικεφαλής δίμετρο του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 37-38 με μ. 3-4) στην τονικότητα αναφοράς, προβαίνει έπειτα στη ρευστοποίησή του, αρθρώνοντας εν τέλει και μία τέλεια πτώση στην ίδια τονική περιοχή (μ. 39-40).

Απροσδόκητα, η εισαγωγική χειρονομία του scherzo (δηλαδή τα μ. 1-2) επανεμφανίζεται ως προμετωπίδα και του trio (στα μ. 41-42), αν και σε αυτήν την περίπτωση η μοτιβική της σχέση με τα ακόλουθα θεματικά μορφώματα είναι μόνον έμμεση. Στο πρώτο τμήμα, τα μ. 43-44 παρουσιάζουν μία νέα ιδέα και επεκτείνουν τη Φα-δίεση-μείζονα, που αποτελεί την τονικότητα αναφοράς για την παρούσα τριμερή ενότητα. Έπειτα, τα όμοια μ. 45-46 δίνουν έμφαση στη σχετική και την iii, ενώ τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 47-48 καταλήγουν στην V/vi, με την κίνηση αυτή να επιβεβαιώνεται κατόπιν και από μέρους των μ. 49-50, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού. Ακολουθεί μία πλήρης, καταγεγραμμένη επανάληψη του τμήματος αυτού στα μ. 51-58, πριν από την εμφάνιση του μεσαίου τμήματος του trio στα μ. 59-70. Εντός αυτού, το δεδομένο θεματικό υλικό αναπτύσσεται αρχικά στα μ. 59-64, τα οποία φέρνουν στο προσκήνιο την υποδεσπόζουσα (βλ. μ. 59-62) προτού η καθοδική κίνηση του μπάσου οδηγήσει στη Mi-μείζονα, όπου πραγματοποιείται μία αλυσιδοποίηση των μ. 61-62 στα μ. 65-66. Σε αυτήν την διαδικασία εντάσσονται ύστερα και τα μ. 63-64, τα οποία ωστόσο παραλλάσσονται στα μ. 67-68 και επεκτείνονται στα μ. 69-70, οδηγώντας εν προκειμένω πίσω στην τονικότητα αναφοράς της υπό εξέταση ενότητας. Όσον αφορά το τρίτο τμήμα, σε αυτό παρατηρούνται κάμποσες αλλαγές και προσθήκες σε σχέση με το ομόλογό του πρώτο τμήμα. Έπειτα από την αυτούσια επαναφορά των μ. 43-46 στα μ. 71-74, ακολουθεί μία παρέκκλιση από την αρχική πορεία, καθώς ο συνθέτης, αντί να στραφεί προς τη σχετική, επεκτείνει την τονική στα αλυσιδωτά μ. 75 / 76 αλλά και στα μ. 77-78. Μετά την επανάληψη του πρώτου διμέτρου στα μ. 79-80, εξάλλου, τα μ. 81-82 προσεγγίζουν τη δεσπόζουσα με παράλληλη μοτιβική ρευστοποίηση, ενώ η αρμονική αυτή λειτουργία επεκτείνεται κατόπιν και στα μ. 83-84, οδηγώντας στην καθοριστική έλευση της τονικής στο μ. 85a. Πέραν αυτών των μεταβολών, διαπιστώνεται επιπλέον η προσθήκη ενός εντελώς πρωτότυπου καταληκτικού τμήματος (στα μ. 85-92), το οποίο αφιερώνεται αποκλειστικά στην καταληκτική προέκταση της τονικής. Εν συνεχεία, το scherzo επιστρέφει εξ ολοκλήρου στα μ. 93-132, ομού μετά της γνωστής εναρκτήριας χειρονομίας του, αν και οι μικροδομικές του επαναλήψεις απουσιάζουν σε αυτήν την περίπτωση.

Στο δεύτερο μέρος της *Sonate-Fantaisie* του Σκριάμπιν, η ενότητα του scherzo είναι γραμμένη στη σολ-δίεση-ελάσσονα και οργανώνεται (ως είθισται) τριμερώς. Στο εσωτερικό του περιοδικά δομημένου πρώτου τμήματος (μ. 1-8 και 9-16), αμφότερες οι οκτάμετρες φράσεις ακολουθούν το πρότυπο της πρότασης. Στην πρώτη από αυτές, η δίμετρη βασική



ιδέα ακολουθείται από αλυσιδωτό παράλλαγμα και τετράμετρη συνέχιση που ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Ακολούθως, η δεύτερη φράση δεν αντιγράφει αρχικά επακριβώς την ηγούμενη, αλλά αντιθέτως μετατοπίζεται στην υπερκείμενη τετάρτη, ξεκινώντας ως εκ τούτου από την υποδεσπόζουσα· ωστόσο, ορισμένες μικροεπεμβάσεις στο τελευταίο δίμετρο έχουν ως αποτέλεσμα την ολοκλήρωση της εν λόγω φράσης με την αναμενόμενη τέλεια πτώση στη σολ-δίεση-ελάσσονα. Στο δεύτερο τμήμα, το θεμελιώδες μοτιβικό υλικό αξιοποιείται για την παραγωγή ενός νέου τετράμετρου προτύπου, το οποίο στρέφεται προς την VI και κατόπιν αλυσιδοποιείται με κατεύθυνση προς τη ναπολιτάνικη II (μ. 17-20 / 21-24, όπου εμπεριέχεται – στα μ. 19 και 23, συγκεκριμένα – μία αναφορά στο μοτίβο επαναλαμβανόμενων ογδών του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους), ενώ μία τροποποίηση στο τελευταίο μέτρο διευκολύνει εν συνεχεία την ομαλότερη επιστροφή της τονικής εντός, πλέον, του τρίτου τμήματος. Το τελευταίο ξεκινά παραθέτοντας αυτούσιο το σκέλος της παρουσίας της ηγούμενης φράσης του ομόλογού του πρώτου τμήματος (πρβλ. μ. 25-28 και 1-4)· στη συνέχεια, εντούτοις, παραλλάσσει τη συνέχιση (μ. 29-32) ούτως ώστε να επιτευχθεί μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Αν μέχρι τούδε μπορούμε να μιλήσουμε για τον περιορισμό της έκτασης του τρίτου τμήματος μέσω της συγχώνευσης των δύο φράσεων του πρώτου, η εν λόγω διαδικασία αναδόμησης αντισταθμίζεται από την ακόλουθη προσθήκη ενός καταληκτικού (αλλά και συνδετικού) περάσματος. Το τελευταίο εκτείνεται στα μ. 33-40 και αρχικά προεκτείνει την τονική στα παρόμοια μ. 33-34, που βασίζονται στο μοτιβικό στοιχείο του μ. 31, αλλά και στα παράγωγα μ. 35-36. Τελικά όμως, τα μ. 37 / 38 και 39-40, που αξιοποιούν εκ νέου το προαναφερόμενο μοτίβο, πραγματοποιούν μία στροφή προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσά της.

Η ενότητα του *trio* δεν ξεκινά εν τέλει από τη ρε-δίεση- αλλά από τη μι-ύφεση-ελάσσονα, που δεν είναι βέβαια άλλη από την εναρμόνιά της. Η βασική θεματική ιδέα παρουσιάζεται σε αυτήν την τονική περιοχή στα μ. 41-44, συνιστώντας ένα παράγωγο της εναρκτήριας πλάγιας ιδέας του πρώτου μέρους (πρβλ. μ. 13-14 του *Andante*), ενώ από την άλλη πλευρά τα μ. 45-48 αναπτύσσουν μέρος του υλικού του *scherzo* προκειμένου να προσεγγίσουν την ελάσσονα δεσπόζουσά της, όπου το επικεφαλής τετράμετρο επανέρχεται ύστερα στα μ. 49-52. Έπειτα από τα παράγωγα, ομοειδή δίμετρα 53-54 / 55-56 που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, τα μ. 57-58 παρέχουν ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου διμέτρου του *trio*, ενώ τα μ. 59-62 κάνουν το ίδιο αναφορικά με τα μ. 45-48, προσεγγίζοντας εν προκειμένω τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Σε αυτήν την περιοχή, το επικεφαλής δίμετρο επιστρέφει με μιμητική υφή στα μ. 63-64 / 65-66, ενώ τα μ. 67-68 / 69-70 ακολουθούν εν πολλοίς το ίδιο πρότυπο για να φέρουν την ομώνυμη ελάσσονα εναρμονίως (ντο-δίεση-ελάσσονα). Στη συνέχεια, η βασική τετράμετρη ιδέα συρρικνώνεται περαιτέρω, καθώς η κεφαλή της αντιπαράτιθεται με ένα θραύσμα του *scherzo* στα μ. 71-72 / 73-74 και 75-78, όπου λαμβάνει χώρα η σταδιακή επαναπροσέγγιση της σολ-δίεση-ελάσσονος. Συνολικά λοιπόν, η δομική οργάνωση της δεύτερης αυτής ενότητας του μέρους είναι πολύ πιο ελεύθερη από εκείνη της πρώτης, καθώς στην πραγματικότητα έχουμε να κάνουμε με την τονική περιπλάνηση και τον προοδευτικό διαμελισμό μίας τετράμετρης ιδέας, σε συνδυασμό και με ορισμένες εμβόλιμες αναδρομές στο υλικό της πρώτης ενότητας.

Κατά την επιστροφή του *scherzo*, ο συνθέτης αρκείται στην επαναφορά μόνο του πρώτου του τμήματος (στα μ. 79-94)· επιπλέον, το ακροτελεύτιο δίμετρο (μ. 93-94) της περιόδου δεν καταλήγει εν προκειμένω στην αναμενόμενη τέλεια πτώση, αλλά διαφοροποιείται ούτως ώστε να συνεχίσει την επέκταση της συγχορδίας της διπλής δεσπόζουσας που έχει κάνει την εμφάνισή της στο μ. 92. Έτσι, το δίμετρο αυτό, το ρυθμικό μοτίβο του οποίου προέρχεται από το μ. 72 του *trio*, πραγματοποιεί τη σύνδεση με την

coda, η οποία δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο θεματικό υλικό της δεύτερης ενότητας: το βασικό τετράμετρο του *trio* επιστρέφει στη σολ-δίεση-ελάσσονα στα μ. 95-98 και εξυφάνεται περαιτέρω στα μ. 99-101, προτού τα μ. 102-103 / 104-105 / 106-107 υιοθετήσουν το πρότυπο των μ. 63-64 για να συνεχίσουν την αρμονική επέκταση της τονικής μέχρι την καταληκτική της επικύρωση, για την οποία ανακαλείται, τελικά, και το βασικό μοτιβικό υλικό του *scherzo* στα μ. 108-110.<sup>344</sup>

Το δεύτερο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Σκριάμπιν είναι γραμμένο στη Μι-ύφεση-μείζονα. Η ενότητα του *scherzo* χαρακτηρίζεται από τριμερή διάρθρωση, ενώ το πρώτο τμήμα της, ειδικότερα, εκτείνεται στα μ. 1-16. Τα μ. 1-8 αποτελούν μία τυπική, οκτάμετρη πρόταση: η βασική ιδέα των μ. 1-2 ακολουθείται από ένα παράλλαγμα της στα μ. 3-4, ενώ η συνέχιση αξιοποιεί αρχικά το προηγούμενο υλικό για να κατασκευάσει ένα νέο δίμετρο πρότυπο (στα μ. 5-6), προτού το υποβάλει σε αποσπασματοποίηση και παράλληλα αρθρώσει μία μισή πώση στην τονικότητα αναφοράς (στα μ. 7-8). Στη συνέχεια, τα μ. 9-16 συνιστούν μία παρηλλαγμένη επανάληψη ολόκληρης της προηγούμενης φράσης: η μοναδική ειδοποιός διαφορά αφορά την αλυσιδωτής λογικής μεταφορά των μ. 1-7 στην περιοχή της δεσπόζουσας, στα ομόλογα μ. 9-15· σε αντίθεση όμως με αυτά, το μ. 16 ευθυγραμμίζεται πλήρως με το μ. 8, φέρνοντας τελικά εκ νέου στο προσκήνιο τη συγχορδία της δεσπόζουσας αντί της αναμενόμενης διπλής δεσπόζουσας και αποφεύγοντας έτσι την οριστικοποίηση της παγίωσης της Σι-ύφεση-μείζονος. Το δεύτερο τμήμα (μ. 17-30) ξεκινά με δύο αλυσιδωτά τετράμετρα (μ. 17-20 / 21-24), τα οποία υποβάλλουν το πρώτο ήμισυ της συνέχισης της αρχικής φράσης (πρβλ. μ. 5-6) σε μιμητική ανάπτυξη, με κατάληξη πρώτα στη Ντο- κι έπειτα στη Σολ-μείζονα. Έπειτα, η ίδια δίμετρη ιδέα χρησιμοποιείται στα παρεμφερή μ. 25-26 / 27-28, τα οποία οδηγούν, με τη βοήθεια των μ. 29-30 που προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση (κατά το πρότυπο των μ. 7-8), από την υποδεσπόζουσα (Λα-ύφεση-μείζονα) στην ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Κατόπιν, στο τρίτο τμήμα, μπορεί η εναρκτήρια οκτάμετρη πρόταση να επιστρέφει στα μ. 31-38, στερείται όμως πλέον την πτωτική της κατάληξη, καθώς το τελευταίο μέτρο προεκτείνει τώρα τη συγχορδία της VI/i που εμφανίστηκε στο μ. 37. Η εν λόγω απώλεια έχει ως απόρροια την προσθήκη των καταληκτικής λειτουργίας μ. 39-42 και 43-50. Το πρώτο πέρασμα συνδυάζει, στο πλαίσιο μίας αλυσιδωτής κίνησης, τα δύο θεμελιώδη μοτιβικά στοιχεία του *scherzo* (πρβλ. μ. 1 και 2), φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα, ενώ το δεύτερο προβαίνει στη σταδιακή ρευστοποίηση του επικεφαλής θεματικού μορφώματος: τα μ. 43-44 / 45-46 ανακαλούν τη βασική ιδέα, ενώ κατόπιν τα μ. 47-48 / 49-50 απομονώνουν ένα θραύσμα της, επεκτείνοντας παράλληλα την τονική.<sup>345</sup>

Η ενότητα του *trio* αποτελείται κι αυτή από τρία τμήματα, καίτοι μετατοπίζεται τονικά προς τη Λα-ύφεση-μείζονα (IV). Εντός του πρώτου τμήματος, μία πρώτη τετράμετρη φράση παρουσιάζει το νέο θεματικό υλικό της ενότητας αυτής και ολοκληρώνεται με μία μισή

<sup>344</sup> Κατά εντελώς παράδοχο τρόπο, η Hayashida (ό.π., σ. 56) εκλαμβάνει το παρόν μέρος ως μία τριμερή μορφή σονάτας! Στην ανάλυσή της, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-32, ενώ τα μ. 33-40 θεωρούνται ως ένα μεταβατικό πέρασμα· έπεται το πλάγιο θέμα στα μ. 41-44 (!), ενώ τα μ. 45-48 συνιστούν ένα καταληκτικό τμήμα. Ακολουθεί η ενότητα της επεξεργασίας, στα μ. 49-78, ενώ εντός της επανέκθεσης το κύριο θέμα επιστρέφει στα μ. 79-92, ακολουθούμενο από τη μετάβαση (στα μ. 93-94) αλλά και το διευρυμένο πλάγιο θέμα (στα μ. 95-101). Τέλος, ως coda του μέρους απομονώνονται τα μ. 102-110.

<sup>345</sup> Κατά παρόμοιο τρόπο με εμάς, η Balan (ό.π., σ. 33) χαρακτηρίζει τα μ. 43-50 ως μία “πτωτική φράση”, παραβλέποντας ωστόσο την συνδυαστική λειτουργία του εν λόγω οκταμέτρου. Περαιτέρω, ως αναφερθεί πως η Balan αντιμετωπίζει συλλήβδην το παρόν μέρος ως μία “σύνθετη τριμερή μορφή”, αποφεύγοντας να το χαρακτηρίσει ευθέως – και με καταλληλότερους όρους – ως *scherzo* με *trio*.

πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή. Κατά την επανάληψή της στα μ. 55-58, το δεύτερό της ήμισυ τροποποιείται, ούτως ώστε να καταλήξει εν προκειμένω στην V/vi, απ' όπου ξεκινά το δεύτερο τμήμα. Το τελευταίο εξυφαίνει περαιτέρω το δεδομένο θεματικό υλικό, αρχικά στα αλυσιδωτά μ. 59-60 / 61-62, που καθοδηγούνται από μία χρωματική άνοδο, κι έπειτα στην εξίσου αλυσιδωτή διαδοχή των μ. 63-64 / 65-66, τα οποία στρέφονται εν τέλει προς την υποδεσπόζουσα. Η τελευταία επεκτείνεται κατόπιν στα – παράγωγα των προηγούμενων δομικών μονάδων – όμοια δίμετρα 67-68 / 69-70, η αποσπασματοποίηση των οποίων στα μ. 71-72 έχει ως καταληκτικό σταθμό τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του *trio*. Εντός πλέον του τρίτου του τμήματος, το εναρκτήριο τετράμετρο επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 73-76, στη συνέχεια όμως τα μ. 77-78 επιχειρούν να το αλυσιδοποιήσουν στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (πρβλ. την παρόμοια διαδικασία στο πρώτο τμήμα του *scherzo*): επιπλέον, το δεύτερο ήμισυ του παραπάνω τετραμέτρου διευρύνεται σε σημαντικό βαθμό στα μ. 79-82, χρησιμοποιώντας κατ' αρχάς μία αλυσίδα (βλ. μ. 79-80) για να οδηγήσει τελικά στη δεσπόζουσα της τονικότητας του *scherzo* (βλ. μ. 81-82). Συνεπώς, ολόκληρη η παρηλλαγμένη και διευρυμένη επανάληψη της βασικής τετράμετρης φράσης του *trio* μπορεί κάλλιστα να θεωρηθεί ότι επέχει πλέον λειτουργία συνδετικού περάσματος.

Η επαναφορά του *scherzo* είναι περικεκομμένη, καθώς περιλαμβάνει αποκλειστικά το τρίτο τμήμα του. Σε σχέση πάντως με την πρότυπη εκδοχή του ιδίου, η μόνη διαφοροποίηση εδώ παρατηρείται στο τελευταίο τετράμετρο, το οποίο αντικαθίσταται, στα μ. 99-100, από την απομόνωση του μ. 98 και την επανάληψή του που οδηγεί σε μία εμφατική κατάληξη στην συγχορδία της τονικής.

Στο αργό τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του Σκριάμπιν, ο τρόπος που δομείται το πρώτο τμήμα παραπέμπει σε μια ιδιότυπη περίοδο (ή μάλλον μία υβριδική δομή τύπου 4, κατά τον Carlin). Η οιονεί πρώτη φράση, στα μ. 1-8, οργανώνεται ως πρόταση, με βασική ιδέα, παράλλαγμα και συνέχιση στα μ. 1-2, 3-4 και 5-8 αντίστοιχα, αδυνατώντας ωστόσο να καταλήξει σε κάποια πτώση στην αρχική (Σι-μείζονα) ή άλλη τονικότητα. Η πιθανή έναρξη της πτωτικής της πορείας διακόπτεται από την επανεμφάνιση του αρχικού υλικού στο πλαίσιο μίας οιονεί δεύτερης φράσης (μ. 9-16), η οποία, αντιθέτως, οδηγείται σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της *iii*, την ρε-δίεση-ελάσσονα. Σε αυτήν την τονική περιοχή τοποθετείται και το δεύτερο τμήμα (μ. 17-32), το οποίο ξεκινά με ένα χρωματικής υφής τετράμετρο (μ. 17-20) που επαναλαμβάνεται αμέσως (στα μ. 21-24). Η χαμηλότερη φωνή, που μέχρι τούδε επέμενε εν πολλοίς στο ρε-δίεση, διανύει στη συνέχεια μια αργή χρωματική ανοδική πορεία (στα μ. 25-32), με τον καταληκτικό της στόχο, ήτοι την άφιξη στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, να μην επιτυγχάνεται στο μ. 30, αλλά τελικώς, μετά από μία επανέναρξη της χρωματικής ανόδου, στα μ. 31-32. Ως επακόλουθο, το τρίτο τμήμα επαναφέρει στην Σι-μείζονα το εναρκτήριο οκτάμετρο στα μ. 33-40 με ενισχυμένη ύφανση, προσθέτοντας ωστόσο και τρία ακόμη μέτρα (μ. 41-43), τα οποία προσεγγίζουν τη δεσπόζουσα. Ενισχύεται, κατ' αυτόν τον τρόπο, η αρχική υπόθεση περί ύπαρξης μιας περιόδου, καθώς πλέον προστίθεται ως παράγων άρθρωσης η συνήθης μισή πτώση στο τέλος της ηγούμενης φράσης. Το επόμενο οκτάμετρο, από την άλλη πλευρά, που ξεκινά στο μ. 44, μετά τη μεσολάβηση των επιπρόσθετων μέτρων, τροποποιείται, διατηρώντας ουσιαστικά अपαράλλακτα (με τις δεδομένες υφολογικές αλλαγές) μόνον τα πρώτα τέσσερα μέτρα του (μ. 44-47 = μ. 9-12)· τα μ. 48-49, καίτοι διατηρούν το μοτιβικό περιεχόμενο των μ. 13-14, ενισχύουν και κατοχυρώνουν τελικώς την Σι-μείζονα (παρά την απουσία οποιασδήποτε πτωτικής επικύρωσής της σε αυτό το σημείο), σε συνδυασμό και με το ακόλουθο μ. 50, που σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της μοναδικής ενότητας του μέρους. Τα

μ. 51-58, από την άλλη πλευρά, συνιστούν χωρίς αμφιβολία ένα συνδυαστικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος της σονάτας, το οποίο μάλιστα ανοίγει με μια κυκλική αναδρομή στο εναρκτήριο μέρος του έργου, επαναφέροντας το επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θεματός του (στα μ. 51-54)! Τα μ. 55-58, εξάλλου, που έπονται, προετοιμάζουν αρμονικά και μοτιβικά το τελικό μέρος της σονάτας, που ακολουθεί χωρίς διαμεσολάβηση παύσης (*attacca*).<sup>346</sup>

Η ενότητα του *scherzo* στο γοργό τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Dukas οργανώνεται με πολύ τυπικό τρόπο, καθ' ότι υιοθετεί το ιδιαίτερα σύνηθες τριμερές δομικό πρότυπο, καίτοι στο πλαίσιο μίας μορφής *scherzo* (αντί μενουέτου). Η βασική θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-10 στην κεντρική τονικότητα της σι-ελάσσονος, ενώ το ακόλουθο παράλλαγμα της στρέφεται στην κατάληξή του προς τη Ντο-δίεση-μείζονα (V/V, στα μ. 11-20). Έπειτα, η διπλή δεσπόζουσα επεκτείνεται στα παράγωγα μ. 21-28, στα παρόμοια με αυτά μ. 29-34, αλλά και στα μ. 35-38, που προκύπτουν από τη ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, ενώ τελικά τα μ. 39-42 προβαίνουν σε αλυσιδοποίηση του τελευταίου τετραμέτρου, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη δεσπόζουσα. Το δεύτερο τμήμα εκτείνεται στα μ. 43-72 και εισάγει αρχικά μία νέα ιδέα, στα αλυσιδωτά οκτάμετρα 43-50 / 51-58, που ξεκινούν από τη Σολ- και τη Ντο-μείζονα αντίστοιχα. Ακολουθεί μία μακρά επέκταση της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας: τα όμοια τετράμετρα 59-62 / 63-66 ανακαλούν το θεμελιώδες μοτίβο του πρώτου τμήματος και αποσπασματοποιούνται κατόπιν στα μ. 67-68, ενώ τα μ. 69-72 σχηματίζουν μία ανοδική μελωδική γραμμή που οδηγεί στη θεμέλιο της τονικής, κάνοντας έτσι ακόμη πιο έκδηλη την επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού. Στο τρίτο τμήμα, το μόνο στοιχείο που διατηρείται απaráλλαχτο σε σχέση με το ομολόγό του πρώτο τμήμα είναι το πρώτο δεκάμετρο (στα μ. 73-82), ενώ από εκεί και ύστερα παρατηρείται μία γιγαντιαία διεύρυνσή του με αναπτυσσόμενες τάσεις. Αρχικά, τα μ. 11-20 επανέρχονται τροποποιημένα στα μ. 83-92 και έπειτα αποσπασματοποιούνται αλυσιδωτά στα μ. 93-96, ενώ η αλυσιδωτή πορεία συνεχίζεται με ακόμη μικρότερες δομικές μονάδες στα μ. 97-98 / 99-100, 101-102 / 103-104 και 105 / 106, προτού τα μ. 107-109α φέρνουν μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία προεκτείνεται προσέτι με χρήση του εναρκτήριου μοτίβου στα μ. 109-112. Μια παρόμοια κατάληξη επιτυγχάνουν έπειτα και τα μ. 113-117a, ενώ ακολουθούν παραλλάγματα των μ. 109-112 στα μ. 117-120 και των μ. 113-116 στα μ. 121-124. Τα μ. 109-112 αποτελούν εξάλλου και τη βάση του ευρύτερου περάσματος των μ. 125-136, όπου το τετράμετρο αυτό αποσπασματοποιείται οιονεί αλυσιδωτά σε όλο και μικρότερες δομικές μονάδες. Έπειτα από αυτήν την ιδιαίτερη έμφαση που δόθηκε στη Φα-δίεση-μείζονα, τα μ. 137-140 την προεκτείνουν περαιτέρω ανακαλώντας τα μ. 39-42. Ύστερα, ένα νέο πρότυπο κατασκευάζεται στα αλυσιδωτά μ. 141-148 / 149-156, μέσω της προσθήκης ενός νέου μοτιβικού στοιχείου στο γνώριμο υλικό. Τα δύο αυτά οκτάμετρα καταλήγουν στη Μι- και τη Ρε-μείζονα αντίστοιχα, ενώ η καθοδική τους πορεία συνεχίζεται βηματικά στη συνέχεια: τα μ. 157-160, που προκύπτουν από τα μ. 137-140, μπορεί να ανεβαίνουν πρόσκαιρα από το ρε στο μι, ωστόσο τα παρεμφερή δίμετρα 161-162 / 163-164 / 165-166 / 167-168 αντιστρέφουν την κατάσταση, φτάνοντας καθοδικά μέχρι το ντο. Ο φθόγγος στον οποίο στοχεύει εξαρχής αυτή η πορεία, δηλαδή το σι, εμφανίζεται έπειτα και εδραιώνεται στο τετράμετρο 169-172, στο δίμετρο 173-174, αλλά και στη μεγαλύτερη

<sup>346</sup> Η Balan (ό.π., σ. 34) χαρακτηρίζει τη μορφή του παρόντος μέρους “τριμερή”, δίχως με αυτό να προσδιορίζει ειδικότερα αν αναφέρεται σε μικροδομικό τύπο μενουέτου (που αποτελείται από μία και μόνον ενότητα) ή σε μια “μεγάλη τριμερή μορφή” (τριών ενοτήτων).

δομική μονάδα των μ. 175-180, με το συνολικό αυτό δωδεκάμετρο να αφιερώνεται, επί της ουσίας, στην επέκταση της τονικής. Η εν λόγω δομική μονάδα ανακατασκευάζεται, έπειτα, στα μ. 181-192, λειτουργώντας εν προκειμένω ως συνδετικό πέρασμα προς το *trio*.

Η ενότητα του *trio* ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα, στα αλυσιδωτής λογικής μ. 193-201 / 202-211, όπου ο συνθέτης παρουσιάζει ορισμένα μοτιβικά στοιχεία που θα κυριαρχήσουν στη συνέχεια. Για την ακρίβεια, τα δύο μοτίβα που συγκροτούν το εν λόγω πέρασμα θα αποτελέσουν ουσιαστικά όχι μόνο το θεμέλιο αλλά και το πρώτο ήμισυ ενός νέου θεματικού μορφώματος στα μ. 212-219, το οποίο θα καταστεί το θέμα ενός εκτενούς, τρίφωνου *fugato*! Η τονική ταυτότητα του μορφώματος αυτού δεν είναι σαφής με την πρώτη ματιά, αν και οι μετέπειτα εναρμονισμένες εμφανίσεις του οδηγούν στο συμπέρασμα πως τοποθετείται αρχικά στη Ρε-μείζονα, δηλαδή στην σχετική της τονικότητας αναφοράς του μέρους.<sup>347</sup> Ακολουθεί η (πραγματική) απάντηση στη δεσπόζουσα, στα μ. 220-227, από τη μεσαία φωνή, με τη συνοδεία ενός αντιθέματος που εκφέρεται από την υψηλότερη φωνή, ενώ έπειτα η χαμηλότερη φωνή επαναφέρει το θέμα στην τονική στα μ. 228-235. Μετά από ένα αναπτυξιακής υφής επεισόδιο στα μ. 236-246, το θέμα μεταφέρεται στη Φα-δίεση-μείζονα στα μ. 247-250, καίτοι εδώ επιστρέφει μόνο το πρώτο του ήμισυ, ενώ το ίδιο απόσπασμα μετατοπίζεται ύστερα προς τη Ντο-δίεση-μείζονα με παρηλλαγμένη ύφανση (στα μ. 251-254) προτού ρευστοποιηθεί αλυσιδωτά στα μ. 255-265 και 265-269. Το θέμα επιστρέφει κατόπιν στην πλήρη του μορφή στα μ. 270-277 και στη Μι-μείζονα (πρόκειται για το πρώτο σημείο όπου διασαφηνίζεται πέραν πάσης αμφιβολίας το τονικό του κέντρο), ενώ ακολουθεί ένα ακόμη αναπτυξιακό επεισόδιο στα μ. 278-289, προτού τα μ. 290-295 και 296-301 απομονώσουν και πάλι το πρώτο σκέλος του θέματος για να προσεγγίσουν τη Ρε- και τη Φα-δίεση-μείζονα. Ακολουθεί περαιτέρω ρευστοποίηση του υλικού του στα μ. 301-315, ενώ τα ακόλουθα μ. 316-335 παρέχουν ένα παράλλαγμα του εισαγωγικού περάσματος, ολοκληρώνοντας έτσι κυκλικά τη μεσαία ενότητα αλλά και επεκτείνοντας παράλληλα τη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας.<sup>348</sup>

Προκειμένου να ακολουθήσει η επαναφορά του *scherzo*, ο συνθέτης εισάγει ένα εμβόλιμο συνδετικό-εισαγωγικό πέρασμα στα μ. 336-368: πρόκειται για μία μακρά επέκταση της δεσπόζουσας, στα μ. 337-344, 345-350 / 351-358 μέχρι και το καθοδικό πέρασμα των μ. 359-368. Όσον αφορά το πρώτο και το δεύτερο τμήμα του *scherzo* (μ. 369-410 και 411-440 αντίστοιχα), εν συνεχεία, οι όποιες μεταβολές είναι επιδερμικές και αφορούν αποκλειστικά την ενίσχυση της ύφανσης: απεναντίας, το τρίτο τμήμα υποβάλλεται σε πολλές και ποικίλες τροποποιήσεις, υφιστάμενο ουσιαστικά μία ολική ανακατασκευή! Αρχικά, αντί της τονικής, το πέρασμα των μ. 441-448, που είναι παράγωγο των μ. 1-10, φέρνει την VI, δημιουργώντας έτσι μία “απατηλή πτώση” σε συνάρτηση με την καταληκτική δεσπόζουσα του μεσαίου τμήματος. Έπειτα από την αλυσιδωτή επανάληψη του προαναφερόμενου οκταμέτρου στα μ. 449-456, τα παρεμφερή δίμετρα 457-458 / 459-460 / 461-462 παραλλάσσουν την κεφαλή του εναρκτήριου περάσματος, ενώ τα αλυσιδωτά

<sup>347</sup> Ανάλογη είναι, κατ’ αρχήν, η παρατήρηση των Koslovsky και Brown (ό.π., σ. 148) σχετικά με την τονική αμφισημία του εν λόγω θέματος. Μολοντούτο, οι δύο μελετητές αναφέρουν εν συνεχεία ως πιθανό τονικό κέντρο την ντο-δίεση-ελάσσονα.

<sup>348</sup> Οι Koslovsky και Brown (ό.π., σ. 148), στη δική τους ανάλυση αυτής της “φούγκας”, όπως αποκαλούν το εξεταζόμενο χωρίο, διακρίνουν μία έκθεση στα μ. 212-235, η οποία ακολουθείται από μία σειρά επεισοδίων και επαναφορών του θέματος, φτάνοντας μέχρι τη Μι-μείζονα (στα μ. 273 κ.εξ.). Έπειτα από ένα συνδετικό πέρασμα επί τη βάση ενός ισοκράτη πάνω στον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας, σολ-δίεση (μ. 281 κ.εξ.), ακολουθεί τελικά η επανέκθεση του θέματος και του αντιθέματος στα μ. 290 κ.εξ.

μ. 463-466 / 467-470 κάνουν μία αναδρομή στο δεύτερο τμήμα του scherzo απομονώνοντας τη μελωδική γραμμή των μ. 411-414 σε διαφοροποιημένο αρμονικό υπόβαθρο. Το χωρίο αυτό αποσπασματοποιείται κατόπιν στα μ. 471-476, ενώ η διαδικασία αυτή επαναλαμβάνεται και στα μ. 481-486 έπειτα από μία εμβόλιμη αναφορά στο θεμελιώδες μοτίβο του scherzo (στα μ. 477-480). Τελικά, το ίδιο υλικό χρησιμοποιείται και για την κατασκευή του περάσματος των μ. 487-502, όπου επιτυγχάνεται εν τέλει η κατάληξη στην τονική και η ταυτόχρονη σύνδεση της παρούσας ενότητας με την έναρξη της coda.

Η τελευταία εκτείνεται στα μ. 502-565 και ξεκινά με μία αναφορά στο υλικό του trio: τα μ. 503-511 εναρμονίζουν με έναν νέο τρόπο το θέμα του fugato, ούτως ώστε αυτό να κινηθεί πλέον στο πλαίσιο της τονικότητας αναφοράς, ενώ τα μ. 502-511 επαναλαμβάνονται ακολούθως στα μ. 512-521 με περαιτέρω προέκταση στα μ. 522-528a, όπου λαμβάνει χώρα η οριστική τέλεια πτώση στη σι-ελάσσονα. Τούτη προεκτείνεται εν τέλει με ένα καταληκτικό πέραςμα (μ. 528-565) που παράγεται από την κεφαλή του scherzo, καίτοι σε αυτό διεισδύει επιπλέον και η θεμελιώδης μοτιβική ιδέα του trio, όπως αυτή εμφανίστηκε αρχικά στο εισαγωγικό του πέραςμα (βλ. μ. 547-550 / 553-556 αλλά και 561-563 σε πλήρη ρευστοποίηση).<sup>349</sup>

Στο γοργό δεύτερο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Γκλαζουνόφ, το πρώτο τμήμα της ενότητας του scherzo διαρθρώνεται σε δύο σκέλη. Στο πρώτο (μ. 1-8) έχουμε να κάνουμε με μία προτασιακής δομής φράση, με δίμετρη βασική ιδέα και ανάλογο παράλλαγμα, το οποίο στρέφεται προς την σχετική της αρχικής Ντο-μείζονος. Από την εν λόγω βαθμίδα ξεκινά έπειτα η συνέχιση (μ. 5-8), η οποία καταλήγει σε μία μισή πτώση στη ρε-ελάσσονα (ii). Το δεύτερο σκέλος (μ. 9-15) ξεκινά κατόπιν με δύο όμοια μέτρα που τονικοποιούν τη δεσπόζουσα (μ. 9-10) και εν συνεχεία αλυσιδοποιούνται (στο μ. 11) και αποσπασματοποιούνται (βλ. μ. 12-13) μέχρι την κατάληξη στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα (μ. 14-15). Έπειτα, το δεύτερο τμήμα (μ. 16-30) ξεκινά ανακαλώντας το εναρκτήριο δίμετρο (στα μ. 16-17) με ορισμένες αλλαγές, καίτοι το ακόλουθο παράλλαγμα του επιμηκύνεται και τροποποιείται αρμονικώς, επεκτείνοντας τη Λα-μείζονα (μ. 18-20). Λαμβάνοντας ως αφητηρία αυτήν την περιοχή, ο συνθέτης παρουσιάζει κατόπιν μία νέα ιδέα στα όμοια μ. 21-22, η οποία εν συνεχεία αλυσιδοποιείται και παραλλάσσεται στα μ. 23-24, όπως και συνολικά αυτό το τετράμετρο στα μ. 25-28, φτάνοντας μέχρι τη Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ αντιθέτως τα μ. 29-30 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Εντός του τρίτου τμήματος, η εναρκτήρια φράση επιστρέφει δομικά αλώβητη, αν και διαφοροποιείται από τονικής πλευράς, καθώς η αλλαγή πορείας που ξεκινά από το παράλλαγμα της έχει ως αποτέλεσμα την ολοκλήρωσή της με μισή πτώση στη σολ-ελάσσονα αντί της ρε-ελάσσονας. Αυτή η μετατόπιση επηρεάζει κατόπιν και το δεύτερο σκέλος, από το οποίο επιστρέφουν αυτούσια μόνο τα πέντε πρώτα μέτρα (πρβλ. μ. 39-43 και 9-13). Τα μ. 44-45, από την άλλη πλευρά, τροποποιούν τα μ. 14-15 ούτως ώστε να επαναπροσεγγίσουν τη δεσπόζουσα της αρχικής Ντο-μείζονος, με τη λειτουργία αυτή να επεκτείνεται έπειτα και στο επιπρόσθετο πέραςμα των μ. 46-51, όπου γίνεται μία αναδρομή στο μοτιβικό υλικό του δεύτερου τμήματος. Τελικά, έπειτα από αυτή τη διεύρυνση του τρίτου τμήματος, το καταληκτικό και συνδετικό πέραςμα των μ. 52-60 ανακαλεί (βλ. μ. 52-53) και κατόπιν ρευστοποιεί την επικεφαλής ιδέα (βλ. μ. 54-57), προσεγγίζοντας παράλληλα τη σχετική. Παρ' όλα αυτά, τα μ. 58-60 επεκτείνουν στη

<sup>349</sup> Για κάποιον ανεξήγητο λόγο, η Knieser (ό.π., σ. 93) οριοθετεί την coda αποκλειστικά στα μ. 547-563.

συνέχεια τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, μετασχηματίζοντας παράλληλα την επικεφαλής θεματική ιδέα του scherzo σε ένα νέο μελωδικό στοιχείο, το οποίο θα αξιοποιηθεί στο πλαίσιο του ακόλουθου trio.

Πράγματι, κατά την έναρξη του – τοποθετημένου στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας – trio, το προαναφερόμενο μοτίβο εντάσσεται σε ένα ευρύτερο μόρφωμα (μ. 61-66), το οποίο αλυσιδοποιείται στη Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 67-72, και τελικά εξυφαινεται περαιτέρω στα μ. 73-85, που περνούν σταδιακά στη φα-ελάσσονα. Έπειτα, τα μ. 86-91 συγκροτούν ένα παράγωγο των μ. 61-64, τοποθετούμενα αρχικά στη Ρε-ύφεση-μείζονα και έπειτα προσεγγίζοντας τη Σολ-ύφεση-μείζονα, από την οποία ξεκινά ακολούθως μία αλυσιδωτή τους επανάληψη (στα μ. 92-97), ενώ στη συνέχεια το υλικό τους ρευστοποιείται στα μ. 98-100, 101-102a και 102b-103. Το θεμελιώδες μόρφωμα του trio επιστρέφει έπειτα στα μ. 104-110, με τη μορφή που είχε στα μ. 73-79 και στη Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ από εκεί και ύστερα προεκτείνεται στα μ. 111-113, παρεκκλίνοντας αρμονικά προκειμένου να φτάσει μέχρι τη δεσπόζουσα της τονικότητας του scherzo. Η επιστροφή του τελευταίου αναγγέλλεται επιπλέον με έμμεσο τρόπο στο ακροτελεύτιο μέτρο που υιοθετεί το βασικό μοτιβικό του στοιχείο. Συνολικά, το trio δύναται να υπαχθεί σε μία διμερή θεώρηση, με τα δύο πολύ παρεμφερή τμήματά του να οριοθετούνται από τα μ. 61-85 και 86-113.

Η επαναφορά του scherzo δεν είναι αυτούσια, καθώς ο συνθέτης παραλείπει το τρίτο του τμήμα αλλά και το καταληκτικό και συνδετικό πέρασμα μετά απ' αυτό. Επιπλέον, ύστερα από την επιστροφή του πρώτου τμήματος, που δεν παρουσιάζει την παραμικρή μεταβολή (μ. 114-128), το δεύτερο (μ. 129-143) ξεκινά απρόσμενα από τη Μι-ύφεση-μείζονα, αλλαγή που έχει ως απόρροια την (κατ' αναλογίαν) έναρξη του χωρίου των μ. 21-30 από την τονικότητα αναφοράς στα μ. 134-143, σε μία “επανεκθεσιακού” τύπου διαδικασία. Αντί του τρίτου τμήματος, στη συνέχεια ξεκινά η coda, η οποία βασίζεται αποκλειστικά στο υλικό του trio. Αρχικά, τα παρεμφερή μεταξύ τους μ. 144-147 / 148-151 επανεδραιώνουν τη Ντο-μείζονα, βασιζόμενα στη μελωδική κίνηση των μ. 73-85, ενώ τα μ. 152-155 προβαίνουν έπειτα σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού, τονικοποιώντας προσωρινά τη σχετική. Παρ' όλα αυτά, η Ντο-μείζων επεκτείνεται εν πολλοίς χωρίς διακοπή από τούδε και στο εξής: τα μ. 156-158 κάνουν μία αναδρομή στα τελευταία μέτρα του συνδετικού περάσματος προς το trio (πρβλ. μ. 58-60) και επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα στα μ. 159-160, ενώ τα μ. 161-164 συμβάλλουν περαιτέρω στην υπό εξέλιξη αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση, διαδικασίες στις οποίες στηρίζεται εν πολλοίς και η κατασκευή του τελευταίου περάσματος (των μ. 165-172), που προεκτείνει καταληκτικά την τονική.

Πίσω από τις έντονα χρωματικές διεργασίες που χαρακτηρίζουν την αρμονική επιφάνεια του πρώτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 4* του Σκριάμπιν, διακρίνεται το περίγραμμα της Φα-δίεση-μείζονος, διαπίστωση στην οποία συνηγορεί και ο οπλισμός. Το πρώτο δομικό τμήμα (μ. 1-17) χωρίζεται σε δύο σκέλη, οκτώ και εννέα μέτρων αντίστοιχα, με την συνολική του κατασκευή να παραπέμπει σε μετατροπική περίοδο: το πρώτο σκέλος (μ. 1-8) προσεγγίζει την δεσπόζουσα, στην οποία φτάνει το μ. 7, ενώ το δεύτερο (μ. 9-17) ξεκινά όπως και το πρώτο, παρεκκλίνοντας εντούτοις από το μ. 14, πρωτίστως από αρμονικής πλευράς, προκειμένου να καταλήξει στην Σι-ύφεση-μείζονα. Η επιλογή αυτή φαίνεται αρχικά πολύ απόμακρη, αν και στην πραγματικότητα πρόκειται για την περιοχή της III εναρμονίως. Ακολούθως, σε ένα δεύτερο τμήμα (μ. 18-34), ο συνθέτης απομονώνει τα μ. 7-8 του πρώτου, στα οποία επισυνάπτει ένα ακόμη δίμετρο, σχηματίζοντας έτσι ένα νέο τετράμετρο πρότυπο στα μ. 18-21, το οποίο επαναλαμβάνεται αμέσως στα μ. 22-25,

μεταφερμένο κατά έναν τόνο ψηλότερα. Στη συνέχεια, το δίμετρο που αντλήθηκε από το εναρκτήριο τμήμα απομονώνεται εκ νέου και συνδυάζεται με ένα παράλλαγμα του εαυτού του· προκύπτουν έτσι το πρότυπο των μ. 26-29, σε διάστημα μεγάλης εβδόμης πάνω από το μ. 18, αλλά και η νέα παρηλλαγμένη του επανάληψη στα μ. 30-33, που κατεβαίνει ένα ημιτόνιο. Το μέτρο 34, από την άλλη πλευρά, συνιστά προέκταση του μ. 33 και αναδεικνύεται ακολούθως σε νέο συνοδευτικό στοιχείο του τρίτου τμήματος. Εντός αυτού (μ. 35-50), το πρώτο σκέλος της αρχικής περιοδικής δομής επανέρχεται αυτούσιο στα μ. 35-42 με την προαναφερθείσα προσθήκη στην ύφανση. Το δεύτερο, αντιθέτως, δεν αποκλίνει από το προηγούμενο με αφετηρία το έκτο μέτρο του, αλλά μόλις από το όγδοο (το μ. 49, ενώ ενδιάμεσα έχει παραλειφθεί και το μ. 5 / 13), καταλήγοντας έτσι απρόσμενα στην Λα-δίεση-μείζονα, την οποία προεκτείνει περαιτέρω το μ. 50. Το γεγονός αυτό δημιουργεί αντιστοιχία με τα αρμονικά τεκταινόμενα στο πλαίσιο του πρώτου τμήματος και παρέχει υποστήριξη στην εναρμόνια σχέση που αποδώσαμε στην Σι-ύφεση-μείζονα προς την τονικότητα αναφοράς. Από εκεί και έπειτα, τέλος, ένα νέο τετράμετρο πρότυπο που βασίζεται στην αρχική ιδέα του μέρους (μ. 51-54) αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο (στα μ. 55-58) και έπειτα ρευστοποιείται (στα μ. 59-66), προκειμένου να καταστήσει αμεσότερη τη σύνδεση του πρώτου με το δεύτερο μέρος του έργου, που ακολουθεί χωρίς διακοπή (*attacca*).<sup>350</sup>

Το γοργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 5, του Μέντνερ, το οποίο είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα και φέρει τον τίτλο "Intermezzo", συνιστά μία τριμερή μορφή μενουέτου χωρίς trio. Το πρώτο τμήμα του (μ. 1-20bis / 18) χαρακτηρίζεται από μία μη τυπική κατασκευαστική λογική. Αρχικά, τα μ. 1-4 παρουσιάζουν τη βασική θεματική ιδέα, ενώ τα μ. 5-8 την αλυσιδοποιούν λειτουργώντας ως παράλλαγμα, προτού τα αλυσιδωτά μ. 9 / 10 προβούν σε αποσπασματοποίηση εν είδει συνέχισης και καταλήξουν με τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα (μ. 11a), σχηματίζοντας μία ιδιότυπα ασύμμετρη προτασιακή δομή. Στο δεύτερο σκέλος του ίδιου τμήματος, τα μ. 11-14 επαναφέρουν στο προσκήνιο τη βασική ιδέα με περιορισμένες αλλαγές, όμως τα μ. 15-17bis ακολουθούν έπειτα μία αλυσιδωτή πορεία αποσπασματοποίησης που καταλήγει, μέσω του περάσματος των μ. 18bis-20bis, στη δεσπόζουσα, εν είδει μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα· αντίθετα, κατά την επανάληψη του τμήματος αυτού, τα μ. 17-18, που αντικαθιστούν τα μ. 17bis-20bis, στρέφονται προς τη σχετική μείζονα, την οποία λαμβάνει ως αφετηρία του το δεύτερο τμήμα.

Τα μ. 19-22 και 23-26 εκθέτουν κατ' αρχάς μία νέα ιδέα, η οποία βασίζεται στο ήδη γνωστό μοτιβικό υλικό και παράγει, έπειτα, τα αλυσιδωτά μ. 27-28 / 29-30. Η αλυσιδωτή εξέλιξη συνεχίζεται στα παρεμφερή δίμετρα των μ. 31-38, που φτάνουν μέχρι τη σι-ύφεση-ελάσσονα, όπου πραγματοποιείται εν συνεχεία μία άμεση αναφορά στο βασικό θεματικό υλικό: τα μ. 39-46 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 11-18 και οδηγούν αναλογικά με αυτά

---

<sup>350</sup> Τα μ. 59-66 απομονώνονται από τον Baker (ό.π., σ. 195) ως συνδεδετικό πέρασμα προς το δεύτερο μέρος του έργου· κατά τον ίδιο, όμως, το μέρος αυτό συνιστά συλλήβδην μία εκτενή εισαγωγή (παρά ένα ανεξάρτητο πρώτο μέρος), την οποία συγκρίνει, μάλιστα, με την αντίστοιχη εισαγωγική ενότητα (μ. 1-46) της *Πέμπτης σονάτας* του συνθέτη (βλ. στο κεφάλαιο περί της τριμερούς μορφής σονάτας). Εντελώς παράλογη, από την άλλη πλευρά, είναι η ερμηνεία της Chiang (ό.π., σ. 86), για την οποία το παρόν *Andante* βασίζεται στην μορφή ενός θέματος με παραλλαγές! Βάσει αυτής της τελείως αβάσιμης θεώρησης, οι επιμέρους παραλλαγές οργανώνονται σε δύο ενότητες, αποτελούμενες από τα μ. 1-34 και 35-66 αντίστοιχα. Στην πρώτη ενότητα, έπειτα από την παρουσίαση του θέματος στα μ. 1-17, ακολουθούν οι δύο πρώτες παραλλαγές στα μ. 18-25 και 26-33, ενώ το μ. 34 λειτουργεί ως μία "γέφυρα". Στην δεύτερη ενότητα, ακολουθούν δύο ακόμη παραλλαγές στα μ. 35-50 και 51-58, ενώ τα εναπομείναντα μ. 59-66 συνιστούν ένα συνδεδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος.



στη Ρε-ύφεση-μείζονα, από την οποία ξεκινά κατόπιν μία ανακύκλωση των περιεχομένων του παρόντος τμήματος! Για την ακρίβεια, τα μ. 47-62 επαναφέρουν τα μ. 19-34, ενώ η συνέχεια διαφοροποιείται από την αρχική πορεία των μ. 35 κ.εξ., καθώς έπονται οι αλυσιδωτές λογικές δομικές μονάδες των μ. 63-66 / 67-70, που φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, αλλά και τα μ. 71-76, που αποσπασματοποιούν (βλ. μ. 71-72 και 73 / 74) και ρευστοποιούν (βλ. μ. 75-76) τα προηγηθέντα τετράμετρα επί τη βάση μίας επέκτασης της προαναφερόμενης αρμονικής λειτουργίας. Ενώ όμως οι προσδοκίες μας σε αυτό το σημείο προσανατολίζονται εύλογα προς μία άμεση επαναφορά του αρχικού θέματος, ο συνθέτης παρεμβάλλει πρώτα ένα παράγωγο μόρφωμα της βασικής του ιδέας, το οποίο παρουσιάζεται στα μ. 77-80, ενώ τα μ. 81-85α αποτελούν ένα επιπλέον παράλλαγμα του που καταλήγει στην VI. Έπειτα, το παραπάνω συνολικό χωρίο επαναλαμβάνεται στα μ. 85-93α και τα μ. 93-96 μετατρέπονται, εν τέλει, τη Λα-ύφεση-μείζονα σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της υποδεσπόζουσας.

Στο τρίτο τμήμα, τα μ. 97-116 είναι αντίστοιχα των μ. 1-20bis, ενώ τα επιπρόσθετα μ. 117-123 συνεχίζουν την επέκταση της δεσπόζουσας και έπειτα καταλήγουν – σε αντίθεση με το τέλος του πρώτου τμήματος – στην τονική. Ακολουθεί μία σύντομη coda, όπου αρχικά τα παρόμοια μ. 124-125 απομονώνουν την κεφαλή του αρχικού θέματος (πρβλ. μ. 1) και μέσω μίας αλληλουχίας από αυξημένες συγχορδίες επεκτείνουν την τονική· η διαδικασία αυτή συνεχίζεται έπειτα τόσο στα όμοια μεταξύ τους μ. 126-127 όσο και στα μ. 128-135, τα οποία αποσπών και παραλλάσσουν ένα μοτιβικό θραύσμα του προαναφερόμενου θεματικού στοιχείου, ενώ παράλληλα παρέχουν και μία αρμονική προετοιμασία για την έλευση του επόμενου μέρους, στην Μι-ύφεση-μείζονα.<sup>351</sup>

Στο δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Sauer, το scherzo δεν αντιπαρατίθεται μόνο με ένα, αλλά με δύο εντελώς διαφορετικά trio. Η πρώτη ενότητα είναι τριμερώς κατασκευασμένη και τοποθετείται τονικά στη φα-ελάσσονα. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-21), τα μ. 1-2 και 3-5 παρουσιάζουν δύο πρώτα θεματικά μορφώματα, ενώ η κατάληξη της δεύτερης δομικής μονάδας στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης επαναλαμβάνεται έπειτα σαν ηχώ στο μ. 6. Το υλικό αυτό εξυφαίνεται περαιτέρω στη συνέχεια, αρχικά στα μ. 7-10 και 11-14, με τα μ. 15-16 να αναφέρονται κατόπιν άμεσα στο εναρκτήριο δίμετρο και τα παρεμφερή μ. 17-18 / 19-21 να φέρνουν την οριστική κατάληξη στη φα-ελάσσονα με μία πλάγια πτώση. Βάσει των θεμελιωδών μοτιβικών στοιχείων, το δεύτερο τμήμα (μ. 22-46) διαμορφώνει κατ' αρχάς ένα νέο πρότυπο, το οποίο εκτίθεται σε

---

<sup>351</sup> Κατά παράδοξο τρόπο, ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 147-150) διακρίνει σε αυτό το μέρος μία «ελεύθερη μορφή ρόντο με τέσσερα refrain». Το κύριο θέμα αντιστοιχεί στο πρώτο τμήμα της μορφής μενουέτου (ήτοι στα μ. 1-20bis), ενώ, έπειτα από το “πρώτο επεισόδιο” των μ. 19-38, έπεται μία επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 39-46. Είναι ήδη φανερό πως ο Bitzan δεν λαμβάνει καθόλου υπ' όψιν του την τονική παράμετρο, ωστόσο τα πράγματα χειροτερεύουν ακόμη περισσότερο στη συνέχεια: ύστερα από το δεύτερο επεισόδιο που τοποθετείται στα μ. 47-76, τα μ. 77-96 συνιστούν ένα παράλλαγμα του αρχικού θέματος και απομονώνονται ως τρίτο refrain (!), ενώ ακολουθεί αδιαμεσολάβητα και το τέταρτο refrain (ήτοι το τρίτο τμήμα του μενουέτου) στα μ. 97-123. Τέλος, τα μ. 124-135 θεωρούνται ως ένα “ιντερλούδιο”, το οποίο λειτουργεί ως «ένα εσωτερικό συνδετικό στοιχείο της σονάτας». Η άποψη αυτή βασίζεται στην επανεμφάνιση του εν λόγω περάσματος μεταξύ του τρίτου και του τέταρτου μέρους της op. 5. Ο Martyn (ό.π., σ. 51), απεναντίας, αναγνωρίζει το τελευταίο αυτό πέρασμα ως μία coda. Μία μορφολογική εκτίμηση εγγύτερη στη δική μας παρέχει, από την άλλη πλευρά, η Sarah Louise Kinley (*A performer's Analysis of Eight Piano Sonatas of Nicholas Medtner*, πτυχιακή εργασία, Jordan College of Music, Butler University, 1970, σ. 23), η οποία διακρίνει εδώ μία «μεγάλη μορφή ABA», αναγνωρίζοντας περαιτέρω και το τελευταίο χωρίο του μέρους ως μία coda.

δύο αλυσιδωτές εκδοχές στα μ. 22-24 / 25-27, με κατεύθυνση προς τη Ρε-ύφεση- και τη Λα-μείζονα αντίστοιχα. Όμως ένα νέο θεματικό μόρφωμα συνιστούν και τα μ. 28-35, τα οποία εμπνέονται από τα μ. 7-10 και κινούνται στη σολ-δίεση-ελάσσονα, την οποία μάλιστα εδραιώνουν και με μία τέλεια πτώση. Τα ακόλουθα μ. 36-39 αποτελούν παράγωγο της προηγούμενης φράσης και στρέφονται προς τη Σι-μείζονα, ενώ το αλυσιδωτό παράλλαγμα τους στα μ. 40-43 προσεγγίζει κατά παρόμοιο τρόπο τη Σολ-μείζονα κι έπειτα μοιάζει να χάνει τον προσανατολισμό του. Τελικά, η επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού προετοιμάζεται μέσω μίας αναφοράς στο επικεφαλής μόρφωμα (μ. 1-2) στα μ. 44-45 και 46, που μεταφέρουν το εν λόγω χωρίο στη δεσπίζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος, αν και στη συνέχεια η κύρια τονικότητα αποκαθίσταται κατά την έναρξη του τρίτου τμήματος, το οποίο παρουσιάζει (στα μ. 47-67) μόνο επουσιώδεις μελωδικές και υφολογικές διαφοροποιήσεις σε σχέση με το ομόλογό του πρώτο τμήμα.

Το πρώτο εκ των δύο *trio*, που αποτελεί τη δεύτερη ενότητα του μέρους, δεν διέπεται από την πλέον συνήθη, τριμερή οργάνωση, καθώς συγκροτείται από ένα εκτεταμένο θέμα (μ. 68-89) και μία παρηλλαγμένη εκδοχή του (μ. 90-114), ενώ από τονικής πλευράς λαμβάνει (μόνον) ως αφητηρία του την ομώνυμη Φα-μείζονα. Εντός του πρώτου σκέλους, η οκτάμετρη ιδέα των μ. 68-75 αφιερώνεται σε μία επέκταση της τονικής, ενώ αντιθέτως τα μ. 76-79 στρέφονται απροσδόκητα προς τη Μι-μείζονα. Έπειτα από την επανάληψη του πρώτου ήμισυ του τελευταίου τετραμέτρου (στα μ. 80-81), τα μ. 82-89 συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη και προσεγγίζουν την τονικότητα της Φα-δίεση-μείζονος, στην οποία πραγματοποιούν εν τέλει μία τέλεια πτώση. Από δομικής πλευράς, το δεύτερο σκέλος του *trio* προβαίνει αρχικά σε μία διεύρυνση, επαναλαμβάνοντας το δεύτερο ήμισυ του εναρκτήριου οκταμέτρου (πρβλ. τα μ. 90-97 και 98-101 με τα μ. 68-75), ενώ στη συνέχεια περιορίζει την έκταση των μ. 82-89 κατά ένα μέτρο (βλ. μ. 108-114). Κατά τα άλλα, ως σημειωθεί εδώ η επιβολή του τρίσημου μέτρου των 3/4 σε αντικατάσταση του αρχικού των 6/8, σε συνδυασμό και με την υιοθέτηση μίας – κατά το μάλλον ή ήττον – συνεχούς ροής ογδών, τα οποία συνοδεύονται επιπλέον από παράλληλες τρίτες ή έκτες.

Έπειτα από τη *da capo* επαναφορά του *scherzo* ακολουθεί το δεύτερο *trio*, το οποίο, σε αντίθεση με το πρώτο, διέπεται από τυπική τριμερή οργάνωση και τοποθετείται στη Ρε-ύφεση-μείζονα (την VI της κεντρικής τονικότητας του μέρους). Το πρώτο τμήμα (μ. 115-130) δομείται ως μία συμμετρική μετατροπική περίοδος, αποτελούμενη από δύο οκτάμετρες φράσεις. Στην πρώτη από αυτές (μ. 115-122), η βασική θεματική ιδέα εκτίθεται στα μ. 115-118, ενώ τα μ. 119-122 την αλυσιδοποιούν μέχρι ενός σημείου κι έπειτα την παραλλάσσουν, καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Ανάλογη είναι και η δομή της δεύτερης φράσης (μ. 123-130), όπου εντούτοις η παρέκκλιση από την πρώτη ξεκινά ήδη από το τέταρτο μέτρο της βασικής ιδέας, διευκολύνοντας το πέρασμα στη σχετική της ομώνυμης, Μι-μείζονα. Έτσι, το δεύτερο τετράμετρο ξεκινά από αυτήν την περιοχή, με τα μ. 127-128 να αναλογούν στα μ. 119-120 στη συνέχεια, ωστόσο, τα μ. 129-130 διαφοροποιούνται από τα ομόλογά τους μ. 121-122 προκειμένου να φέρουν μία ατελή πτώση στη νέα τονικότητα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 131-162) ξεκινά με την αλυσιδωτή απομόνωση του ακροτελεύτιου διμέτρου του πρώτου τμήματος, το οποίο μεταφέρεται στη Μι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 131-132) και κατόπιν επεκτείνεται (στο μ. 133). Το μοτιβικό του υλικό εντάσσεται κατόπιν ως καταληκτικό στοιχείο στα μ. 134-137, τα οποία στρέφονται προς τη Λα-ύφεση-μείζονα, όπως και τα μ. 138-139, που παράγονται από τα μ. 134-135. Έπονται τα αλυσιδωτά δίμετρα 140-141 / 142-143 που φτάνουν μέχρι τη σχετική της προαναφερόμενης τονικής περιοχής, η οποία έρχεται ξανά στο προσκήνιο στα μ. 144-147. Τα ακόλουθα μ. 148-151 αποτελούν ένα παράλλαγμα των μ. 134-137, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μ. 152-153 και 154-155 αναφορικά με τα μ. 138-139 και 140-141 αντίστοιχα. Στη

συνέχεια όμως, τα μ. 156-159 αναδομούν τα μ. 142-144, ενώ τα μ. 160-162 μετατοπίζουν τονικά τα μ. 145-147, σταματώντας εν προκειμένω στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Συνεπώς, τα μ. 148-162 μπορούν να θεωρηθούν ως μία ανακατασκευή των μ. 134-147. Στο τρίτο τμήμα, η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου φέρει μόνο περιορισμένες αλλαγές κατά την επαναφορά της στα μ. 163-170. Η δεύτερη, από την άλλη πλευρά, τροποποιείται αρχικά ως προς το πρώτο της σκέλος, το οποίο εν προκειμένω καταλήγει στην επιτονική (βλ. μ. 171-174) και επεκτείνεται ελαφρώς (στο μ. 175), ενώ το δεύτερο σκέλος της (μ. 176-179) θέτει ως στόχο την πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς. Σε πρώτη φάση, ωστόσο, η κατάληξη αυτή δεν επιτυγχάνεται, εξαιτίας της αποκοπής της τελικής πτώσης: παρ' όλα αυτά, η συγχορδία της τονικής επεκτείνεται ύστερα στο επιπρόσθετο πέρασμα των μ. 180-183, όπου ο συνθέτης απομονώνει την κεφαλή του θέματος της παρούσας ενότητας (πρβλ. μ. 115).

Στο τέλος, αντί μίας τυπικής, αυτούσιας επαναφοράς του *scherzo*, τα μ. 184-212 συγκροτούν μία *coda* βασισμένη στο θεματικό του υλικό. Κατ' αρχάς, τα μ. 184-189 παραλλάσσουν τα μ. 1-6, ενώ παρόμοια είναι και η προέλευση των μ. 190-193 από τα μ. 7-10, με το παρόν πέρασμα να στρέφεται, ωστόσο, προς την ομώνυμη μείζονα. Ακολουθεί η ελεύθερη ανάπτυξη του υλικού αυτού στα μ. 194-199, ενώ η κεφαλή του θέματος του *scherzo* ανακαλείται και ρευστοποιείται στα μ. 200-203, προτού τα μ. 204-208α διαφοροποιήσουν ελαφρώς τα μ. 17-21 προκειμένου να οδηγήσουν στην οριστική πλάγια πτώση στη Φα-μείζονα. Επί τη βάση, εξάλλου, ενός μοτιβικού κυττάρου του τελευταίου περάσματος, η τονική προεκτείνεται καταληκτικά στα μ. 208-212.

Το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Sauer ανοίγει με ένα προτασιακής διάρθρωσης εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-10), το οποίο προετοιμάζει την έλευση της κύριας τονικότητας, Λα-ύφεση-μείζονος, μέσω της παραμονής στη δεσπόζουσά της. Το πρώτο τμήμα, στα μ. 11-24, συνίσταται έπειτα σε μία φράση με κατάληξη σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, καθώς και στην παρηλλαγμένη (και διευρυμένη) επανάληψή της. Παρ' όλο που και οι δύο φράσεις ακολουθούν τις προδιαγραφές μιας προτασιακής δόμησης, η πρωτότυπη (μ. 11-16) περιλαμβάνει μόνο δύο μέτρα συνέχισης και πτώσης, ενώ η δεύτερη (μ. 17-24) είναι, απεναντίας, υποδειγματικά οκτάμετρη, με τετράμετρη συνέχιση και πτώση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 25-35), από την άλλη πλευρά, έχει ιδιαίτερα μετατροπικό χαρακτήρα, κάτι που αντικατοπτρίζεται και στην ελευθερία της δομής του: ξεκινά με ένα νέο μόρφωμα στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, με την ανάπτυξη του μορφώματος αυτού να διέρχεται στη συνέχεια παροδικά από τη φα-δίεση-ελάσσονα (βλ. μ. 28-29), τη Ρε-μείζονα και τη δεσπόζουσά της (μ. 31-33), προτού καταλήξει στην τονικότητα αναφοράς (μ. 34-35), με τρόπο που προετοιμάζει την έναρξη της επικείμενης επαναφοράς. Εντός του τρίτου τμήματος (μ. 36-48), η αρχική φράση δίνει τη θέση της σε μία νέα δομική συγκρότηση, που ξεκινά μεν επαναφέροντας την τετράμετρη παρουσίαση της εναρκτήριας ιδέας (μ. 36-39 = μ. 11-14), αλλά στη συνέχεια, μετά την αναφορά της και στην συνέχιση με το μ. 40, απομακρύνεται από τα δεδομένα του πρώτου τμήματος, εισάγοντας μια μακρά διαδικασία πτωτικής κατάληξης στην Λα-ύφεση-μείζονα. Πιο συγκεκριμένα, έπειτα από μια αντιπαράθεση των βασικών μοτίβων της εισαγωγής και του πρώτου τμήματος στα μ. 42-43, ο στόχος επιτυγχάνεται στο μ. 47a, με τα μ. 47-48 να προεκτείνουν προσέτι με ένα είδος πλάγιας πτώσης την τονική. Προστίθεται επιπλέον μία *coda* (μ. 49-56), η οποία υπενθυμίζει το υλικό της εισαγωγής με τη σχεδόν αυτούσια επαναφορά των μ. 5-10, μην παραλείποντας βέβαια και την αναγκαία τελική προσθήκη της συγχορδίας της τονικής, που απουσίαζε από το εισαγωγικό τμήμα.

Στο τρίτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Sauer, το scherzo τοποθετείται στη Μι-ύφεση-μείζονα και διαρθρώνεται σε δύο τμήματα, στα μ. 1-26 και 27-71. Εντός του πρώτου από αυτά, το βασικό θεματικό μόρφωμα εκτίθεται στα μ. 1-12a, λαμβάνοντας τη μορφή μίας πρότασης. Έπειτα από την εισαγωγική επέκταση της τονικής στα πρακτικά όμοια μ. 1-2 / 3-4, που συναποτελούν το σκέλος της παρουσίασης, η ιδέα των μ. 5-7a εισάγει πιο έντονη αρμονική κίνηση και καταλήγει στη διπλή δεσπόζουσα, η οποία προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 7-8. Τελικά, μία ακόμη μοτιβική ιδέα οδηγεί αρχικά σε μία ατελή (μ. 9-10) και τελικά σε μία τέλεια πτώση (μ. 11-12a) στην τονικότητα αναφοράς, καίτοι η καταληκτική τονική αλλοιώνεται, μετατρέπόμενη σε μία αυξημένη συγχορδία (I<sup>5#</sup>). Η τελευταία συνήχηση επεκτείνεται κατόπιν κατά την έναρξη σε επικάλυψη μίας καταγεγραμμένης και παρηλλαγμένης επανάληψης των μ. 1-12a, με τα μ. 12-15 να αναλογούν στα μ. 1-4. Στη συνέχεια, τα μ. 16-19 παραλλάσσουν τα μ. 5-8, ξεκινώντας από τη σολ-ελάσσονα και καταλήγοντας στη δεσπόζουσά της, ενώ τα μ. 20-21 / 22-23a προβαίνουν εν τέλει στην κατάλληλη τονική μετατόπιση των ομόλογών τους μ. 9-10 / 11-12a ούτως ώστε να καταλήξουν στην ομώνυμη της προαναφερόμενης τονικής περιοχής. Έπειτα, τα μ. 23-24 αλλά και τα αλυσιδωτά μ. 25-26 που προκύπτουν από τη σμίκρυνση του προηγούμενου διμέτρου, αποτελούν ένα συνδυαστικό πέρασμα προς το δεύτερο τμήμα, καθώς προσεγγίζουν σταδιακά την τονικότητα την οποία αυτό λαμβάνει ως αφετηρία, δηλαδή τη Φα-δίεση-μείζονα.

Αξιοποιώντας ως βασικό συστατικό το ρυθμικό μοτίβο των μ. 23-24, ο συνθέτης κατασκευάζει μία νέα τετράμετρη ιδέα στα μ. 27-30, τα οποία κινούνται στην περιοχή της Φα-δίεση-μείζονος. Ύστερα από ένα παράλλαγμα του εν λόγω τετραμέτρου στα μ. 31-34, τα οποία στρέφονται στην κατάληξή τους προς τη Ρε-μείζονα, ακολουθεί η ιδιαίτερα εκτεταμένη συνέχιση της υπό εξέλιξη προτασιακής δομής: τα μ. 35-36 και 37-38 συνεχίζουν την μελωδική εκτύλιξη, ενώ τα μ. 39-41 που έπονται κάνουν μία αναφορά στην επικεφαλής ιδέα του πρώτου τμήματος, εν προκειμένω στο πλαίσιο της Ρε-ύφεση-μείζονος· ύστερα από την αλυσιδωτή επανάληψη των μ. 39-40 στα μ. 42-43 και στη Ντο-μείζονα, η μελωδική εκτύλιξη του διαθέσιμου υλικού συνεχίζεται περαιτέρω: τα δίμετρα 44-45 και 46-47 φέρνουν στο προσκήνιο τη Λα-ύφεση-μείζονα, η οποία, έπειτα από τα μ. 48-49 (τα οποία παραλλάσσουν τα μ. 46-47) αλλά και το μ. 50 (που επί της ουσίας προκύπτει από την αποσπασματοποίηση του προηγούμενου διμέτρου) επικυρώνεται με μία ατελή πτώση στα μ. 51-53, σηματοδοτώντας την ολοκλήρωση της παρούσας φράσης. Η Λα-ύφεση-μείζων ερμηνεύεται κατόπιν αναδρομικά ως υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, στην οποία κινούνται τα παρόμοια δίμετρα 54-55 / 56-57, που λειτουργούν ως το σκέλος της παρουσίασης μίας νέας πρότασης. Η συνέχιση της ίδιας ξεκινά κατόπιν με τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 58 / 59, ενώ έπειτα η προαναφερόμενη επανεδραίωση της Μι-ύφεση-μείζονος γίνεται αφορμή για μία αναδρομή στην εναρκτήρια ιδέα (των μ. 1-2), η οποία εν προκειμένω επεκτείνει τη δεσπόζουσα (μ. 60-61), προτού τα μ. 62-64a που ακολουθούν επικυρώσουν την αρχική τονικότητα με την καθοριστική τέλεια πτώση του δεύτερου τμήματος. Στο τέλος, το μοτίβο των μ. 8b-9a επιστρέφει κι αυτό, αρχικά εξυπηρετώντας την προέκταση της τονικής στα μ. 64-65 κι έπειτα ως το βασικό θεματικό στοιχείο ενός καταληκτικού τετραμέτρου (στα μ. 66-70a), που προβαίνει σε μία ακόμη πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς, ενώ η τονική προεκτείνεται περαιτέρω και στα μ. 70-71.

Η ενότητα του trio είναι γραμμένη στη Σολ-μείζονα (δηλαδή στην ομώνυμη της αντιθετικής, στην οποία άλλωστε είχε καταλήξει και το πρώτο τμήμα του scherzo), οργανώνεται διμερώς και ανακαλεί κυκλικά την βασική, εναρκτήρια ιδέα του πρώτου μέρους του έργου, την οποία χρησιμοποιεί ως αφετηρία για τη μελωδική της εξέλιξη. Αυτή

η τάση αναδρομής καθορίζει, συνεπώς, πρωτίστως τα μ. 72-73, που παραλλάσσουν ελάχιστα τα μ. 1-2 του Allegro moderato. Στη συνέχεια, πάντως, αυτό το θεματικό μόρφωμα εκτυλίσσεται με διαφορετικό τρόπο, ξεκινώντας από τα μ. 74-75, τα οποία αρχικά επεκτείνουν περαιτέρω την τονική κι έπειτα τονικοποιούν τη δεσπόζουσα· κατόπιν το τρίμετρο 76-78 μπορεί μεν να δίνει κάποια έμφαση στη διπλή δεσπόζουσα, καθοδηγείται όμως, από ένα σημείο κι έπειτα, από την χρωματική κάθοδο της χαμηλότερης φωνής, με την κίνηση αυτή να ολοκληρώνεται σε ένα δεύτερο τρίμετρο, στα μ. 79-81, εντός του οποίου, έπειτα από την άφιξη στο χαμηλότερο σημείο της καθοδικής μελωδικής πορείας που είναι το μι-ύφεση, προσεγγίζεται ο φθόγγος μι, που λειτουργεί ως θεμέλιος της σχετικής (στο μ. 81). Ακολουθεί μία πτωτική διαδοχή, η οποία αποσκοπεί σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, η οποία ωστόσο αίρεται από την άμεση έναρξη του δεύτερου τμήματος του trio κατόπιν έκθλιψης. Το εν λόγω τμήμα διστάζει αρχικά να διαφοροποιηθεί σημαντικά από το πρώτο, παραλλάσσοντας ελάχιστα το εναρκτήριο τετράμετρό του στα μ. 82-85. Στη συνέχεια όμως, τα μ. 86-88 τροποποιούν από τονικής αλλά και αρμονικής πλευράς τα ομόλογά τους μ. 76-78, δίνοντας εν προκειμένω έμφαση στη Σι-μείζονα, ενώ, από την άλλη πλευρά, τα μ. 89-91, ενώ ξεκινούν κατ' αναλογία από τη Ντο-μείζονα, αναδομούν ριζικά τα μ. 79-81. Τελικά, τα επιπρόσθετα μ. 92-95α ανακαλούν την επικεφαλής ιδέα προκειμένου να εδραιώσουν οριστικά τη Σολ-μείζονα με μία τέλεια πτώση, ενώ τα ακόλουθα μ. 95-97 αξιοποιούν το ίδιο στοιχείο για να προεκτείνουν καταληκτικά την τονική. Επιπροσθέτως, το ακροτελεύτιο μέτρο καταλήγει σε μία αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος, προσδίδοντας έτσι υποτυπωδώς σε αυτό το σημείο και μία συνδυαστική λειτουργία προς την επόμενη ενότητα.

Το πρώτο τμήμα του scherzo επιστρέφει εν πολλοίς αυτούσιο στα μ. 98-123, με τη μόνη διαφοροποίηση να αφορά εδώ την προσθήκη ενός ισοκράτη στη δεσπόζουσα στο εναρκτήριο τετράμετρο. Το δεύτερο τμήμα διατηρείται κι αυτό αρχικά απaráλλαχτο μέχρι ενός σημείου, με τα μ. 124-140 να αντιστοιχούν στα μ. 27-43, καίτοι μία τροποποίηση στο τελευταίο μέτρο υποκινεί τη μετέπειτα μετατόπιση των μ. 141-150 (πρβλ. μ. 44-53) κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα. Η μεταβολή αυτή έχει ως φυσικό επακόλουθο την προσέγγιση της Λα- αντί της Λα-ύφεση-μείζονος· παρ' όλα αυτά, τα μ. 54-59 τίθενται στο αυθεντικό τους τονικό ύψος κατά την επαναφορά τους στα μ. 151-156, δημιουργώντας έτσι μία έντονη τονική αντίθεση μεταξύ της προαναφερόμενης τονικότητας και της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία εδώ αποκαθίσταται άμεσα. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει επιπλέον σε ορισμένες δομικές διαφοροποιήσεις, διευρύνοντας το υπολειπόμενο χωρίο του δεύτερου τμήματος του scherzo: κατ' αρχάς, η επικεφαλής βασική ιδέα ακούγεται πλέον από κοινού με το παράλλαγμα της (πρβλ. μ. 157-160 και 60-61), ενώ δεν οδηγεί αμέσως στην πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς, αφού η αναδρομή στο εναρκτήριο θεματικό υλικό συνεχίζεται εν προκειμένω με την παράθεση και των μ. 5-6α στα μ. 161-162. Το εν λόγω απόσπασμα επαναλαμβάνεται ύστερα παρηλλαγμένο στα μ. 163-164 αλλά και αναπτύσσεται εντός του περάσματος των μ. 165-170α, το οποίο συγγενεύει επιπλέον με τα μ. 151-156 και οδηγεί εν τέλει στην καθοριστική τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα. Η τελευταία επαναλαμβάνεται κατόπιν μέσω της επιστροφής των μ. 64-70α στα μ. 170-176α, ενώ την περαιτέρω εδραίωση της κύριας τονικότητας εξασφαλίζει η σύντομη αναδρομή των μ. 177-178 και 179-180 στη βασική θεματική ιδέα του trio, που παρεμβάλλεται πριν από την ανακατασκευή των καταληκτικών μ. 70-71 στα μ. 180-182.

Η ενότητα του μενουέτου στο τρίτο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Szymanowski είναι (τυπικά) τριμερής και έχει ως τονικό κέντρο τη Μι-ύφεση-μείζονα. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-10) δομείται ως μία ασύμμετρη μετατροπική περίοδος: η τετράμετρη πρώτη φράση (μ. 1-

4) καταλήγει σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ η δεύτερη (μ. 5-10), αν και αρχικά ακολουθεί το πρότυπο της πρώτης (πρβλ. μ. 5-6 και 1-2), στη συνέχεια διαφοροποιείται (βλ. μ. 7-8, όπου τονικοποιείται η iii) και επεκτείνεται (στα μ. 9-10), επικυρώνοντας το σταδιακό πέρασμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας με μία τέλεια πτώση. Η βασική θεματική ιδέα των μ. 1-4 παραλλάσσεται, έπειτα, στο πλαίσιο του δεύτερου τμήματος, παράγοντας τα μ. 11-14, τα οποία επαναπροσεγγίζουν τη Μι-ύφεση-μείζονα. Η ακόλουθη αλυσιδωτή επανάληψη του νέου αυτού προτύπου στα μ. 15-18, αν και αρχικά είναι ακριβής (βλ. μ. 15-16), στη συνέχεια παρεκκλίνει (βλ. μ. 17-18), φέρνοντας στο προσκήνιο τη ντο-ελάσσονα (ήτοι την σχετική) αντί της κατ' αναλογίαν αναμενόμενης φα-ελάσσονος. Τελικά, το πέρασμα των μ. 19-21 επεκτείνει τη δεσπόζουσα επί τη βάσει μίας – σταδιακά επιταχυνόμενης – μελωδικής ανόδου, εισάγοντας το τρίτο τμήμα (μ. 22-31), το οποίο μπορεί να μην διαφοροποιείται από δομικής πλευράς σε σύγκριση με το ομόλογό του πρώτο, αλλά προβαίνει στην απαραίτητη τονική μεταβολή ώστε να επιτευχθεί η κατάληξή του στην τονικότητα αναφοράς. Η κρίσιμη καμπή τοποθετείται στο μ. 27 (πρβλ. μ. 6), η τροποποίηση του οποίου επιτρέπει την ακόλουθη μετατόπιση των μ. 28-31 στην υπερκείμενη τέταρτη σε σχέση με τα μ. 7-10 και τη συνακόλουθη διατήρηση και πτωτική επικύρωση της Μι-ύφεση-μείζονος.

Όπως συνέβη με το μενουέτο, έτσι και το *trio*, που είναι γραμμένο στην συγγενική τονικότητα της Σι-μείζονος (VI/i), διαρθρώνεται σε τρία τμήματα. Επιπλέον, το πρώτο τμήμα του είναι και πάλι – κατά το μάλλον ή ήττον – περιοδικά οργανωμένο. Η πρώτη φράση είναι υβριδικής δομής και εκτείνεται στα μ. 32-38, ενώ χαρακτηρίζεται από μία ανοδική γραμμή που διατρέχει την σύνθετη βασική της ιδέα αλλά και την συνέχιση, προτού βυθιστεί έπειτα κατά την πραγματοποίηση μίας μισής πτώσης στην τονικότητα αναφοράς. Η επόμενη φράση (μ. 39-46a), εξάλλου, διαφοροποιείται από την ηγούμενη αποκλειστικά – αν αγνοήσουμε την επουσιώδη ενίσχυση της ύφανσης – στην κατάληξή της, καθώς επικυρώνει την Φα-δίεση-μείζονα (δηλαδή την τονικότητα της δεσπόζουσας) με μία ατελή πτώση. Το δεύτερο τμήμα συνίσταται σε μία επέκταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος: αρχικά, ένα νέο θεματικό στοιχείο εισάγεται στα παρεμφερή μ. 46b-47a / 47b-48a και θρυμματίζεται στα μ. 48b-50a, προτού εξυφανθεί περαιτέρω και κατόπιν ρευστοποιηθεί στα μ. 50b-54' την σύνδεση με το τρίτο τμήμα εξυπηρετούν έπειτα τα μ. 55-56, ανακαλώντας προσέτι την κεφαλή του βασικού θεματικού μορφώματος. Έτσι, το τρίτο τμήμα αρκείται, σε αντίθεση με το ομόλογό του πρώτο τμήμα, σε μία μόνο φράση, η οποία παραθέτει εν πολλοίς τα μ. 32-38 στα μ. 57-63 κι έπειτα επεκτείνεται, ούτως ώστε να οδηγήσει στην επιθυμητή τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα (στα μ. 64-66a). Επιπλέον, τα μ. 66-67 προεκτείνουν την καταληκτική τονική, αναλαμβάνοντας εντούτοις και μία υποτυπώδη λειτουργία σύνδεσης με την *da capo* επαναφορά του μενουέτου.

Η επισυναπτόμενη *coda*, τέλος, βασίζεται αποκλειστικά στα θεματικά στοιχεία του μενουέτου, αποφεύγοντας οποιαδήποτε αναφορά στο *trio*. Αρχικά, το εναρκτήριο τετράμετρο παραλλάσσεται στο πλαίσιο μίας επέκτασης της τονικής (μ. 68-71), με την εμφιλοχώρηση και μίας μιμητικά εξυφαινόμενης γραμμής. Η διαδικασία της παραλλαγής γίνεται πιο δραστική στα μ. 72-76a, που επιτυγχάνουν μία πειστικότερη μελωδική κατάληξη στη Μι-ύφεση-μείζονα, με το γεγονός αυτό να επαναλαμβάνεται έπειτα μέσω αποσπασματοποίησης και στα μ. 76-78a, ενώ η τονική προεκτείνεται εν τέλει και κατά την ύστατη εμφάνιση της κεφαλής του θέματος εντός των μ. 78-81.

Στο δεύτερο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Μπαλάκιρεφ, η κύρια ενότητα της μαζούρκας ξεκινά με ένα σύντομο εισαγωγικό τμήμα, το οποίο έχει ως αποστολή του να οδηγήσει ομαλά από την τονικότητα αναφοράς του προηγούμενου μέρους σε αυτήν του

παρόντος μέρους. Αυτό επιτυγχάνεται σε δύο παρεμφερή τετράμετρα (μ. 1-4 / 5-8), όπου η Σι-ύφεση-μείζων μεταμορφώνεται πρώτα στη ii<sup>7</sup>/i κι έπειτα (την τελευταία στιγμή) σε μία συγχορδία διπλής δεσπόζουσας στη Ρε-μείζονα. Ύστερα, κι εντός του πρώτου δομικού τμήματος (μ. 9-34), η βασική θεματική ιδέα εκτίθεται σε δύο παρεμφερή τετράμετρα που επεκτείνουν την τονική (βλ. μ. 9-12 / 13-16). Το συνολικό αυτό οκτάμετρο παραλλάσσεται και αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 17-20 / 21-24, καταλήγοντας εν τέλει στην iv (σολ-ελάσσονα), η οποία επεκτείνεται και στα μ. 25-26. Τελικά, το επικεφαλής οκτάμετρο επιστρέφει με την αρχική του μελωδική διαμόρφωση αλλά και με πιο κινητική συνοδεία στα μ. 27-34. Στο δεύτερο τμήμα, η βασική τετράμετρη δομική μονάδα παραλλάσσεται και αξιοποιείται για την κατασκευή των αλυσιδωτών μ. 35-38 / 39-42, που περνούν από τη Σι-ύφεση- και τη Ντο-μείζονα αντίστοιχα. Έτσι, στο τρίτο τμήμα, ενώ τα μ. 9-16 επιστρέφουν στα μ. 43-50, εν προκειμένω με διαφοροποίηση στο τονικό ύψος, ισοκράτη επί της δεσπόζουσας αλλά και κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονική, τα μ. 17-24 αντικαθίστανται από μία επέκταση της Σι-ύφεση-μείζονος στα μ. 51-58. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 51-54 προτείνουν ένα παράγωγο του βασικού τετραμέτρου (πρβλ. μ. 9-12), το οποίο επαναλαμβάνεται ρευστοποιούμενο στα μ. 55-58. Τα μ. 59-62 μπορεί, εν συνεχεία, να επαναφέρουν τα μ. 43-46, αλλά κατόπιν τα μ. 63-74 εξελίσσονται σε ένα συνδυαστικό πέρασμα προς το *trio*: επί τη βάση της προϊούσας ρευστοποίησης του θεμελιώδους θεματικού υλικού, τα μ. 63-66 επιχειρούν αρχικά να καταλήξουν στην τονική, όμως τα μ. 67-74 οδηγούν εν τέλει στην ομώνυμη, ρε-ελάσσονα, η οποία επανερμηνεύεται ακολούθως ως iii της Σι-ύφεση-μείζονος, η οποία θα αποτελέσει την κεντρική τονικότητα της δεύτερης ενότητας.<sup>352</sup>

Όπως και η μαζούρκα, το *trio* ακολουθεί επίσης μία τριμερή οργάνωση, αλλά με καταγεγραμμένες μικροδομικές επαναλήψεις. Κατ' αρχάς, το πρώτο του τμήμα εκθέτει το βασικό θεματικό μόρφωμα, το οποίο αποτελείται – όπως παρατηρήσαμε και στην προηγούμενη ενότητα – από δύο τετράμετρα, καίτοι στη συγκεκριμένη περίπτωση οι εν λόγω δομικές μονάδες (βλ. μ. 75-78 / 79-82) συγκροτούν μία περιοδική δομή, καθώς ολοκληρώνονται με μισή και τέλεια πτώση, αντίστοιχα, στην τονικότητα αναφοράς. Έπειτα από την επανάληψη του συνολικού αυτού οκταμέτρου με τροποποιημένη συνοδεία στα μ. 83-90, το δεύτερο τμήμα (μ. 91-110) ξεκινά εισάγοντας μία νέα θεματική ιδέα στα αλυσιδωτά τετράμετρα 91-94 / 95-98, τα οποία στηρίζονται στη Ρε-ύφεση- και στη Μι-μείζονα αντίστοιχα. Κατόπιν, σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, τα μ. 99-100 / 101-102 απομονώνουν αλυσιδωτά τα μ. 91-92, ενώ ακολούθως μία τρίτη εμφάνιση της εν λόγω δομικής μονάδας συνδέεται άμεσα με την οριστική ρευστοποίηση του υλικού της στα μ. 103-107a, που καταλήγουν στη Ρε-μείζονα (ας υπομνησθεί εδώ πως πρόκειται για την κύρια τονικότητα της μαζούρκας). Η τελευταία επεκτείνεται στη συνέχεια στα μ. 107-110, τα οποία ωστόσο λειτουργούν συνδυαστικά, επαναπροσεγγίζοντας εν τέλει την αρχική Σι-ύφεση-μείζονα, προκειμένου το τρίτο τμήμα να υποβάλει κατόπιν την αρχική οκτάμετρη

<sup>352</sup> Στην ανακοίνωσή μας στο 11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο, καταδείξαμε μία εναλλακτική οπτική για τη δομική οργάνωση της πρώτης ενότητας του εξεταζόμενου μέρους. Σύμφωνα με αυτή, προκύπτει μία διάρθρωση υπό τύπον πενταμερούς ροντώ (α β α' γ α''), όπου ανάμεσα στις εμφανίσεις του "refrain", στα μ. 9-16, 27-34 και 43-66, μεσολαβούν δύο "couplet", στα μ. 17-26 και 35-42. Βλ. Σόλων Ραπτάκης, "A mazurka's progress: η περίπτωση του χορευτικού δεύτερου μέρους στις δύο σονάτες για πιάνο του Μίλι Μπαλάκιρεβ", στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 51-56.

περίοδο σε δύο μελωδικές και υφολογικές μεταμορφώσεις, στα μ. 111-118 και 119-126. Η καταγεγραμμένη επανάληψη του δεύτερου τμήματος (μ. 127-146) είναι πρακτικά πανομοιότυπη με την προηγούμενη εμφάνισή της, ενώ αντίθετα αυτή του τρίτου τμήματος υποβάλλει σε δύο ακόμη παραλλαγές το θεμελιώδες οκτάμετρο (στα μ. 147-154 και 155-163a), με τη δεύτερη μάλιστα εξ αυτών να φτάνει σε μεγαλύτερο αρμονικό και μελωδικό βάθος, καθυστερώντας επιπλέον ελαφρώς την καταληκτική πτώση και μετατρέποντάς την από τέλεια σε πλάγια.

Σε επικάλυψη με την τελική επικύρωση της Σι-ύφεση-μείζονος, τα μ. 163-170 επαναφέρουν το εισαγωγικό τμήμα της μαζούρκας, με το εν λόγω οκτάμετρο να χρησιμεύει εν προκειμένω για την ίδια ακριβώς τονική σύνδεση που έλαβε χώρα και κατά την έναρξη του μέρους, επαναπροσεγγίζοντας τη Ρε-μείζονα. Ενώ ακολούθως το πρώτο τμήμα επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 171-196, το δεύτερο υφίσταται μία τονική μετατόπιση στην υπερκείμενη τετάρτη (βλ. μ. 197-204), γεγονός που δεν θα μπορούσε παρά να επηρεάσει κατόπιν και το τρίτο τμήμα: τα μ. 205-212 μεταφέρουν τα μ. 43-50 στην υποδεσπόζουσα, με την εν λόγω παρέκκλιση να παρακινεί έπειτα τον συνθέτη σε περαιτέρω διεύρυνση και αναδόμηση και του υπολοίπου του τρίτου τμήματος: αρχικά, λοιπόν, τα μ. 213-216 παρέχουν μία εναλλακτική εκδοχή του βασικού τετραμέτρου, αυτή τη φορά στην τονική, ενώ η ακόλουθη επανάληψή τους στα μ. 217-220 οδηγείται σε ρευστοποίηση του υλικού τους, διαδικασία που συνεχίζεται έπειτα και στα μ. 221-224, μέχρις ότου η ιδέα των μ. 51-58 επιστρέφει στα μ. 225-232 στη Ρε-μείζονα και η ρευστοποίησή της που ακολουθεί στα μ. 233-238 καταλήξει σε μία στάση επί της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος, που οδηγεί εν είδει συνδυετικού περάσματος στην coda.

Εντός της επιπρόσθετης αυτής περιοχής, ο συνθέτης κάνει κατ' αρχάς μία αναδρομή στο θεματικό υλικό του *trio*, η εναρκτήρια τετράμετρη φράση του οποίου παρατίθεται στην προαναφερόμενη τονική περιοχή στα μ. 239-242. Έπειτα μάλιστα από τα συνδυετικά μ. 243-246, το εν λόγω χωρίο ακούγεται και στη Ρε-μείζονα στα μ. 247-250, ενώ τα μ. 251-256 συνιστούν ένα αυτοσχεδιαστικό πέρασμα, τουλάχιστον μετά την αποσπασματοποίηση της προηγούμενης δομικής μονάδας (στα μ. 251-252). Τα μ. 257-260 / 261-264 ανακαλούν κατόπιν σε παραλλαγή τα μ. 17-20 / 21-24 του πρώτου τμήματος της μαζούρκας, ενώ το πρώτο τετράμετρο αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 265-268, προτού αποσπασματοποιηθεί εν τέλει στα μ. 269-272. Τελικά, η καταληκτική προέκταση της τονικής στα μ. 273-288 συμπορεύεται με θραύσματα της θεμελιώδους ιδέας του μέρους.

### **Συμπεράσματα**

Από τα 18 μέρη υπό μορφήν μενουέτου / *scherzo* που εντοπίσαμε στις σονάτες της τρίτης χρονολογικής περιόδου, τα 11 βασίζονται στην παραδοσιακή αντιπαράθεση ενός *scherzo* με ένα *trio* στο πλαίσιο μίας σύνθετης τριμερούς μορφής. Ωστόσο, όπως άλλωστε παρατηρήθηκε και στις προηγούμενες περιόδους, ένας σημαίνων αριθμός μερών αποκλίνει από αυτό το πρότυπο: τα Lekeu/IV, Lekeu/V, Σκριάμπιν 3/III, Σκριάμπιν 4/I, Μέννερ op. 5/II και Sauer 2/II συνίστανται σε μία και μόνον ενότητα σε μορφή μενουέτου, δίχως συνοδευτικό *trio*, ενώ, από την άλλη πλευρά, στο Sauer 1/II το βασικό *scherzo* αντιπαράκειται όχι με ένα αλλά με δύο διαφορετικά *trio*!<sup>353</sup>

<sup>353</sup> Στην πλέον συνήθη εκδοχή αυτής της μορφής, τα δύο διαφορετικά *trio* εναλλάσσονται με την τριπλή εμφάνιση του μενουέτου ή *scherzo* (βλ. ενδεικτικά τη σχετική αναφορά του Prout, ό.π., σ. 46). Την προκειμένη μορφολογική περίπτωση, ωστόσο, όπου τη θέση της τελικής επαναφοράς του *scherzo* μετά το δεύτερο *trio* παίρνει μία coda με αναφορά στο υλικό του, περιγράφει αποκλειστικά – σε κάποιον βαθμό – ο Reicha (βλ. Φούλιας, “Ο Anton Reicha και η πρώτη συστηματοποίηση των



Στα μέρη που βασίζονται στην προαναφερόμενη τριμερή ακολουθία ενοτήτων, κατά παρόμοιο τρόπο με ό,τι έχουμε παρατηρήσει μέχρι τούδε στην πρώτη αλλά και στη δεύτερη περίοδο, το scherzo επιστρέφει κατά κανόνα με σημαντικές δομικές ή και αρμονικές τροποποιήσεις. Η απλή da capo επαναφορά του απαντά πλέον μόνο σε μία περίπτωση (Szymanowski 1/III), ενώ στην ίδια κατηγορία υπάγεται και το Rheinberger 4/III, όπου εντούτοις η επαναφορά του scherzo καταγράφεται πλήρως, προκειμένου να απαλειφθούν οι μικροδομικές του επαναλήψεις.

Ως προς την τονικότητα του trio, δεν παρατηρείται κάποια επικρατούσα τάση. Στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο, ελαφρώς πιο δημοφιλείς είναι οι τονικές περιοχές της σχετικής μείζονος (Σκριάμπιν 1/III και Dukas/III, καίτοι στην τελευταία περίπτωση η τονική ταυτότητα του trio δεν είναι απολύτως σαφής) και της ελάσσονος δεσπόζουσας (MacDowell 2/II, Σκριάμπιν 2/II), ενώ από εκεί και ύστερα εντοπίζονται μεμονωμένες περιπτώσεις αξιοποίησης τόσο της ομώνυμης μείζονος (Sauer 1/II-T1) όσο και της VI (Sauer 1/II-T2). Στα μέρη σε μείζονα τρόπο, προσέτι, παρατηρείται η αξιοποίηση της υποδεσπόζουσας (Σκριάμπιν 3/II, Γκλαζουνόφ 2/II), της VI/i (Szymanowski 1/III, Μπαλάκιρεφ 2/II), της σχετικής ελάσσονος (MacDowell 1/II, όπου ωστόσο η μορφή του trio δεν διευκολύνει την ανάδειξη κάποιας τονικότητας ως κυρίαρχης) και της ομώνυμης της [VI] (Rheinberger 4/III), καθώς και της III (Sauer 2/III).

Αναφορικά με τη δομική διάρθρωση των επιμέρους ενοτήτων, βλέπουμε πως η τυπική, τριμερής μορφή μενουέτου είναι η επικρατούσα. Από αυτές τις τριμερείς μορφές, οι περισσότερες χαρακτηρίζονται από ένα μη μετατροπικό πρώτο τμήμα, ενώ οι μετατροπικές αποτελούν την μειονότητα<sup>4</sup> πρόκειται, συγκεκριμένα, για τις εξής ενότητες: Σκριάμπιν 1/III-T, MacDowell 2/II-S, Rheinberger 4/III-T, Σκριάμπιν 3/III, Σκριάμπιν 1/I, Sauer 1/II-T2, Sauer 2/II Szymanowski 1/III-S και Szymanowski 1/III-T. Περαιτέρω, και σε αυτήν την περίοδο εντοπίζεται ένας περιορισμένος αριθμός μορφών scherzo, που οφείλουμε να διακρίνουμε από τις απλές τριμερείς μορφές μενουέτου<sup>5</sup> πρόκειται, συγκεκριμένα, για τα Lekeu/IV και Dukas/III-S. Από τις λίγες διμερείς μορφές μενουέτου, οι περισσότερες είναι και πάλι μη μετατροπικές (Γκλαζουνόφ 2/II-T, Sauer 2/III-S, Sauer 2/III-T), ενώ η μόνη μετατροπική (Rheinberger 4/III-S) είναι, επιπλέον, σονατοειδής. Σε ορισμένες άλλες περιπτώσεις, τέλος, δεν ακολουθείται κάποιο από τα δεδομένα δομικά πρότυπα (Σκριάμπιν 2/II-T, Dukas/III-T, Sauer 1/II-T1).

Ολοκληρώνοντας, θα πρέπει να προσθέσουμε πως στην πλειονότητα των εξεταζόμενων μερών διαπιστώνεται η προσθήκη μίας coda, η οποία δύναται κάλλιστα να περιλαμβάνει μία αναδρομή στο trio του μέρους (Σκριάμπιν 2/II, Dukas/III, Γκλαζουνόφ 2/II, Μπαλάκιρεφ 2/II) ή – συχνότερα – να βασίζεται μόνο στο υλικό της αρχικής του ενότητας (βλ. Lekeu/IV, Lekeu/V, MacDowell 2/II, Σκριάμπιν 3/III, Σκριάμπιν 4/I, Μέτνερ op. 5/II, Sauer 1/II, Sauer 2/II, Szymanowski 1/III).

---

μουσικών μορφών στον 19ο αιώνα”, ό.π., σ. 117), αν και όχι με όρους απαλοιφής της τελικής επαναφοράς αλλά δημιουργίας ενός «πεδίο[u] ανάπτυξης του υλικού του [scherzo], σε συνδυασμό ακόμη και με φράσεις από το πρώτο trio, που καταλήγει σε μια σύντομη coda».

### **Μέρη σε μορφή μενουέτου / scherzo – Δ΄ περίοδος**

Στο δεύτερο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Fuchs, το πρώτο τμήμα του τριμερώς οργανωμένου scherzo λαμβάνει τη μορφή μίας συμμετρικής περιόδου, αποτελούμενης από δύο οκτάμετρες φράσεις (βλ. μ. 1-8 και 9-16). Αμφότερες οι φράσεις έχουν προτασιακή δομή, καθώς συγκροτούνται από δίμετρη βασική ιδέα, επανάληψη της ίδιας και τετράμετρη συνέχιση. Η ηγούμενη φράση ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα της σολ-ελάσσονος, ενώ αντιθέτως η επόμενη παρεκκλίνει με αφητηρία το δεύτερο σκέλος της προκειμένου να καταλήξει σε μία τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 17-34), ο συνθέτης κατασκευάζει κατ' αρχάς ένα νέο πρότυπο (στα μ. 17-20), συνδυάζοντας μία νεοεισαχθείσα μοτιβική ιδέα με το στοιχείο των μ. 5-6. Το νεότευκτο τετράμετρο τονικοποιεί τη δεσπόζουσα, ενώ αντιθέτως το ακόλουθο παράλλαγμα του (στα μ. 21-24) διαφοροποιείται ούτως ώστε να στραφεί προς τη σχετική μείζονα. Από αυτήν την περιοχή, ξεκινά κατόπιν μία αλυσιδωτή κάθοδος, με την ανεξαρτητοποίηση του μοτίβου του μ. 21 για τη δόμηση των διμέτρων 25-26 / 27-28 / 29-30, που φτάνουν μέχρι τη Σολ-ύφεση-μείζονα. Τελικά, οι παρεμφερείς μονόμετρες δομικές μονάδες των μ. 31-34 βασίζονται σε ένα χρωματικής κίνησης μοτίβο και δίνουν έμφαση πρωτίστως στην νίη της αρχικής τονικότητας, αν και τον τελευταίο λόγο έχει η θεμέλιος της δεσπόζουσας. Το τρίτο τμήμα αντικαθιστά, έπειτα, τις δύο φράσεις του πρώτου τμήματος με μία ευρύτερη φράση, που προκύπτει μέσω της διεύρυνσης του βασικού οκταμέτρου. Συγκεκριμένα, παρ' όλο που τα μ. 35-40 παραθέτουν αυτούσια τα μ. 1-6, το τελευταίο δίμετρο αλυσιδοποιείται στα μ. 41-42 προσεγγίζοντας τη Λα-ύφεση-μείζονα (ήτοι τη ναπολιτανική II), με τη δεσπόζουσα της εν λόγω περιοχής να επεκτείνεται κατόπιν στα – προκύπτοντα μέσω αποσπασματοποίησης – μ. 43 / 44· παρ' όλα αυτά, τα μ. 45-48 αξιοποιούν εν τέλει το βασικό στοιχείο των μ. 31-34 για να φέρουν τη δεσπόζουσα και να πραγματοποιήσουν μία τέλεια πτώση στη σολ-ελάσσονα, αποπερατώνοντας έτσι την παρούσα ενότητα.

Στο πρώτο τμήμα του διμερώς οργανωμένου trio, που τοποθετείται στην τονικότητα της VI (Μι-ύφεση-μείζονα), έχουμε και πάλι να κάνουμε με μία περιοδική δομή, όπως στο ανάλογο τμήμα του scherzo. Οι οκτάμετρες φράσεις (βλ. μ. 49-56 και 57-64) είναι όμως εν προκειμένω συμπαγείς, βασιζόμενες ως επί το πλείστον σε ένα θεμελιώδες μοτιβικό στοιχείο, ενώ ολοκληρώνονται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς και με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσάς της, αντίστοιχα. Στη συνέχεια, το δεύτερο τμήμα παρουσιάζει κατ' αρχάς ένα νέο τετράμετρο, το οποίο σχηματίζεται από την αντιστικτική αντιπαράθεση του βασικού μοτίβου με ένα παράγωγο μελωδικό στοιχείο (βλ. μ. 65-68). Η εν λόγω δομική μονάδα προσεγγίζει τη φα-ελάσσονα, ενώ από την άλλη πλευρά η άμεση αλυσιδωτή της επανάληψη (στα μ. 69-72) στρέφεται προς τη σολ-ελάσσονα. Τελικά, το τετράμετρο αυτό πρότυπο εξυφάνεται περαιτέρω στα μ. 73-80, σχηματίζοντας ένα οκτάμετρο, το οποίο επιτυγχάνει τόσο την επιθυμητή επανεδραίωση της αρχικής τονικότητας όσο και την οριστική της επικύρωση με μία τέλεια πτώση. Στο τέλος, το επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα των μ. 81-84 αναπτύσσει το προηγούμενο υλικό για να φτάσει μέχρι τη δεσπόζουσα της τονικότητας του scherzo.

Όσον αφορά το πρώτο (βλ. μ. 85-100) αλλά και το δεύτερο τμήμα (βλ. μ. 101-118) της τρίτης ενότητας, δεν εντοπίζεται η παραμικρή διαφορά σε σχέση με την πρώτη εμφάνιση του scherzo, πέραν της συνήθους κατάργησης των μικροδομικών επαναλήψεων. Δεν ισχύει το ίδιο όμως και για το τρίτο τμήμα, όπου, μολονότι τα μ. 119-128 ταυτίζονται ακόμα με τα μ. 35-44, από εκεί και ύστερα σημειώνεται έντονη διαφοροποίηση: πρώτα, η επέκταση της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος παρατείνεται ελαφρώς στα μ. 129-130, ενώ στη

συνέχεια τα μ. 45-48 αντικαθίστανται από το σημαντικά εκτενέστερο πέρασμα των μ. 131-137, το οποίο λαμβάνει ως έναυσμα το μοτίβο του μ. 101 και το αναπτύσσει, οδηγώντας σε μία πολύ πιο πληθωρική καταληκτική πτωτική επικύρωση της σολ-ελάσσονος.

Το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, ορ. 25 αρ. 1, του Μέννερ ακολουθεί το πρότυπο της τριμερούς μορφής μενουέτου. Στα μ. 1-20, η βασική θεματική ιδέα του μέρους ξεδιπλώνεται σε ένα ενιαίο πρώτο τμήμα, αρχικά σε μια αμετακίνητη Μι-ύφεση-μείζονα, η οποία αποτελεί και την τονικότητα αναφοράς (μ. 1-8), ενώ στη συνέχεια τα μ. 9-20 δίνουν μεγαλύτερη έμφαση στην iii, και τελικώς στην τονικότητα της δεσπόζουσας, στην δεσπόζουσα της οποίας γίνεται η κατάληξη μόλις στο τελευταίο μέτρο, μέσα από την χρωματική άνοδο του μπάσσου στα μ. 17-20. Το δεύτερο τμήμα (μ. 21-34) ξεκινά από την Σι-ύφεση-μείζονα, χρησιμοποιώντας εκ νέου την επικεφαλής ιδέα, το εναρκτήριο τετράμετρο της οποίας παρατίθεται στα μ. 21-24 σε διαφοροποιημένο αρμονικό περιβάλλον, με ροπή προς την ντο-ελάσσονα, και έπειτα αλυσιδοποιείται στα μ. 25-28, καταλήγοντας εν προκειμένω στην δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος· στα τελικά μ. 29-34, προσέτι, το δεδομένο υλικό διαμελίζεται σε μια χρωματική πορεία με κατάληξη την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, γεγονός που προσδίδει σαφή προτασιακά χαρακτηριστικά στο παρόν τμήμα. Εν συνεχεία, στο τρίτο τμήμα επανέρχονται αρχικά όλα τα περιεχόμενα του πρώτου, με τα μ. 35-54 να αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 1-20, παρά τη διαφοροποίηση του αρμονικού πλαισίου στα μ. 43 κ.εξ. Για την ακρίβεια, στην προκειμένη περίπτωση ο συνθέτης μετατοπίζει τονικά την καθοδική κίνηση του μπάσσου, η οποία, επηρεάζει και τις αρμονικές εξελίξεις, ενώ η εν λόγω κάθοδος δεν σταματά πλέον στο μ. 48 (που είναι ομόλογο του μ. 14), αλλά συνεχίζεται και στα μ. 49-54, φτάνοντας μέχρι τον φθόγγο ρε-ύφεση. Έπειτα, στα επιπρόσθετα μ. 55-62 (όπου η καθοδική πορεία συνεχίζεται, προσωρινά, και μέχρι το ντο-ύφεση), το υλικό του τελευταίου τετραμέτρου (μ. 51-54) αποσπασματοποιείται και ρευστοποιείται, καταλήγοντας στην Σι-ύφεση-μείζονα (βλ. μ. 61-62), η οποία μπορεί, συνεπώς, να θεωρηθεί ως ο καταληκτικός σταθμός της βηματικής καθοδικής κίνησης της χαμηλότερης φωνής που είχε ξεκινήσει ήδη από το μ. 43! Η coda που επισυνάπτεται στο τέλος ξεκινά επαναφέροντας και πάλι στο προσκήνιο την αρχική ιδέα, συνοδεύοντάς την ωστόσο με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα τέσσερα πρώτα μέτρα. Ενώ όμως τα μ. 63-74 ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τα μ. 1-12, τα τελικά μ. 75-83 συνιστούν ένα συνδεδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος, δίνοντας έμφαση στην βασική του τονικότητα, την ντο-ελάσσονα.<sup>354</sup>

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, ορ. 25 αρ. 1, του Μέννερ οργανώνεται ως μία μορφή scherzo με trio. Η ενότητα του scherzo είναι γραμμένη στη ντο-ελάσσονα και ακολουθεί την συνήθη τριμερή δομική οργάνωση. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-8) αποτελείται επί της ουσίας από μία και μοναδική φράση: η βασική θεματική ιδέα παρουσιάζεται στο μ. 1,

<sup>354</sup> Ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 213-214) περιπλέκει τα πράγματα αναφορικά με την μορφολογική υπόσταση του εξεταζόμενου μέρους. Σύμφωνα με τη δική του ανάλυση, το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-16 και ακολουθείται από μία “μεταβατική ιδέα” στα μ. 17-20 καθώς και από ένα πέρασμα που βασίζεται στην “ηγούμενη φράση” του κυρίου θέματος (αυτός ο χαρακτηρισμός δίνεται στα μ. 1-4) στα μ. 21-34· έπεται η επιστροφή του κυρίου θέματος στα μ. 35-50 αλλά και της μεταβατικής ιδέας στα μ. 51-60, ενώ μετά το συνδεδετικό δίμετρο 61-62, το κύριο θέμα επιστρέφει εκ νέου στα μ. 63-70, προτού τελικά τα μ. 71-85 λειτουργήσουν ως ένα συνδεδετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος. Από αυτήν την ακολουθία τμημάτων ο Bitzan συνάγει το παράδοξο συμπέρασμα πως το εν λόγω μέρος συγκροτείται από ένα «μάλλον ασαφές μορφολογικό μοντέλο, το οποίο μπορεί να αναγνωρισθεί ως ένα είδος θέματος με παραλλαγές», στηριζόμενος στις συχνές και παρηλλαγμένες επαναφορές της εναρκτήριας ιδέας.

ενώ τα μ. 2 και 3 αποτελούν ένα παράλλαγμα και μία αλυσιδωτή επανάληψή της, αντίστοιχα· η φράση ολοκληρώνεται κατόπιν με το μ. 4, όπου λαμβάνει χώρα μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ ύστερα ακολουθεί μία καταγεγραμμένη επανάληψή της στα μ. 5-8. Το υλικό της αναπτύσσεται εν συνεχεία εντός του δεύτερου τμήματος, με τα μ. 9-12 να παρουσιάζουν ένα νέο τετράμετρο πρότυπο στο πλαίσιο της σολ-ελάσσονος. Κατά την ακόλουθη αλυσιδοποίησή του στα μ. 13-16, το εν λόγω τετράμετρο μεταφέρεται στην αρχική ντο-ελάσσονα και παραλλάσσεται ούτως ώστε να καταλήξει σε αυτήν εν είδει τέλει πτώσης. Παρ' όλα αυτά, το scherzo ολοκληρώνεται με ένα τρίτο τμήμα επαναφοράς, όπου η βασική τετράμετρη φράση τροποποιείται δραστικά ως προς την ύφασή της, ενώ τα μ. 17-20bis αποφεύγουν πλέον να καταλήξουν σε μία πτώση στη ντο-ελάσσονα, προκειμένου να διευκολύνουν εν συνεχεία την επανάληψη του δεύτερου και του τρίτου τμήματος. Εδώ, εντούτοις, λαμβάνει χώρα μία διεύρυνση του βασικού τετραμέτρου στο τέλος, αφού η αδυναμία του μ. 20 να οδηγήσει, τελικά, στην τονική έχει ως αποτέλεσμα την ανάδυση των επιπρόσθετων μ. 21-24, όπου μία καθοδική αλυσιδωτή κίνηση από την πέμπτη στην πρώτη μελωδική βαθμίδα, επί τη βάση του μοτιβικού στοιχείου του μ. 11, οδηγεί στην καταληκτική επικύρωση της ντο-ελάσσονος.

Η ενότητα του *trio* συνίσταται σε ένα και μόνο τμήμα, το οποίο ανακαλεί μέχρι ενός σημείου τη μελωδική γραμμή του βασικού θεματικού μορφώματος του δεύτερου μέρους του έργου, με αφετηρία εν προκειμένω από τη φα-ελάσσονα, ήτοι την υποδεσπόζουσα. Έτσι, τα μ. 25-40 βασίζονται άμεσα στα μ. 1-16 του προηγούμενου *Andantino con moto*, αν και παρατηρείται σημαντική διαφοροποίηση της αρμονίας αλλά και της ύφανσης, η οποία πλέον είναι έντονα αντιστικτική με την εμφιλοχώρηση και την αδιάκοπη εξύφανση της παρεστιγμένης φιγούρας που προέρχεται από το scherzo. Εντός αυτών των μέτρων πραγματοποιείται επιπροσθέτως η επαναπροσέγγιση της ντο-ελάσσονος, με την τελική εδραίωση και την πτωτική της επικύρωση να λαμβάνει χώρα έπειτα, στα μ. 41-43, με υλικό που και πάλι ανάγεται στο scherzo.

Στη συνέχεια, και στο πλαίσιο μίας – πιθανότατα – μοναδικής περίπτωσης εντός του σχετικού ρεπερτορίου, ο συνθέτης δεν προβαίνει στην επαναφορά του πρώτου αλλά του δεύτερου τμήματος του scherzo! Για την ακρίβεια, τα μ. 44-48a αποτελούν ένα παράλλαγμα της νέας τετράμετρης δομικής μονάδας που εισήγαγε το δεύτερο τμήμα, με την τονική περιοχή της ντο-ελάσσονος να συμπύπτει, συγκεκριμένα, με τα μ. 13-16. Στην πραγματικότητα, ωστόσο, η εν λόγω παραλλαγή του αρχικού προτύπου βασίζεται σε μία ανάκληση του θεμελιώδους μοτίβου του πλαγίου θέματος του εναρκτήριου μέρους (πρβλ. τα μ. 26 κ.εξ. του πρώτου μέρους)! Στη συνέχεια, η ίδια δομική μονάδα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη και διευρυμένη, στα μ. 48-56a: έπειτα από την πιστή επαναφορά του πρώτου ημίσειώς της στα μ. 48-49, τα μ. 50-52a παρουσιάζουν μία εναλλακτική εκδοχή των μ. 46-48a, συμπεριλαμβάνοντας μάλιστα, εν προκειμένω, μία άμεση αναφορά στο υλικό του *κυρίου* θέματος του πρώτου μέρους της σονάτας (πρβλ. τα μ. 1-4 του *Allegro abandonment*)· μετά από απαιτηλή πτωτική κατάληξη στη ντο-ελάσσονα, εξάλλου, τα μ. 52-54a (όπου ανακαλείται εκ νέου το προαναφερόμενο θεματικό υλικό) επιχειρούν ξανά να οδηγήσουν στην τονική αλλά αποτυγχάνουν εκ νέου, με την παρηλλαγμένη επανάληψή τους που ακολουθεί στα μ. 54-56a να είναι τελικά η μόνη που φέρνει εις πέρας αυτόν τον στόχο, έστω και χωρίς πτώση. Σε αυτό το σημείο ξεκινά μία coda, η οποία αφιερώνεται στην περαιτέρω ανάπτυξη των μοτιβικών στοιχείων του πρώτου μέρους που χρησιμοποιήθηκαν και νωρίτερα στο παρόν τελικό μέρος. Τα ομοειδή δίμετρα 56-58a / 58-60a, που εδραιώνουν ακόμη περισσότερο την κυριαρχία της ντο-ελάσσονος, ακολουθούνται από διεξοδική αποσπασματοποίηση στα μ. 60 / 61 και 62-65, την οποία

διαδέχεται η επέκταση της τονικής στο ελεύθερο πέρασμα των μ. 66-70 αλλά και στα μ. 71-74, όπου γίνεται μία νύξη στο περιεχόμενο του μ. 43.<sup>355</sup>

Το τέταρτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Godowsky οργανώνεται ως σύμπλεγμα scherzo με trio, καίτοι υφολογικά παραπέμπει σαφώς σε βάλς. Η ενότητα του scherzo τίθεται στην τονικότητα της Σολ-μείζονος και διαρθρώνεται σε δύο διακριτά σκέλη. Το πρώτο εξ αυτών είναι τριμερές. Το πρώτο του τμήμα συνίσταται στην ιδέα των μ. 1-3, που σταματά προσωρινά στην τονική, καθώς και στα παρεμφερή δίμετρα 4-5 / 6-7 που απομονώνουν και παραλλάσσουν τα μ. 2-3 της εναρκτήριας δομικής μονάδας, καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στη Σολ-μείζονα. Έπειτα, με τη μεσολάβηση του μ. 8, που αντικαθιστά το εναρκτήριο ελλiptές μέτρο, το δεύτερο τμήμα παραλλάσσει αρμονικώς την αρχική επτάμετρη φράση (στα μ. 9-11 και 12-13 / 14-15), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη σχετική, η οποία αποτελεί τόσο τον αρχικό όσο και τον τερματικό αρμονικό σταθμό του εν λόγω παραλλάγματος. Έπεται η διευρυμένη επαναφορά της αρχικής φράσης στα μ. 16-19 (πρβλ. μ. 1-3) και 20-21 / 22-24α, με την πτώση να είναι τέλεια σε αυτήν την περίπτωση και να επικυρώνει οριστικά την τονικότητα αναφοράς. Στο δεύτερο σκέλος, από την άλλη πλευρά, έχουμε να κάνουμε με μία – κατά το μάλλον ή ήττον – περιοδική οργάνωση. Η φράση των μ. 24-27α και 27-29α / 29-32α οργανώνεται κατά παρόμοιο περίπου τρόπο με τα μ. 1-7 και αποπερατώνεται με μία ατελή πτώση στη Σολ-μείζονα, ενώ αντιθέτως το παράλλαγμα της που εισάγουν κατόπιν τα μ. 32-39 ως επόμενη φράση παρεκκλίνει τονικά αλλά και μελωδικά, ξεκινώντας από το μ. 36 (πρβλ. μ. 28), και καταλήγει στη Μι-μείζονα (ήτοι στην ομώνυμη της σχετικής) με μία τέλεια πτώση, η οποία προεκτείνεται και στο συνδετικής λειτουργίας μ. 40, αφού στην ίδια τονικότητα τοποθετείται και η ακόλουθη ενότητα του trio.

Το trio αποτελεί μία διμερή κατασκευή. Στο περιοδικά οργανωμένο πρώτο τμήμα του, την κατάληξη της ηγούμενης φράσης στη Μι-μείζονα με μία ατελή πτώση διαδέχεται η κίνηση της επόμενης προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και η επικύρωσή της με μία τέλεια πτώση (μ. 41-48 και 49-56 αντίστοιχα). Κατά την καταγεγραμμένη και παρηλλαγμένη επανάληψη του ίδιου αυτού τμήματος που έπεται στα μ. 57-64 / 65-72, η πρώτη φράση παραμένει επί της ουσίας ως έχει, ενώ αντιθέτως η δεύτερη προσεγγίζει και τελικά εδραιώνει πτωτικά (με ατελή πτώση) τη σολ-δίεση-ελάσσονα (iii) αντί της δεσπόζουσας. Χρησιμοποιώντας συγγενές μοτιβικό υλικό, το δεύτερο τμήμα κατασκευάζει κατόπιν μία ευρύτερη υβριδική φράση με έντονα χαρακτηριστικά περιόδου, η οποία κινείται εξ

---

<sup>355</sup> Όπως παρατηρήσαμε και αναφορικά με το δεύτερο μέρος της εν λόγω σονάτας, ο Bitzan (*The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 215-216) προβαίνει κι εδώ σε μια ακατανόητη ερμηνεία της μορφολογικής υπόστασης του Allegro con spirito, το οποίο θεωρεί ως ένα «παράξενο υβρίδιο μορφής ρόντο και παραλλαγών»! Για να καταλήξει σε αυτό το εξωφρενικό συμπέρασμα, χαρακτηρίζει κατ' αρχάς τα μ. 1-8 ως το «αρχικό θέμα» και τα μ. 9-16 ως μία «δευτερεύουσα ιδέα». Αντί όμως στη συνέχεια να εντάξει τα μ. 17-20 στη σχηματιζόμενη τριμερή δομή, τα θεωρεί ως το «δεύτερο refrain» (και παράλλαγμα του αρχικού θέματος), το οποίο ακολουθείται από μία «ανάμνηση της δευτερεύουσας ιδέας» στα μ. 21-24. Σε αυτό το σημείο ο Bitzan δηλώνει παντελή άγνοια των συνηθισμένων διαδικασιών σε μια μορφή μενουέτου με trio, καθώς σημειώνει χαρακτηριστικά πως «[ο Μέτνερ φτάνει] σε μία γενική παύση, εντελώς ασυνήθιστη σε ένα τέτοιο πρώιμο στάδιο της μουσικής εξέλιξης». Εν συνεχεία, αναφέρεται στην τάση αναδρομής στο υλικό των προηγούμενων μερών εκ μέρους του «δεύτερου ημίσεως του μέρους», ήτοι των μ. 25-74. Όπως διαπιστώνει κανείς, σε αυτήν την ενότητα ενσωματώνεται επιπροσθέτως η ανακατασκευασμένη επαναφορά του μενουέτου (κατά τη δική μας εκτίμηση), την οποία ωστόσο ο Bitzan υποβαθμίζει, ως μία απλή αναδρομή στο υλικό που έχει ήδη ακουσθεί. Σε αντίθεση με τον Bitzan, η Kinley (ό.π., σ. 35-36), αν και δεν αναφέρεται ρητά σε μία μορφή μενουέτου με trio, αναγνωρίζει την τριμερή οργάνωση του μέρους αυτού.

ολοκλήρου στην προαναφερόμενη τονικότητα και καταλήγει με νέα ατελή πτώση σε αυτήν (μ. 73-80 / 81-88). Εν συνεχεία, ακολουθεί η πλήρης, καταγραμμένη επανάληψη αμφοτέρων των μόλις αναλυθέντων τμημάτων εντός των μ. 89-120 και 121-136, με τη μόνη αλλαγή να παρατηρείται στο ακροτελεύτιο δίμετρο του τελευταίου, το οποίο καταλήγει στην ομώνυμη, Σολ-δίεση-μείζονα. Ύστερα, ο συνθέτης επισυνάπτει και ένα εκτενές συνδεδετικό πέρασμα, στο οποίο αναπτύσσει πρωτίστως το επικεφαλής μοτιβικό στοιχείο του δεύτερου τμήματος του *trio*. Τα μ. 137-144 αφιερώνονται στην επέκταση της Λα-ύφεση-μείζονος (ήτοι της εναρμόνιας της καταληκτικής τονικότητας του δεύτερου τμήματος), ενώ τα μ. 145-154 παρουσιάζουν πιο έντονη αρμονική κινητικότητα, φτάνοντας μέχρι τη Ρε-μείζονα, δηλαδή τη δεσπόζουσα της κεντρικής τονικότητας του *scherzo*. Περαιτέρω, το τελευταίο πέρασμα αναφέρεται ακόμη πιο διεξοδικά στην εναρκτήρια χειρονομία της πρώτης ενότητας, προετοιμάζοντας, ως εκ τούτου, και από μοτιβική έποψη την επιστροφή του αντίστοιχου θεματικού υλικού.

Η καταγεγραμμένη επαναφορά του *scherzo*, που έπεται στα μ. 155-178a και 178-194, διαφοροποιείται σε σημαντικό βαθμό μόνο στην τελευταία φράση του δεύτερου δομικού του σκέλους, η οποία εν προκειμένω ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα (πρβλ. μ. 186-194 και 32-40). Τέλος, η *coda* που ακολουθεί βασίζεται στην ανάκληση και την μερική ανακατασκευή του συνδεδετικού περάσματος από το τέλος του *trio* προς την επαναφορά του *scherzo*, επί τη βάσει μιας μακράς καταληκτικής προέκτασης της τονικής: τα μ. 195-202 παραθέτουν με περιορισμένες τροποποιήσεις τα μ. 137-144, ενώ τα μ. 203-214 ακολουθούν κατά τρόπον ανάλογο τα μ. 145-154, με την αρμονική κινητικότητα του εν λόγω περάσματος να αντικαθίσταται, ωστόσο, από την παραμονή στη Σολ-μείζονα και την ύστατη πτωτική της επικύρωση (στα μ. 208-209).

Στο δεύτερο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Longo, τόσο το *scherzo* όσο και το *trio* είναι γραμμένα στην τονικότητα της λα-ελάσσονος. Η πρώτη ενότητα διέπεται από τριμερή διάρθρωση, με το πρώτο τμήμα της να είναι δομημένο ως μία τυπική, συμμετρική περίοδος, η οποία αποτελείται από δύο οκτάμετρες φράσεις (βλ. μ. 1-8 και 9-16). Η ηγούμενη φράση αποτελείται από δύο τετράμετρα σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων επεκτείνει την τονική και το δεύτερο πραγματοποιεί μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Στην επόμενη φράση, η διαφοροποίηση ξεκινά από το τελευταίο μέτρο του πρώτου σκέλους και κορυφώνεται κατόπιν στο δεύτερο τετράμετρο, όπου ο ρυθμός του μέτρου των 3/4 δίνει προσωρινά τη θέση του σε ημίολα, πριν από την οριστική επικύρωση της λα-ελάσσονος με την αναμενόμενη τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα, που εκτείνεται στα μ. 17-36, εισάγει κατ' αρχάς ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, το οποίο τοποθετείται στην τονικότητα της (μείζονος) δεσπόζουσας, καίτοι ολοκληρώνεται με μία οιονεί απατηλή πτώση στην νί της (μ. 17-20). Συγγενές με αυτό είναι και το επόμενο τετράμετρο (μ. 21-24), το οποίο σταματά εκ νέου στη ντο-δίεση-ελάσσονα. Έπειτα, τα μ. 25-28 συνδυάζουν μελωδικά και ρυθμικά στοιχεία των προαναφερόμενων δομικών μονάδων για να κατασκευάσουν ένα νέο τετράμετρο, ενώ τελικά τα μ. 29-36 προβαίνουν στη διεύρυνση της εν λόγω δομικής μονάδας μέσω εσωτερικών επαναλήψεων και καταλήγουν, στην προκειμένη περίπτωση, σε τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα. Στο τρίτο τμήμα, η πρώτη φράση του ομόλογου του πρώτου τμήματος παρατίθεται αυτούσια (στα μ. 37-44), σε αντίθεση με τη δεύτερη, όπου αφενός μεν το πρώτο σκέλος μεταφέρεται στην υπερκείμενη οκτάβα (μ. 45-48), αφετέρου δε το δεύτερο αναδομείται ριζικά, διατηρώντας, εντούτοις, την καταληκτική πτώση στην τονικότητα αναφοράς (βλ. μ. 49-52).

Το ακόλουθο *trio* μοιράζεται την ίδια τονικότητα με το *scherzo*, ενώ το ίδιο ισχύει και για την μορφολογική του οργάνωση, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση η τριμερής δομή

εμπλουτίζεται με καταγεγραμμένες επαναλήψεις όλων των τμημάτων. Το πρώτο τμήμα (μ. 53-68) συνίσταται στο οκτάμετρο 53-60, το οποίο καταλήγει στη δεσπόζουσα με μία μισή πτώση, ενώ ακολουθεί η άμεση, ελαφρώς ενισχυμένη από πλευράς ύφανσης επανάληψη του στα μ. 61-68. Το δεύτερο τμήμα (μ. 69-84) παραθέτει αρχικά μία παρηλλαγμένη και συντομευμένη εκδοχή του βασικού οκταμέτρου στα μ. 69-73, τα οποία στρέφονται προς τη Σι-ύφεση-μείζονα (δηλαδή τη ναπολιτανική II), ενώ ένα ακόμη παράλλαγμα αποτελούν ύστερα τα μ. 74-77, που καταλήγουν στην V/iv. Η τελευταία δομική μονάδα επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 78-81 και προεκτείνεται μέσω αποσπασματοποίησης στα μ. 82-84. Κατά την επαναφορά της βασικής ιδέας του πρώτου τμήματος στο πλαίσιο του τρίτου, διαπιστώνουμε εντούτοις πως το αμέσως προηγούμενο τμήμα ασκεί άμεση επιρροή στη συμπύκνωση του αρχικού οκταμέτρου: τα μ. 85-89 βασίζονται στη μορφή των μ. 69-73 και τα μ. 90-96 λαμβάνουν ως πρότυπό τους τα μ. 78-84. Η απομόνωση της καταληκτικής χειρονομίας στα μ. 94-96 επηρεάζει επίσης με τη σειρά της την επανάληψη του δεύτερου τμήματος (στα μ. 97-116), με το εν λόγω στοιχείο να συνιστά τον θεμέλιο λίθο του περάσματος των μ. 97-108. Τούτο δίνει έμφαση κυρίως στην υποδεσπόζουσα, ενώ τα μ. 109-111 που έπονται παρέχουν την πλέον συμπυκνωμένη εκδοχή της θεμελιώδους δομικής μονάδας της παρούσας ενότητας, απομονώνοντας επί της ουσίας τα μ. 75-77· κατά παρόμοιο τρόπο, εξάλλου, τα μ. 112-116 αποσπούν τα μ. 78-82 του δεύτερου τμήματος. Η επανάληψη του τρίτου τμήματος ξεκινά κατόπιν αντιγράφοντας το πρότυπό της, καθώς παραθέτει τα μ. 85-89 στα μ. 117-121. Το δεύτερο σκέλος του εν λόγω τμήματος δεν επιστρέφει, ωστόσο, στην αρχική του μορφή, καθώς τα μ. 122-124 επαναφέρουν μεν τα μ. 90-92, όμως τα μ. 125-126 / 127-128 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, με την κατάληξη να έρχεται τελικά στο μ. 129 (πρβλ. μ. 93). Έπειτα, τα μ. 130-136 παραλλάσσουν και επιμηκύνουν τα μ. 94-96, φτάνοντας σε μία οριστική στάση στη δεσπόζουσα, πριν από την ακόλουθη, *da capo* επαναφορά του *scherzo*. Σε τελική ανάλυση, παρ' όλο που το *trio* δεν διαφοροποιείται από το *scherzo* από τονική ή δομική έποψη, εντοπίζουμε μία σημαντική αρμονική διαφορά: το μεν *scherzo* είναι κλειστό και αυτοτελές, ενώ το *trio* είναι ανοικτό από την έναρξη μέχρι την κατάληξή του, βασιζόμενο σε μία πορεία από την VI προς την V σε βαθύτερο επίπεδο.

Το σύντομο τρίτο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Longo λειτουργεί περισσότερο ως μία διεξοδική εισαγωγή στο τελικό μέρος του έργου, ενώ διέπεται από ασυνήθιστες οργανωτικές προδιαγραφές, καίτοι μπορεί να υπαχθεί σε μια τριμερή μορφή μενουέτου. Έπειτα από το εισαγωγικό πέρασμα των μ. 1-4a, που επεκτείνει επί μακρόν τη ii<sup>7</sup> της λα-ελάσσονος, τα μ. 4b-8a συγκροτούν μία προτασιακή δομή που λαμβάνει ως αφετηρία την εν λόγω τονική περιοχή: ενώ η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της (βλ. μ. 4b-5a και 5b-6a αντίστοιχα) βασίζονται κυρίως στην εναλλαγή της εναρκτήριας συνήχησης με την V<sup>2</sup>, η κατιούσα κίνηση της χαμηλότερης φωνής στη συνέχιση (βλ. μ. 6b-8a) οδηγεί στη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, με την τελευταία να εδραιώνεται εν τέλει με μία ατελή πτώση. Έπεται, στο πλαίσιο ενός δεύτερου τμήματος, μία παρηλλαγμένη, αλυσιδωτής λογικής επανάληψη της παραπάνω φράσης στα μ. 8b-12a: σε αυτήν την περίπτωση, ως τονικό κέντρο επιλέγεται εξ αρχής η Σολ-μείζων, η τονική σε δεύτερη αναστροφή της οποίας επεκτείνεται καθ' όλη τη διάρκεια της φράσης, προτού εν τέλει οδηγήσει στη δεσπόζουσα κι εκείνη με τη σειρά της επικυρώσει τη Σολ-μείζονα με μία νέα ατελή πτώση. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει σε μία επαναφορά της αρχικής φράσης στο πλαίσιο της λα-ελάσσονος, δίχως όμως να διστάσει να πραγματοποιήσει και ορισμένες αλλαγές σε μελωδικό, αρμονικό αλλά και – πρωτίστως – δομικό επίπεδο. Σε πρώτη φάση, τα μ. 12b-15 παραλλάσσουν τα μ. 4b-7 (με τη μελωδική γραμμή να ακολουθεί ως πρότυπο το δεύτερο

τμήμα του μέρους), αποτυγχάνοντας όμως να επικυρώσουν πτωτικά την τονικότητα αναφοράς, καθώς η επιχειρούμενη τέλεια πτώση ανατρέπεται στο μ. 16a. Το ίδιο συμβαίνει έπειτα και στο πλαίσιο των παρεμφερών μ. 16-17, που επιμηκύνουν τη φράση χρησιμοποιώντας το υλικό του μ. 15. Η προσμονή για μία πτωτική κατάληξη εντείνεται, τέλος, στο μ. 18, που σταματά οριστικά επί της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, εν αναμονή της λύσης της στο επόμενο μέρος, το οποίο ακολουθεί δίχως διακοπή. Συμπερασματικά, ενώ έχουμε να κάνουμε επί της ουσίας με την τριπλή – καιτοι διαφοροποιημένη – εμφάνιση του ίδιου θεματικού μορφώματος, η τονική αντίθεση των μ. 8b-12a προς τις φράσεις που τα περικλείουν οδηγεί στην διαπίστωση μίας ιδιότυπης μορφής μενουέτου.

Στο δεύτερο μέρος της *Πέμπτης σονάτας για πιάνο* του Longo, το scherzo είναι γραμμένο στη Σολ-μείζονα και τριμερώς οργανωμένο. Το πρώτο τμήμα του (μ. 1-11) αποτελείται από μία φράση, το βασικό θεματικό υλικό της οποίας παρουσιάζεται στα μ. 1-4, ενώ ακολουθεί ένα διευρυμένο παράλλαγμα των μ. 3-4 στα μ. 5-7, όπου η χρωματική κίνηση επεκτείνει περαιτέρω την συγχορδία της τονικής· στην συνέχεια, τα μ. 8-9 προκύπτουν από την τροποποίηση των μ. 1-2, παρουσιάζοντας εν προκειμένω μία αλυσιδωτή διαδοχή στο εσωτερικό τους, ενώ τα μ. 10-11 παραλλάσσουν το προηγούμενο δίμετρο καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 12-26), ο συνθέτης μεταχειρίζεται αποκλειστικά την ιδέα των μ. 1-2. Μία παρηλλαγμένη εκδοχή της εμφανίζεται κατ' αρχάς στα σχεδόν όμοια μ. 12-13 / 14-15 που επεκτείνουν την V/vi και τα οποία αλυσιδοποιούνται κατόπιν στα μ. 16-17 / 18-19, θέτοντας πλέον στο επίκεντρο τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η αρμονική της επέκταση συνεχίζεται όμως και στο πέρασμα των μ. 20-26, το οποίο παράγεται μέσω της απομόνωσης (στο πλαίσιο μίας διαδικασίας αποσπασματοποίησης) του δεύτερου μέτρου εκ των προηγούμενων δομικών μονάδων. Το τρίτο τμήμα του scherzo ταυτίζεται πρακτικά με το πρώτο, με τη μόνη μεταβολή να αφορά την μελωδική γραμμή του μ. 32 (πρβλ. το ομόλογό του μ. 6). Από την άλλη πλευρά, η διατήρηση της “ανοιχτής” πτωτικής κατάληξης της φράσης αυτής επιτρέπει την αμεσότερη σύνδεση της πρώτης με τη δεύτερη ενότητα του μέρους, η οποία τοποθετείται άλλωστε στην ίδια τονικότητα.

Το trio είναι κι αυτό τριμερές. Στο πρώτο τμήμα του (μ. 38-56a), η εναρκτήρια τετράμετρη ιδέα (μ. 38-41) ξεκινά επεκτείνοντας την V/vi, αν και τελικά φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται κατόπιν με τη σειρά της στα ομοειδή δίμετρα 42-43 / 44-45· τα τελευταία προκύπτουν μέσω αποσπασματοποίησης, συγκεκριμένα μέσω της απόσπασσης και τροποποίησης του πρώτου ημίσεως του προηγούμενου τετραμέτρου, ενώ παρόμοια είναι κατόπιν και η προέλευση των παρεμφερών μ. 46-49, τα οποία φτάνουν εκ νέου μέχρι τη δεσπόζουσα (στο μ. 50). Τελικά, το πέρασμα των μ. 51-56a παράγεται μέσω της διεύρυνσης των μ. 49-50, καταλήγοντας σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά προεκτείνοντας την καταληκτική τονική, πρώτα στα παρόμοια δίμετρα 56-57 / 58-59 και εν συνεχεία στην ευρύτερη δομική μονάδα των μ. 60-63 που προκύπτει από αυτά. Έπειτα, ο συνθέτης αξιοποιεί τη λογική των μ. 46-49 για να κατασκευάσει μία αλυσιδωτή ακολουθία στα μ. 64-65 / 66-67 / 68-69, με το τελευταίο δίμετρο, που στρέφεται προς τη μι-ελάσσονα, να επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και στα μ. 70-71. Διευκολύνεται έτσι η σύνδεση με το τρίτο τμήμα, το οποίο ξεκινά – όπως εξάλλου και το ομόλογό του πρώτο – με μία τονικοποίηση της προαναφερόμενης περιοχής. Μολονότι τα μ. 72-89 ακολουθούν πιστά το πρότυπό τους, αποτυγχάνουν εν τέλει να φέρουν την επιθυμητή πτωτική επικύρωση της τονικής, με τα μ. 90-101 να αντιπροτείνουν ένα επιπρόσθετο συνδεδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα του μέρους. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 90-93 ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό και ύστερα δίνουν τη θέση τους



σε μία επέκταση της δεσπόζουσας, εν πρώτοις με τις νεότευκτες, παρόμοιες δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 94-95 / 96-97, από την ρευστοποίηση των οποίων προκύπτουν εν συνεχεία και τα μ. 98-101.

Κατά την επαναφορά του scherzo, τα δύο πρώτα τμήματα (μ. 102-112 και 113-127) επανέρχονται εν πολλοίς άθικτα, με τη μόνη διαφοροποίησή τους να είναι μελωδικής φύσης και να αφορά αποκλειστικά το μ. 107 (πρβλ. μ. 6). Το ανάλογο μέτρο του τρίτου τμήματος (μ. 128-138 συν 139-144) παραλλάσσεται επίσης για μία ακόμη φορά, όμως σε αυτήν την περίπτωση παρατηρείται επιπλέον μία σημαίνουσα δομική προσθήκη: η εγνωσμένη αδυναμία κατάληξης του τμήματος αυτού στην τονική υποχρεώνει τον συνθέτη στην προσθήκη και των μ. 139-144, στα οποία η συγχορδία της τονικής κάνει όντως την εμφάνισή της και έπειτα προεκτείνεται, ολοκληρώνοντας πλέον ικανοποιητικά – από αρμονικής πλευράς – το παρόν μέρος.

Στο τρίτο μέρος της *Έκτης σονάτας για πιάνο* του Longo, το scherzo, που είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα, οργανώνεται διμερώς. Στο μετατροπικό πρώτο τμήμα (μ. 1-24), που οργανώνεται ως μία ενιαία φράση, ένα πρώτο μοτιβικό στοιχείο – το οποίο προέρχεται από την κεφαλή του αρχικού θέματος του εναρκτήριου μέρους και έχει κάνει επιπροσθέτως την εμφάνισή του και στο δεύτερο – χρησιμοποιείται για να επεκτείνει την τονική στα μ. 1-4, ενώ τα ακόλουθα (και πιο ουδέτερα από μοτιβικής πλευράς) μ. 5-8 στηρίζονται στην *ii*<sup>7</sup>. Ακολουθεί η επέκταση της δεσπόζουσας στα μ. 9-16, ενώ τα αλυσιδωτά ζεύγη μέτρων που έπονται στα μ. 17-18 / 19-20 τονικοποιούν παροδικά την *vi* και την *V* αντίστοιχα, στρεφόμενα παράλληλα προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, η οποία εδραιώνεται περαιτέρω και επικυρώνεται στα μ. 21-24 με μία τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά ανακατασκευάζοντας το εναρκτήριο πέρασμα του scherzo στα μ. 25-28 (πρβλ. μ. 1-4), η χρωματική άνοδος του οποίου ακολουθείται από ένα νέο πέρασμα στα μ. 29-32, που οδηγεί πίσω στη Φα-μείζονα. Ακολουθεί μία σειρά δομικών μονάδων που παράγονται από το υλικό των μ. 17-18: τα όμοια μ. 33-34 / 35-36 δίνουν έμφαση στην υποδεσπόζουσα (Σι-ύφεση-μείζονα), ενώ τα αλυσιδωτά μ. 37-38 / 39-40 περνούν από την δεσπόζουσα και τη σχετική (αντιστρέφοντας την πορεία των μ. 17-20), προτού το παράγωγο τετράμετρο 41-44 καταλήξει εκ νέου με μία απατηλή πτώση στην αλλοιωμένη δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας (πρβλ. μ. 33 / 35). Η τελευταία αυτή συγχορδία προεκτείνεται όμως και κατά την έναρξη του δεύτερου σκέλους του παρόντος τμήματος (μ. 45-48), έχοντας εμφανείς επιρροές από το εναρκτήριο μοτίβο. Έπειτα, τα μ. 49-50, που προκύπτουν από τα μ. 34 / 36 και 37 αντίστοιχα, εισάγουν μία μακροσκελή επέκταση της δεσπόζουσας: αρχικά, τα σχεδόν όμοια τετράμετρα 51-54 / 55-58 αξιοποιούν εκ νέου το υλικό των μ. 1-4, ενώ εν συνεχεία παράγουν τα μ. 59-65a και 65-70, που ρευστοποιούν το δεδομένο υλικό και επιτυγχάνουν να οδηγήσουν στην οριστική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Το trio είναι τριμερές και τίθεται στη σχετική ελάσσονα. Το πρώτο τμήμα του συγκροτείται υπό μορφή σύνθετης πρότασης, με την βασική ιδέα να παρουσιάζεται στα μ. 71-78, καταλήγοντας σε ατελή πτώση στην νέα τονικότητα αναφοράς, και το παράλλαγμα της να ακολουθεί στα μ. 79-86, καταλήγοντας ομοίως στην ελάσσονα δεσπόζουσα. Στο πλαίσιο της συνέχισης, έπειτα, μία διαδικασία αποσπασματοποίησης αποφέρει τα αλυσιδωτά τετράμετρα 87-90 / 91-94 / 95-98, ενώ τα μ. 99-102 αποπερατώνουν τη συνολική δομή, καταλήγοντας στην τονικότητα της λα-ελάσσονος με μία τέλεια πτώση. Εξυφαίνοντας τα δεδομένα μοτίβα με έναν νέο τρόπο, το δεύτερο τμήμα (μ. 103-118) κατασκευάζει κατ' αρχάς δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες στα μ. 103-106 / 107-110, επεκτείνοντας αρχικά τη δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος (*VI*) κι έπειτα εκείνη της σχετικής της, δηλαδή της υποδεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος, προτού τελικά, τα παράγωγα

ομοειδή μ. 111-114 / 115-118 δώσουν έμφαση στην ενεργή της δεσπόζουσα. Εν συνεχεία, το τρίτο τμήμα επαναφέρει πρακτικά μόνον το σκέλος της παρουσίας της αρχικής σύνθετης πρότασης, στα μ. 119-126 / 127-134, παραλλάσσοντας προσέτι το παράλλαγμα, προκειμένου αυτό να καταλήξει με μισή πτώση στην Φα-μείζονα. Η συγχορδία της δεσπόζουσάς της επεκτείνεται κατόπιν επί μακρόν στο εκτενές χωρίο των μ. 135-166, προσδίδοντάς του κατ' αυτόν τον τρόπο λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την *da capo* επαναφορά του *scherzo*. Πιο αναλυτικά, τα όμοια τετράμετρα 135-138 / 139-142, που συνιστούν παράλλαγμα των μ. 131-134, συμπυκνώνονται κατόπιν στα δίμετρα 143-144 / 145-146, που παράγουν με τη σειρά τους τα μ. 147-150· ακολουθεί μία αντιπαράθεση της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος με αυτήν της σολ-ελάσσονος στα ζεύγη διμέτρων 151-152 / 153-154 και 155-156 / 157-158, προτού, τελικά, το πέρασμα των μ. 159-166 προβεί στη ρευστοποίηση του υλικού τους.

Το δεύτερο μέρος της *Έβδομης σονάτας για πιάνο* του Longo είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα. Στην τριμερώς οργανωμένη ενότητα του *scherzo*, το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία εν πολλοίς ενιαία φράση. Έπειτα από τα εισαγωγικά μ. 1-2, τα μ. 3-7 εκθέτουν το βασικό θεματικό υλικό σταματώντας αναπάντεχα στην vii/V. Σε συνέχεια της θεματικής εκτύλιξης, τα αλυσιδωτά τετράμετρα 8-11 / 12-15 καταλήγουν στην τονική και στη ντο-ελάσσονα αντίστοιχα, ενώ τα μ. 16-20 στρέφονται προς τη Μι-ύφεση-μείζονα, την οποία επικυρώνουν με μία τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 21-64) ξεκινά με μία αλυσιδωτή διαδοχή διμέτρων, στα μ. 21-22 / 23-24 / 25-26 (πρβλ. το μοτιβικό στοιχείο των μ. 8-9), ενώ ακολουθεί αποσπασματοποίηση επί τη βάσει μίας χρωματικής καθόδου στο μπάσο (μ. 27-30). Προσεγγίζεται έτσι η δεσπόζουσα της λα-ύφεση-ελάσσονος (δηλαδή της ομώνυμης), η οποία επεκτείνεται στα μ. 31-34, όπου ανακαλούνται και τα εναρκτήρια μοτιβικά στοιχεία, ενώ το εν λόγω τετράμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στην τονική στα μ. 35-38. Με μία χειρονομία παράγηση των μ. 21-22 κατασκευάζονται έπειτα τα αλυσιδωτής λογικής δίμετρα 39-40 / 41-42 / 43-44, τα οποία προσεγγίζουν εν τέλει την δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η αρμονική αυτή λειτουργία επεκτείνεται κατόπιν τόσο στα παρεμφερή τετράμετρα 45-48 / 49-52 όσο και στο πέρασμα των μ. 53-60 και 61-64. Η φράση που αποτέλεσε το πρώτο τμήμα υποβάλλεται εν συνεχεία σε ολική αναδόμηση εντός του τρίτου τμήματος. Η αρχή γίνεται με τα μ. 1-4, τα οποία επανεμφανίζονται παρηλλαγμένα εις διπλούν, στα μ. 65-68 και 69-72. Έπειτα, τα μ. 5-7 επιστρέφουν τροποποιημένα στα μ. 73-75 οδηγώντας και πάλι στη διπλή δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται περαιτέρω και στα μ. 76-78. Τελικά, τα μ. 79-81α φέρνουν εις πέρας την επιθυμητή πτωτική επικύρωση (με μία τέλεια πτώση) της Λα-ύφεση-μείζονος, η οποία κατόπιν προεκτείνεται καταληκτικά και στα μ. 81-84.

Το *trio* στρέφεται, με μία τυπική για την εποχή σχέση τρίτης, στη Μι-μείζονα (VI/i), ακολουθώντας παρομοίως τριμερή οργάνωση, καίτοι επί τη βάσει του δομικού προτύπου του *scherzo*. Το πρώτο τμήμα αποτελείται από δύο σκέλη, εν είδει διμερούς δομής, με το πρώτο από αυτά να δομείται, ειδικότερα, ως μετατροπική περίοδος: οι δύο φράσεις της εκτείνονται στα μ. 85-92 και 93-100 και ολοκληρώνονται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς καθώς και με τέλεια πτώση στη σολ-δίεση-ελάσσονα (iii), αντίστοιχα. Στη συνέχεια, η βασική οκτάμετρη δομική μονάδα παραλλάσσεται και καταλήγει εν προκειμένω στην V/IV (μ. 101-108), ενώ τα ομοειδή τετράμετρα που έπονται (στα μ. 109-112 / 113-116) προσεγγίζουν τη σχετική, ντο-δίεση-ελάσσονα, καταλήγοντας στη δεσπόζουσά της. Στο δεύτερο τμήμα, δύο παρεμφερή ζεύγη διμέτρων (μ. 117-120 / 121-124) επεκτείνουν την προαναφερόμενη αρμονική λειτουργία, ενώ τον ίδιο σκοπό εξυπηρετούν και τα μ. 125-126, 127-128 και 129-130, καθώς επίσης το πέρασμα των μ. 131-

134 αλλά και τα ακόλουθα μ. 135-138. Δίχως να μεσολαβήσει κάποια αρμονική σύνδεση, τα μ. 139-146 / 147-154 επαναφέρουν κατόπιν την εναρκτήρια περίοδο στο πλαίσιο του τρίτου δομικού τμήματος, το οποίο πλέον παρουσιάζεται σημαντικά διευρυμένο σε σχέση με το ομόλογό του πρώτο. Συγκεκριμένα, έπειτα και από την επαναφορά των μ. 101-108 στα μ. 155-162, τα μ. 163-170 αντικαθιστούν τα μ. 109-116, θέτοντας ως στόχο τους τη δεσπόζουσα της Μι-μείζονος. Τούτη επεκτείνεται επί μακρόν στο επιπρόσθετο πέρασμα των μ. 171-186, όπου μία τετράμετρη ιδέα (βλ. μ. 171-174 / 175-178) παρουσιάζεται κι έπειτα υποβάλλεται σε συστηματική αποσπασματοποίηση. Ακολουθούν δύο ακόμα χωρία που έχουν ως επί το πλείστον συνδυαστική λειτουργία, καίτοι το πρώτο εξ αυτών προσλαμβάνει και μία οιονεί καταληκτική λειτουργία: τα μ. 187-194 ανακαλούν κι έπειτα ρευστοποιούν σε διαφοροποιημένο αρμονικό συγκείμενο το εναρκτήριο μοτιβικό στοιχείο της παρούσας ενότητας, ενώ την ίδια βάση έχουν και τα παρεμφερή μ. 195-198 / 199-202, που οδηγούν χρωματικά πίσω στη Λα-ύφεση-μείζονα· ξεκινώντας από την τελευταία, το δεύτερο χωρίο εισάγει έπειτα μία νέα ιδέα (βλ. μ. 203-206), προτού κατόπιν τη ρευστοποιήσει (στα μ. 207-214), ενώ εν συνεχεία τα μ. 215-216 / 217-218 και 219-222 επεκτείνουν την δεσπόζουσα, προετοιμάζοντας την *da capo* επαναφορά του *scherzo*.

Στο δεύτερο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Προκόφιεφ, το *scherzo* συνίσταται σε μία συνήθη τριμερή δομή. Τονικότητα αναφοράς είναι η λα-ελάσσων, αν και τα δύο εξωτερικά τμήματα εμπεριέχουν νύξεις και του μείζονος τρόπου. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-8), το βασικό θεματικό υλικό παρουσιάζεται κατ' αρχάς στα μ. 1-4, που παραπέμπουν σε οργάνωση τύπου πρότασης (με  $1 \times 1 + 2$  μέτρα) και φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης στη λα-ελάσσονα. Το δεύτερο σκέλος (μ. 5-8) ακολουθεί το πρώτο κατά το μεγαλύτερο μέρος του (πρβλ. μ. 5-7 και 1-3), καίτοι στο τέλος στρέφεται προς τη Σολ-μείζονα, καταλήγοντας στη δεσπόζουσά της. Έπειτα, το δεύτερο τμήμα (μ. 9-16) εισάγεται με ένα ζεύγος παρεμφερών διμέτρων που βασιζονται στο ήδη γνωστό υλικό, με τα μ. 9-10 / 11-12 να κινούνται προσέτι εντός της προαναφερόμενης τονικής περιοχής. Στη συνέχεια, όμως, το συνολικό αυτό τετράμετρο αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένο στα μ. 13-14 / 15-16, τα οποία φέρνουν στο προσκήνιο την τονικότητα της δεσπόζουσας (δηλαδή τη Μι-μείζονα), οδηγώντας έτσι στην επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος. Το τελευταίο επαναφέρει το πρώτο τετράμετρο του ομόλογού του πρώτου τμήματος στα μ. 17-20 χωρίς σημαντικές μεταβολές, όμως εν συνεχεία το δεύτερο τετράμετρο παρεκκλίνει του προτύπου του προκειμένου να φέρει εις πέρας μία πτωτική επικύρωση της αρχικής τονικότητας στα μ. 21-25· έπειτα δε από την προαναφερόμενη τέλεια πτώση, η τονική προεκτείνεται καταληκτικά στα μ. 25-26 με αναφορά και στο μεσαίο τμήμα (πρβλ. ιδίως το μ. 13).

Η ενότητα του *trio* ξεκινά με ένα τετράμετρο εισαγωγικό τμήμα, στο οποίο τα παρεμφερή δίμετρα 27-28 / 29-30 επιτελούν μία επέκταση του φθόγγου λα, ο οποίος επανερμηνεύεται κατόπιν ως θεμέλιος της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος, την οποία λαμβάνει ως τονική αφετηρία η παρούσα ενότητα. Παράλληλα, το εν λόγω τμήμα εισάγει το θεμελιώδες μοτιβικό στοιχείο του *trio*, το οποίο διαπερνά εν πολλοίς και καθορίζει ολόκληρη την έκταση της νέας αυτής ενότητας. Τούτο γίνεται ήδη εμφανές στο πρώτο θεματικό μόρφωμα, το οποίο βασίζεται αποκλειστικά σε αυτό το στοιχείο, ενώ παράλληλα συνιστά μία μακροσκελή επέκταση της Ρε-μείζονος (μ. 31-39). Κατά ασυνήθιστο τρόπο, δεν παρατηρείται στη συνέχεια κάποια τυπική τριμερής δομική οργάνωση του *trio*, αλλά αντίθετως μία διπλή αλυσιδωτή μεταφορά του προαναφερόμενου μορφώματος. Αρχικά, τα μ. 40-47 το μεταφέρουν στη Ρε-ύφεση- / Ντο-δίεση-μείζονα, επεμβαίνοντας όμως και δομικά σε αυτό, αφού τα μ. 37-39 αντικαθίστανται τώρα από τα μ. 46-47. Έπειτα, τα μ. 48-

57 μετατοπίζουν το παραπάνω πρότυπο στη Λα-μείζονα, παραλείποντας παράλληλα το μ. 37 αλλά και διευρύνοντας τα μ. 38-39 στα μ. 54-57. Τέλος, κατά την καταγεγραμμένη, *da capo* επαναφορά του *scherzo* (στα μ. 58-83), η μόνη τροποποίηση παρατηρείται στο επικεφαλής τετράμετρο, που τοποθετείται εν προκειμένω στην υποκείμενη οκτάβα.

### Συμπεράσματα

Στην τέταρτη χρονολογική περίοδο, τα 8 από τα 10 μέρη σε μορφή μενουέτου / *scherzo* που εντοπίσαμε βασίζονται αποκλειστικά στην τριμερή διαδοχή *scherzo* με *trio*, ενώ τα εναπομείναντα μέρη συνίστανται σε ένα μενουέτο δίχως συνοδευτικό *trio* (Μέτνερ op. 25-1/II, Longo 4/III).

Οι περιπτώσεις της αυτούσιας επαναφοράς του *scherzo* με χρήση της ένδειξης “*da capo*” και τα μέρη όπου το *scherzo* υφίσταται ορισμένες τροποποιήσεις κατά την (καταγεγραμμένη) επαναφορά του χαρακτηρίζονται εν προκειμένω από ισότιμη αντιπροσώπευση· διαπιστώνεται, συνεπώς, μία αντιστροφή της εξελικτικής τάσης που χαρακτήρισε τις προηγούμενες περιόδους. Στην πρώτη κατηγορία υπάγονται τα Longo 4/II, Longo 6/III, Longo 7/II, αλλά και το Προκόφιεφ 2/II, όπου οι μικροεπεμβάσεις του συνθέτη κατά την επαναφορά του *scherzo* δεν αρκούν για να αποφευχθεί η ταξινόμησή του ως ενός πλήρως καταγεγραμμένου *da capo*. Από την άλλη πλευρά, στα μέρη με πλήρως ενσωματωμένες επιμέρους ενότητες και σημαίνουσες επεμβάσεις στην τρίτη ενότητα της μορφής υπάγονται τα Fuchs 2/II, Μέτνερ op. 25-1/III, Godowsky/IV και Longo 5/II.

Από τονικής πλευράς, το *trio* παραμένει, σε δύο περιπτώσεις, στην αρχική τονικότητα του μέρους (Longo 4/II, Longo 5/II), ενώ κατά τα άλλα χρησιμοποιούνται – σε μέρη στον ελάσσονα τρόπο – η VI (Fuchs 2/II), η υποδεσπόζουσα (Μέτνερ op. 25-1/III) και η ομώνυμή της (Προκόφιεφ 2/II), καθώς επίσης – σε μέρη στον μείζονα τρόπο – η σχετική ελάσσων (Longo 6/III), η ομώνυμή της (Godowsky/IV) αλλά και η VI/i (Longo 7/II)· παρατηρείται, συνεπώς, ενδιαφέρουσα ποικιλομορφία στις επιλογές των συνθετών ως προς αυτόν τον παράγοντα.

Μολονότι οι περισσότερες από τις επιμέρους ενότητες των εξεταζόμενων μερών βασίζονται στην τριμερή μορφή, οι μετατροπικές περιπτώσεις μεταξύ αυτών υπερισχύουν ελαφρώς των μη μετατροπικών· στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα Μέτνερ op. 25-1/II, Μέτνερ op. 25-1/III-S, Longo 4/III, Longo 6/III-T, Longo 7/II-S και Προκόφιεφ 2/II-S, ενώ αντιθέτως τα Fuchs 2/II-S, Longo 4/II-S, Longo 4/II-T, Longo 5/II-S και Longo 5/II-T υπάγονται στην δεύτερη κατηγορία. Επιπλέον, το Longo 7/II-T υπάγεται, όπως είδαμε, στην μορφή του *scherzo* αντί αυτής του μενουέτου, όπου ανήκουν οι υπόλοιπες τριμερείς μορφές της παρούσας περιόδου. Από την άλλη πλευρά, τα τρία δείγματα διμερούς τύπου μενουέτου που εντοπίζονται εδώ (Fuchs 2/II-T, Godowsky/IV-T, Longo 6/III-S) είναι μη μετατροπικά, ενώ, τέλος, ορισμένες ενότητες δεν εντάσσονται σε κάποιο από τα δεδομένα δομικά πρότυπα (Μέτνερ op. 25-1/III-T, Godowsky/IV-S, Προκόφιεφ 2/II-T).

Ως προς την δυνατότητα της προσθήκης μίας *coda*, διαπιστώνουμε επίσης πως τούτη υλοποιείται μόνο σε τρία από τα 10 υπό εξέταση μέρη (Μέτνερ op. 25-1/II, Μέτνερ op. 25-1/III, Godowsky/IV)· επιπλέον, σε όλες αυτές τις περιπτώσεις, η *coda* δεν αναφέρεται άμεσα στο θεματικό υλικό του *trio*.

### **Μέρη σε τριμερή μορφή – Α' περίοδος**

Η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους, *Andante*, της *Σονάτας σε μι-ελάσσονα* του Gade διαρθρώνεται ως μία περιοδική δομή στην Σολ-μείζονα. Η ηγούμενη φράση, που οργανώνεται ως πρόταση και ξεκινά μετά από μια προανάκρουση του συνοδευτικού *ostinato* στο πρώτο μέτρο, καταλαμβάνει τα μ. 2-11. Στην βασική ιδέα των μ. 2-3 / 4-5 προστίθεται συνέχιση με νέα στοιχεία και κατάληξη στην σχετική ελάσσονα με ατελή πτώση, που προεκτείνεται στο μ. 12 με ένα μελωδικό πέρασμα. Η επόμενη φράση, που εκκινεί στο μ. 13, ξεκινά εκ νέου από την τονική και διαφοροποιείται ελάχιστα από την πρώτη από το μ. 20 (που είναι ομόλογο του μ. 9) κι έπειτα, ούτως ώστε να παραμείνει αυτή τη φορά στην Σολ-μείζονα, η οποία επικυρώνεται – και σε αυτήν την περίπτωση – με μία ατελή πτώση, ενώ τα επιπρόσθετα μ. 23-27 λειτουργούν ως μία καταληκτική προέκταση, φέρνοντας άλλη μία πτωτική επικύρωση της Σολ-μείζονος.

Η μεσαία, αντιθετική ενότητα κινείται αρχικά στην σχετικά απομακρυσμένη περιοχή της VI/i. Μία πρώτη, οκτάμετρη φράση αποτελούν τα μ. 28-35, όπου η επέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος στα προτασιακής λογικής μ. 28-31 ακολουθείται από μία προσέγγιση της αντιθετικής της ελάσσονος (και ομώνυμης της αρχικής τονικότητας του μέρους) στα μ. 32-35, τα οποία θέτουν ως στόχο μία κατάληξη με τέλεια πτώση στην σολ-ελάσσονα. Ωστόσο, η κατάληξη αυτή αναβάλλεται στο μ. 36 εν είδει απατηλής πτώσης, λόγω της έναρξης μίας επανάληψης του προηγούμενου οκταμέτρου. Τούτη όμως, ενώ ακολουθεί σε μεγάλο βαθμό το πρότυπό της ως προς το πρώτο τετράμετρο (βλ. μ. 36-39), στη συνέχεια διαφοροποιείται, με τα μ. 40-44a να αποκαλύπτουν και να ενισχύουν την συγγένεια του μ. 32 με το μοτίβο των μ. 6-7 της πρώτης ενότητας, οδηγώντας εν τέλει σε μία μισή πτώση στη σολ-ελάσσονα στο μ. 44. Έπειτα, η δεσπόζουσα της τελευταίας αυτής τονικότητας προεκτείνεται στα επιπρόσθετα μ. 44-47, τα οποία αρχικά αξιοποιούν το εναρκτήριο μοτίβο της δεύτερης ενότητας, καίτοι στη συνέχεια υπενθυμίζουν την ύφανση και το μοτιβικό υλικό με το οποίο ξεκίνησε η πρώτη ενότητα, προκειμένου να διευκολυνθεί περαιτέρω η σύνδεση με την ακόλουθη τρίτη ενότητα. Προτού περάσουμε σε αυτήν, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως η δεύτερη ενότητα οργανώνεται κατά παρόμοιο τρόπο με την πρώτη: δύο παρεμφερείς φράσεις (οι οποίες, εντούτοις, στην προκειμένη περίπτωση δεν μπορεί να ειπωθεί πως σχηματίζουν μία ευρύτερη περίοδο) ακολουθούνται από μία καταληκτική προέκταση της πτώσης της δεύτερης εξ αυτών.

Η τρίτη ενότητα, τέλος, δεν ξεκινά με την επαναφορά της πρώτης φράσης της ομόλογης πρώτης ενότητας, αλλά αντιθέτως επαναφέρει αυτούσια τα μ. 13-27, τα οποία αντιστοιχούν στη δεύτερη φράση και την κατακλείδα, στα μ. 48-62. Στο τέλος, προστίθεται επίσης μία μικρή *coda* (στα μ. 63-68), η οποία, συνεχίζοντας την προηγούμενη μελωδική εξύφανση, καταλήγει εκ νέου στην τονική, δίχως όμως να παραλείψει να αναφερθεί φευγαλέα (όπως άλλωστε και η εναρκτήρια φράση, που παραλείφθηκε κατά την επαναφορά) και στην σχετική ελάσσονα: συγκεκριμένα, τα μ. 63-65 επεκτείνουν τη σχετική, προτού μία ανιούσα χρωματική κίνηση στο μπάσο οδηγήσει πίσω στην τονική μέσω της δεσπόζουσας, σχηματίζοντας μία ακόμη ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα του παρόντος μέρους.

Η πρώτη ενότητα του – γραμμένου στη Σολ-μείζονα – τρίτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο* του Alkan ανοίγει με δύο παρόμοια τμήματα, τα οποία με τη σειρά τους συνίστανται σε δύο αντιθετικά σκέλη. Στα μ. 1-8 και 9-14 (όπου, σημειωτέον, το “ευτυχισμένο ανδρόγυνο” που δηλώνεται στον υπότιτλο του μέρους απεικονίζεται μουσικά διαμέσου ενός ντουέτου εν είδει κανόνα στην όγδοη) η αρμονική πορεία στρέφεται προς την δεσπόζουσα και εν

συνεχία την V/iii, ενώ τα μ. 15-22 και 23-27 φέρνουν μόνο μία περιορισμένης ισχύος κατάληξη στην τονική, η οποία ακυρώνεται πλήρως με την απρόσμενη, προσωρινή εξόρμηση των μ. 28-35a στην περιοχή της σχετικής της ελάσσονος υποδεσπόζουσας (τη Μι-ύφεση-μείζονα), η οποία σύντομα ακολουθείται από την μείζονα υποδεσπόζουσα. Στα μ. 35-43, εν συνεχεία, παρουσιάζεται ένα νέο παράγωγο της αντιθετικής ιδέας των μ. 9-14 και 23-27 που στρέφεται προς τη διπλή δεσπόζουσα, η οποία, στο πλαίσιο του διακριτού τμήματος των μ. 44-55, επικυρώνεται και ακολούθως λειτουργεί συνδεδετικά προς την βασική τονικότητα της δεύτερης ενότητας, που δεν είναι άλλη από αυτή της δεσπόζουσας. Συμπερασματικά, η πρώτη ενότητα δεν παραπέμπει άμεσα σε κάποιο από τα δεδομένα μικροδομικά οργανωτικά πρότυπα, καίτοι σημειώνεται μία ομοιότητα προς την ανοικτή δομή Bar (α α' β).<sup>356</sup>

Η μεσαία ενότητα φέρει (όπως εξάλλου και η πρώτη) ρητό προγραμματικό περιεχόμενο ("Les enfans")<sup>357</sup> που εντάσσεται στην γενικότερη κατεύθυνση του μέρους: εισάγει μάλιστα νέο μοτιβικό υλικό και ύφανση και κινείται με ασταμάτητη ροή, ενώ διαρθρώνεται τριμερώς. Το πρώτο τμήμα της οργανώνεται ως περίοδος: έπειτα από την πρώτη φράση των μ. 56-60a, η οποία καταλήγει σε μία ατελή πτώση στην Ρε-μείζονα, ακολουθεί η δεύτερη φράση (μ. 60-63), η οποία γρήγορα αποκλίνει μελωδικά αλλά και αρμονικά από το πρότυπό της, προκειμένου να ολοκληρωθεί με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, αν και στη συνέχεια οδηγεί (χάριν σύνδεσης με το επόμενο τμήμα) στην Φα-μείζονα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 64-76) ξεκινά, ως εκ τούτου, από την τελευταία τονική περιοχή και εκτυλίσσεται ελεύθερα επί τη βάση της ανάπτυξης του δεδομένου υλικού, μέχρις ότου μία επέκταση της V/vi (βλ. μ. 73-76) οδηγήσει εν τέλει ξανά στην βασική τονικότητα της παρούσας ενότητας. Ωστόσο, η αναπτυξιακή διαδικασία συνεχίζεται και στο τρίτο τμήμα, όπου αμφότερες οι φράσεις του πρώτου τμήματος τροποποιούνται σε βάθος και προεκτείνονται σημαντικά (στα μ. 77-84 και 85-96a). Περαιτέρω, η πρώτη εξ αυτών χάνει την πτωτική της κατάληξη, ενώ απεναντίας η δεύτερη οδηγεί σε μία επικύρωση (εν είδει τέλειας πτώσης) της Ρε-μείζονος. Η τελευταία προεκτείνεται κατόπιν στα μ. 96-104, τα οποία απομονώνονται ως διακριτό καταληκτικό αλλά και συνδεδετικό πέρασμα, με την Ρε-μείζονα να μετατρέπεται εν τέλει σε δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας του μέρους.

Η τρίτη ενότητα ξεκινά έπειτα με μία άμεση επαναφορά των πρώτων 14 μέτρων στα μ. 105-118, ενώ η δεύτερη εμφάνιση της βασικής θεματικής ιδέας φέρει ενισχυμένη ύφανση (πρβλ. ενδεικτικά μ. 119-120 και μ. 15-16: μάλιστα, εδώ ο συνθέτης εισάγει και την κανονική μίμηση στην όγδοη που χαρακτήριζε αρχικά μόνον τα μ. 9-14). Επιπροσθέτως, σημειώνεται μία δομική τροποποίηση: τα μ. 19-22 αντικαθίστανται εν προκειμένω από τα μ. 123-126, δίχως πάντως τα ακόλουθα μ. 127-131 να διαφοροποιούνται σημαντικά από τα ομόλογά τους μ. 23-27, αν και το επιπρόσθετο μ. 132 συμβάλλει στην επίτευξη μίας διαφορετικής αρμονικής εξέλιξης από την αναμενόμενη, κατευθυνόμενο προς την μι-ελάσσονα! Σε αυτό το τονικό πλαίσιο, τα μ. 133-139 συγκροτούν ένα νέο μόρφωμα με προτασιακή λογική και χαρακτηριστική μιμητική υφή, δίνοντας τη μεγαλύτερη δυνατή έμφαση στο ντουέτο του ανδρόγυνου που συνιστά τον προγραμματικό πυρήνα του μέρους. Εν συνεχεία, το προαναφερόμενο επτάμετρο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο και με αφητηρία από την δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος στα μ. 140-147, οδηγώντας τελικά εκ νέου

<sup>356</sup> Σχετικά με την τριμερή δομή Bar, βλ. Horst Brunner, "Bar form (Ger. *Barform*)", στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02045>.

<sup>357</sup> Κατά τον Eddie (ό.π., σ. 86), πρόκειται για *τρία* παιδιά, τα οποία αντιπροσωπεύονται, αυτονόητα, από τις τρεις φωνές της πολυφωνικής γραφής της παρούσας ενότητας. Πρβλ. και την ανάλογη παρατήρηση του Hillman (ό.π., σ. 74).

στη μι-ελάσσονα, έπειτα από ένα παροδικό πέρασμα από τη Σολ-δίεση-μείζονα. Ύστερα, τα μ. 148-151a επαναφέρουν παρηλλαγμένη και διευρυμένη τη δίμετρη βασική ιδέα των μ. 133-134, καταλήγοντας όμως, στην προκειμένη περίπτωση, σε μία μισή πτώση, με τη δεσπόζουσα να προεκτείνεται από εκεί και ύστερα στο πέρασμα των μ. 151-158, το οποίο περιλαμβάνει μία περιγραφική αναφορά στο χτύπημα του ρολογιού (“10 heures”).<sup>358</sup>

Έπειτα από αυτή την αρκετά διαφορετική – από δομική αλλά και αρμονική έποψη – πορεία που ακολούθησε η τρίτη ενότητα, προστίθεται μία coda (μ. 159-192), η οποία, παράλληλα με την παλινόρθωση της βασικής τονικότητας του παρόντος μέρους, εισάγει εντελώς νέο θεματικό υλικό με προγραμματική επίκληση (“La prière”). Πρόκειται, πιο αναλυτικά, για τρεις τετράμετρες φράσεις σε υφή χορικού (μ. 159-162, 163-166 και 167-170), γεγονός που αντικατοπτρίζει τον θρησκευτικό χαρακτήρα της προαναφερόμενης επίκλησης. Το εν λόγω μόρφωμα συνδυάζεται, κατά την ακόλουθη επανάληψή του, με το μοτίβο της δεύτερης ενότητας, με τη χαρακτηριστική κίνηση δεκάτων έκτων να συνοδεύει αντιστικτικά τη μελωδία του χορικού (βλ. μ. 171-182). Εν συνεχεία, την παρηλλαγμένη εμφάνιση της πρώτης φράσης του χορικού στα μ. 183-188 διαδέχεται μία σύντομη, εμβόλιμη αναδρομή στην εναρκτήρια ιδέα του μέρους (βλ. μ. 189-190), ενώ η καταληκτική επικύρωση της Σολ-μείζονος επιτυγχάνεται μέσω του συνδυασμού του μοτίβου της δεύτερης ενότητας με μία συγχορδιακή κατάληξη που αντλείται από την υφή του χορικού (στα μ. 191-192).<sup>359</sup>

Το δεύτερο μέρος, *Andante largamente*, της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινστέιν είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα και διαρθρώνεται τριμερώς, εξίσου όπως και η πρώτη του ενότητα (μ. 1-32), που ακολουθεί κατά γράμμα τις τυπικές προδιαγραφές μιας τριμερούς δομής. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-16) είναι περιοδικά οργανωμένο: η πρώτη, προτασιακά οργανωμένη φράση καταλήγει σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ αντιθέτως η επόμενη φράση στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση. Το μεσαίο τμήμα (μ. 17-24) συνίσταται επί της ουσίας σε μία επέκταση της Σολ-μείζονος, στο πλαίσιο μίας δομής που φέρει προτασιακά χαρακτηριστικά: οι όμοιες, δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 17-18 / 19-20 ακολουθούνται από μία διαδικασία αποσπασματοποίησης στα μ. 21-24, τα οποία βασίζονται σε μία χρωματική ανοδική κίνηση στην χαμηλότερη φωνή. Έπειτα, το τρίτο τμήμα συνίσταται σε μία και μόνο φράση, η οποία, καίτοι διατηρεί την προτασιακή δομή αμφότερων των φράσεων της εναρκτήριας περιόδου, ακολουθεί μία διαφορετική αρμονική και μελωδική πορεία: έπειτα από την επαναφορά της δίμετρης βασικής ιδέας στα μ. 25-26, τούτη αλυσιδοποιείται εν προκειμένω στην επιτονική στα μ. 27-28, προτού τελικά η συνέχιση οδηγήσει – για πρώτη φορά – σε μία τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα του μέρους.

Η κατασκευή της δεύτερης, αντιθετικής ενότητας είναι διμερής. Εντός του περιβάλλοντος της σχετικής λα-ελάσσονος και με νέο μοτιβικό υλικό, τα μ. 33-40 συγκροτούν μία πρώτη οκτάμετρη δομική μονάδα, ενώ στο επόμενο οκτάμετρο των μ. 41-48 ισχυροποιείται η θέση της υποδεσπόζουσας (ρε-ελάσσονος) και εν συνεχεία της αντιθετικής της (Σι-ύφεση-μείζονος), ήτοι της ναπολιτάνικης II της λα-ελάσσονος, στην οποία η παρούσα φράση ολοκληρώνεται ακολούθως με μία τέλεια πτώση. Στο δεύτερο τμήμα της διμερούς δομής, τα μ. 49-60 λειτουργούν ως ένα δυνάμει αντιθετικό τμήμα, εισάγοντας νέο μελωδικό υλικό. Ωστόσο, τα μ. 61-65 προτείνουν ύστερα ένα παράλλαγμα των μ. 45-48 και καταλήγουν εκ νέου στην λα-ελάσσονα με μία τέλεια πτώση. Έπειτα από

<sup>358</sup> Πρβλ. Hillman, ό.π., σ. 77.

<sup>359</sup> Κατά πάσα πιθανότητα, τα τέσσερα τελευταία μέτρα απεικονίζουν την οικογένεια που σιγά-σιγά αποκοιμάται, έπειτα από την βραδινή προσευχή που προηγήθηκε. Βλ. Hillman, ό.π., σ. 77 και 79.

την καταληκτική προέκταση της τονικής στα μ. 66-68, τα μ. 69-76 λειτουργούν ως ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα, καθώς οδηγούν πίσω στην αρχική τονικότητα, φτάνοντας μέχρι και τη διπλή δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος.

Η επανεμφάνιση της τονικής της Ντο-μείζονος συμπίπτει με την έναρξη της τρίτης ενότητας, η οποία ξεκινά με έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα. Το πρώτο τμήμα επιστρέφει με επουσιώδεις υφολογικές τροποποιήσεις, κάτι που ισχύει και για το δεύτερο (βλ. μ. 77-92 και 93-100 αντίστοιχα)· στην συνέχεια, εντούτοις, διαπιστώνουμε πως το τρίτο τμήμα απουσιάζει, και αντ' αυτού ο συνθέτης προσθέτει ένα νέο χωρίο, ως συνέχιση του δεύτερου τμήματος! Αντί της αναμενόμενης επιστροφής του εναρκτήριου μορφώματος, τα μ. 101-108 σχηματίζουν μία νέα προτασιακή δομή, η οποία αντλεί το θεματικό της υλικό από το πρώτο τμήμα και επικυρώνει την κύρια τονικότητα με μία ατελή πτώση, προτού επαναληφθεί στα μ. 109-116, καταλήγοντας μάλιστα εν προκειμένω σε μία τέλεια πτώση. Έπειτα, η τονική προεκτείνεται περαιτέρω και στα μ. 117-120. Ως εκ τούτου, μπορεί να υποστηριχθεί πως η αρχική τριμερής δομή μετατρέπεται εν προκειμένω σε διμερή, με τα δύο τμήματα να εκτείνονται πλέον στα μ. 77-92 και 93-120 αντίστοιχα· εντός του δεύτερου τμήματος, προσέτι, τα μ. 93-100 αποτελούν ένα δυνάμει αντιθετικό μέλος, ενώ τα μ. 101-116 παρέχουν μία αρμονική λύση δίχως θεματική επαναφορά, με την τονική να προεκτείνεται ύστερα καταληκτικά στα μ. 117-120. Στο πλαίσιο, τέλος, της σύντομης coda των μ. 121-127 επιστρέφει, κάτω από έναν ισοκράτη επί της τονικής, το βασικό μοτίβο της δεύτερης ενότητας, με την αναδρομή των μ. 121-124 στα μ. 33-36 να ακολουθείται από μία απέρριπτη καταληκτική προέκταση της Ντο-μείζονος.

Το αργό δεύτερο μέρος, *Andante espressivo*, της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Brahms είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα και συνιστά μία ιδιαίτερη περίπτωση τριμερούς μορφής που επεκτείνεται σε τετραμερή με μία επιπρόσθετη τέταρτη ενότητα.<sup>360</sup> Η πρώτη ενότητα οργανώνεται ως μία αρκετά τυπική τριμερής δομή. Το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία περίοδο, η πρώτη φράση της οποίας ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ η δεύτερη φράση, η οποία ξεκινά οιονεί αλυσιδωτά και διευρύνεται σε σχέση με την πρώτη, φέρνει κατόπιν μία ατελή πτώση στην ίδια τονική περιοχή (βλ. μ. 1-4 και 5-10 αντίστοιχα). Το δεύτερο τμήμα εισάγει μία νέα ιδέα (με αντιθετικό μοτιβικό υλικό και ύφανση), η οποία βασίζεται στην προσέγγιση της τονικότητας της δεσπόζουσας (βλ. μ. 11-14). Το εν λόγω τετράμετρο αλυσιδοποιείται ύστερα στα μ. 15-18 και προεκτείνεται επί τη βάσει μίας διεργασίας αποσπασματοποίησης στα μ. 19-24, τα οποία αναδεικνύουν εκ νέου εμφατικά τη Μι-ύφεση-μείζονα ως δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Εν συνεχεία, το τρίτο τμήμα (μ. 27-36) εισάγεται με ισοκράτη επί της δεσπόζουσας και διαφοροποιείται από το αρχικό ως προς ορισμένες αρμονικές λεπτομέρειες, ενώ, έπειτα από την πτωτική του κατάληξη στην τονική (στο μ. 34, που είναι ομόλογο του μ. 10), η τελευταία προεκτείνεται και στα μ. 35-36, τα οποία επιτελούν και μία υποτυπώδη σύνδεση με την ενότητα που έπεται.

---

<sup>360</sup> Ας αναφερθεί πως ο συνθέτης παραθέτει, ως “μότο” του παρόντος μέρους, τους πρώτους στίχους του ποιήματος *Junge Liebe* του Sternau· δεν φαίνεται, ωστόσο, να υφίσταται κάποια άμεση, προγραμματικής λογικής έμπνευση πίσω από αυτήν την αναφορά, δεδομένης και της ασαφούς θέσης του ίδιου του συνθέτη, πως «[οι στίχοι] είναι ίσως απαραίτητοι ή ευχάριστοι για την εκτίμηση του *Andante*» (βλ. Aringer, “Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll”, ό.π., σ. 42), αν και ορισμένοι μελετητές έχουν προτείνει, απεναντίας, την θεώρηση του ποιήματος αυτού ως μοντέλου για την κατασκευή του εξεταζόμενου μέρους· βλ. John Rink, “Opposition and integration in the piano music”, στο: Michael Musgrave (επιμ.), *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1999, σ. 82.



Για την δεύτερη ενότητα (μ. 37-105), ο συνθέτης επιλέγει το τονικό περιβάλλον της υποδεσπόζουσας, ενώ εφαρμόζει και σε αυτήν την περίπτωση μία τριμερή διάρθρωση, καίτοι με καταγεγραμμένες επαναλήψεις. Το πρώτο τμήμα εκτυλίσσεται πάνω από έναν ισοκράτη στην τονική και συνιστά, ως εκ τούτου, μόνο μίαν επίφαση περιόδου (μ. 37-44), που επαναλαμβάνεται αμέσως με αμελητέες διαφοροποιήσεις (στα μ. 45-52). Το δεύτερο τμήμα (μ. 53-67) βασίζεται στην ίδια υφή, ακολουθώντας μία σχετικά ελεύθερη μετατροπική πορεία, κινούμενο προς την νι αλλά και την VII/ι της Ρε-ύφεση-μείζονος, προτού τελικά στραφεί οριστικά προς τη δεσπόζουσα της. Έπεται το τρίτο τμήμα (μ. 68-76), όπου, ενώ ο ισοκράτης παραμένει ακλόνητος στη θέση του, η εναρκτήρια φράση τροποποιείται μελωδικά και δομικά, παραπέμποντας εν προκειμένω σε δομή πρότασης! Στη συνέχεια, το δεύτερο και το τρίτο τμήμα επαναλαμβάνονται στα μ. 77-91 και 92-100 αντίστοιχα, με το πρώτο εξ αυτών να διατηρείται αυτούσιο και το δεύτερο να υποβάλλεται μόνον σε ορισμένες αρμονικές διαφοροποιήσεις. Έπειτα, τα μ. 101-105 προεκτείνουν το τρίτο τμήμα, λειτουργώντας ως συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα του μέρους.

Στην τρίτη ενότητα, το πρώτο τμήμα (μ. 106-115) παρουσιάζεται με ασήμαντες αλλαγές, κυρίως υφολογικής φύσης, κάτι που δεν ισχύει ουδόλως για το δεύτερο (στα μ. 116-129), που επιστρέφει αυτούσιο. Το τρίτο τμήμα, εξάλλου, αφενός μεν τροποποιείται ως προς την υφή του κατά παρόμοιο τρόπο με το πρώτο (βλ. μ. 130-139), αφετέρου δε διαφοροποιείται και ως προς την απόληξή του, αφού τα μ. 35-36 αντικαθίστανται στην προκειμένη περίπτωση από μία ευρύτερη, τετράμετρη δομική μονάδα στα μ. 140-143 με παρόμοια αρμονικά και λειτουργικά χαρακτηριστικά. Αυτό το γεγονός, εντούτοις, και συγκεκριμένα η προσέγγιση της περιοχής της υποδεσπόζουσας κατά το πρότυπο των τελευταίων μέτρων της πρώτης ενότητας, έχει ως απόρροια την έναρξη της τέταρτης ενότητας που ακολουθεί από αυτήν ακριβώς την τονικότητα.

Η εν λόγω ενότητα<sup>361</sup> οργανώνεται τριμερώς, όπως παρατηρήσαμε άλλωστε και για τις προηγούμενες. Το πρώτο της τμήμα (μ. 144-156) δομείται περιοδικά: από τις δύο – εν πολλοίς προτασιακά δομημένες – φράσεις, η ηγούμενη (μ. 145-150, έπειτα από ένα εισαγωγικό μέτρο) στηρίζεται σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας και καταλήγει σε αυτήν εν είδει μισής πτώσης στην Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ η επόμενη (μ. 151-156), παρ' όλο που βασίζεται σε έναν ισοκράτη επί της τονικής, επιτυγχάνει στο τέλος να φέρει μία τέλεια πτώση στην κυρίαρχη τονικότητα της εξεταζόμενης ενότητας. Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα (μ. 157-163), όπου η καθοδική κίνηση του μπάσου στηρίζει μία ελεύθερη ανάπτυξη του δεδομένου μοτιβικού υλικού. Στο τρίτο τμήμα (μ. 164-178), από την άλλη πλευρά, τη θέση της περιοδικής δομής του πρώτου τμήματος παίρνει μία ενιαία φράση που βασίζεται στην διαρκή μελωδική εκτύλιξη του δεδομένου υλικού, φτάνοντας εν τέλει στην τονική δίχως κάποια πτωτική δομή. Τελικά, στην παρούσα ενότητα προστίθεται και μία κατακλείδα: τα μ. 179-186 φέρνουν την απαραίτητη (πλάγια) πτώση στην τονική, ενώ τα μ. 187-191 πραγματοποιούν κατόπιν μία σύντομη αναδρομή στο θεμελιώδες μοτίβο της πρώτης ενότητας, το οποίο μεταφέρεται στο τονικό πλαίσιο της Ρε-ύφεση-μείζονος. Η τελευταία συνιστά, ως εκ τούτου, την καταληκτική τονικότητα του παρόντος μέρους, σε μια

<sup>361</sup> Για τον Aringer ("Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll", ό.π., σ. 42-43) παραμένει αβέβαιο αν το παρόν μέρος πρέπει να θεωρηθεί τριμερές (με την τελευταία ενότητα να αντιμετωπίζεται ως μία coda) ή τετραμερές (με την εν λόγω ενότητα ως ισάξια δομική οντότητα με τις υπόλοιπες). Αντιθέτως, τόσο ο Rink (ό.π., σ. 82) όσο και η Eich (ό.π., σ. 339) ερμηνεύουν το χωρίο αυτό δίχως δισταγμό ως μία coda, καίτοι η τελευταία επισημαίνει χαρακτηριστικά πως το παρόν χωρίο έχει μία "έξωθεν" επίδραση στο συνολικό μέρος, αφού αναφέρεται στο ποίημα *Treue Liebe* του Wilhelm Hauff. Για την ακρίβεια, όπως διευκρινίζει ο Aringer (ό.π., σ. 43), ο Brahms βασίζεται εδώ στην μελοποίηση του εν λόγω ποιήματος από τον Johann Friedrich Reichardt, με τη μελωδία να αναδομείται για τις ανάγκες του σχηματισμού της τελευταίας αυτής ενότητας.

περίπτωση εφαρμογής του φαινομένου της προοδευτικής τονικότητας! Συμπερασματικά, στην ήδη ιδιότροπη μορφολογική διάρθρωση του *Andante espressivo*, όπου, όπως είδαμε, η συνήθης τριμερής μορφή διευρύνεται μέσω της επισύναψης ενός ανεξάρτητου καταληκτικού επεισοδίου, προστίθεται επιπλέον και μία διάσταση τονικής απόκλισης, μέσω της σταδιακής – αλλά προοικονομούμενης ήδη από τη δεύτερη ενότητα – κατίσχυσης της Ρε-ύφεση-μείζονος επί της Λα-ύφεση-μείζονος, με την εν λόγω διαδικασία να παραπέμπει, αναδρομικά και μακροδομικά, σε μία διαδοχή V – I.

Το γοργό τελικό μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Heller είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα. Ένα πρώτο, διακριτό τμήμα στην τονικότητα αναφοράς συγκροτούν τα μ. 1-16, τα οποία οργανώνονται υπό μορφήν πρότασης: η τετράμετρη βασική ιδέα (μ. 1-4) αλυσιδοποιείται στα μ. 5-8 και κατόπιν ρευστοποιείται στο πλαίσιο μιας οκτάμετρης συνέχισης, οδηγώντας σε μία τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα. Ακολουθεί ένα εντελώς νέο μόρφωμα: τα όμοια δίμετρα 17-18 / 19-20, που εμμένουν στην τονική, αλυσιδοποιούνται στη μι-ελάσσονα στα μ. 21-22 / 23-24, ενώ έπειτα οι παρεμφερείς δομικές μονάδες των μ. 25-26 / 27-28 / 29-30 φέρνουν μία κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, προτού τα μ. 31-34 την μετατρέψουν σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής Ντο-μείζονος. Στη συνέχεια, το συνολικό χωρίο των μ. 17-34 επαναλαμβάνεται αυτούσιο στα μ. 35-52, προτού το τελευταίο, συνδεδετικό τετράμετρο του προηγθέντος μορφώματος αποσπασθεί προκειμένου να κατασκευασθούν οι παρόμοιες δομικές μονάδες των μ. 53-56 και 57-60, ενώ τα μ. 60-69α που έπονται παράγονται από την ανάπτυξη της ιδέας των μ. 17-18, με το συνολικό παραπάνω πέρασμα να προσλαμβάνει συνδεδετική λειτουργία.

Στο πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας, τα μ. 69-88 αφιερώνονται στην ανάπτυξη του υλικού του πρώτου θεματικού μορφώματος του μέρους. Τα μ. 69-72 απομονώνουν την επικεφαλής χειρονομία, ενώ έπειτα τα τετράμετρα 73-76 / 77-80 ανακαλούν το πρότυπο της βασικής ιδέας, περνώντας από τη Μι-ύφεση- στη Ντο-μείζονα. Από την ρευστοποίηση του ίδιου υλικού προκύπτουν κατόπιν τα παρεμφερή δίμετρα 81-82 / 83-84 / 85-86, ενώ η περαιτέρω διάλυση του εναπομείναντος μοτίβου στα μ. 87-88 οδηγεί στη λα-ελάσσονα και σε ένα νέο θεματικό μόρφωμα, εντός του δεύτερου σκέλους της παρούσας ενότητας. Ύστερα από την προτασιακή δομή των μ. 89-97α, η οποία ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, μια απόπειρα επανάληψής της παρεκκλίνει σταδιακά της πορείας της: τα μ. 97-98 / 99-100, όπου επανέρχεται το σκέλος της παρουσίασης της πρότασης, ακολουθούνται εν προκειμένω από δύο ακόμη παρόμοιες δομικές μονάδες (στα μ. 101-103α / 103-105α) που επεκτείνουν την επιτονική της ντο-ελάσσονος, ενώ τα παράγωγα ζεύγη διμέτρων 105-106 / 107-108 και 109-110 / 111-112 περνούν από τη ii στη διπλή δεσπόζουσα. Η τελευταία επεκτείνεται με τη σειρά της στα ομοειδή τετράμετρα 113-116 / 117-120, όπου ανακαλείται προσέτι η εναρκτήρια ιδέα, κατά τρόπο που προετοιμάζει την επαναφορά του πρώτου θεματικού μορφώματος.

Στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας, τα μ. 121-136 παρουσιάζουν απειροελάχιστες διαφοροποιήσεις σε σχέση με τα μ. 1-16. Έπειτα, εντούτοις, τα μ. 137-144 επαναφέρουν αυτούσια τα μ. 17-24, τα δε μ. 145-152 παραθέτουν και προεκτείνουν ελαφρώς τα μ. 63-69α, με το συνολικό χωρίο των μ. 137-152 να αποτελεί συνεπώς μία εξαιρετικά περικεκομμένη επαναφορά των μ. 17-69α. Κατόπιν τούτου εμφανίζεται μόνο μία επιπρόσθετη coda, η οποία αναφέρεται αναδρομικά στο μοτιβικό υλικό των δύο θεματικών μορφωμάτων της πρώτης ενότητας. Ο συνθέτης κατασκευάζει κατ' αρχάς μία νέα ιδέα επί τη βάση του εναρκτήριου μοτίβου (βλ. τα παρεμφερή δίμετρα 153-154 / 155-156 / 157-158), η οποία κατόπιν ρευστοποιείται, καθιστώντας ακόμη πιο σαφή την προέλευσή της (βλ. μ. 159-160). Έπειτα, το συνολικό πέρασμα των μ. 161-170 αλλά και 171-179α

απομονώνει το μοτίβο του μ. 18 του δεύτερου μορφώματος, κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 63-69a, στο πλαίσιο μιας μακράς επέκτασης της τονικής. Η τελευταία επεκτείνεται μάλιστα περαιτέρω και επικυρώνεται καταληκτικά στα ακόλουθα μ. 179-186, τα οποία συνιστούν μία διευρυμένη εκδοχή των πτωτικών μ. 13-16 του πρώτου θεματικού μορφώματος.

Το μεσαίο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Ritter είναι γραμμένο στη σι-ελάσσονα και η πρώτη ενότητά του τριμερώς διαρθρωμένη. Εντός αυτής, το πρώτο τμήμα (μ. 1-11) είναι μία μετατροπική περίοδος, η ηγούμενη φράση (μ. 1-6) της οποίας ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ η επόμενη (μ. 7-11) με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Το δεύτερο τμήμα (μ. 12-20) συνιστά εν συνεχεία μία επέκταση της τελευταίας, η οποία επανεμφανίζεται ευθύς εξαρχής σε ενεργή δεσπόζουσα της σι-ελάσσονας, με ένα νέο τετράμετρο πρότυπο που παρουσιάζεται στα μ. 12-15 κι έπειτα επαναλαμβάνεται με ελαφρά προέκταση στα μ. 16-20. Στο τρίτο τμήμα, η αρχική περιοδική δομή υποβάλλεται τόσο σε δομικές όσο και σε αρμονικές τροποποιήσεις με έναρξη από την περιοχή της ομώνυμης μείζονος, ενώ η πρώτη φράση δεν ολοκληρώνεται με ατελή αλλά με μία μισή πτώση (μ. 21-26). Οι αλλαγές στην δεύτερη φράση (μ. 27-37a), εξάλλου, φτάνουν σε ακόμη μεγαλύτερο βάθος, καθώς το τελευταίο δίμετρό της (μ. 30-31) δεν φέρνει καν την αναμενόμενη τέλεια πτώση, αλλά γίνεται το εφαλτήριο για μία ανοδική κίνηση του μπάσσου, η οποία συνεχίζεται και κατά την – αλυσιδωτής λογικής – επανάληψη της εν λόγω δομικής μονάδας στα μ. 32-33. Επιπλέον, την αναβεβλημένη πτωτική λύση φέρνει ένα νέο, επιπρόσθετο πέρασμα στα μ. 34-37a, που αποκαθιστά τον ελάσσονα τρόπο, ενώ την επικράτηση του τελευταίου επιβεβαιώνουν και οι επισυναπτόμενες καταληκτικές χειρονομίες στα εν πολλοίς όμοια μ. 37-39a / 39-41a αλλά και στα μ. 41b-42.

Στη συνέχεια, η δεύτερη ενότητα εισάγει αντιθετικό θεματικό υλικό και στρέφεται προς τη σχετική μείζονα, καίτοι η πρώτη φράση της (μ. 43-46) αλυσιδοποιείται παρηλλαγμένη (στα μ. 47-50) και καταλήγει με ατελή πτώση στην iii (φα-δίεση-ελάσσονα). Ένα δεύτερο, ίσης έκτασης και παρόμοιων θεματικών χαρακτηριστικών ζεύγος φράσεων (στα μ. 51-54 και 55-58) φέρνει έπειτα μία ατελή και μία μισή πτώση στη Ρε-μείζονα. Ακολούθως, η επαναφορά του αρχικού υλικού επιχειρεί να οδηγήσει σε μία πιο ισχυρή πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, αυτήν την φορά στο πλαίσιο μιας ευρύτερης οκτάμετρης φράσης· ωστόσο αποτυγχάνει και καταλήγει με απατηλή πτώση στην vi (μ. 59-66). Για την αντιμετώπιση του “προβλήματος” αυτού επιστρατεύεται λοιπόν ένα παράγωγο του δεύτερου ημίσεως του εν λόγω οκταμέτρου, το οποίο τώρα φθάνει αισίως σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς της παρούσας ενότητας (μ. 67-70).

Έπειτα από τη λιτή σύνδεση που παρέχει το μ. 71 με την επικεφαλής χειρονομία, το κύριο θέμα επιστρέφει, με τα δύο πρώτα τμήματά του (στα μ. 72-83 και 84-92) να παρουσιάζουν ελάχιστες, πρωτίστως υφολογικές διαφοροποιήσεις, με εξαίρεση την προσθήκη του μ. 78, η οποία καθιστά πλέον συμμετρική την εναρκτήρια περίοδο. Στο τρίτο τμήμα (μ. 93-111), από την άλλη πλευρά, παρατηρούμε – εκ νέου, αν θυμηθούμε και τις ανάλογες διεργασίες στο ανάλογο τμήμα της πρώτης ενότητας – περισσότερες τροποποιήσεις αρμονικού αλλά και δομικού χαρακτήρα. Συγκεκριμένα, η πρώτη φράση (μ. 93-99) διευρύνεται εν προκειμένω κατά ένα μέτρο μέσω της εσωτερικής επέκτασης του πρώτου διμέτρου (πρβλ. μ. 93-95 και 21-22)· πρωτίστως, όμως, η πιο ουσιώδης αλλαγή αφορά την τονική πορεία προς τη σχετική μείζονα, στην οποία και πραγματοποιείται μία μισή πτώση. Η δεύτερη φράση (μ. 100-111), από την άλλη πλευρά, διευρύνεται και αυτή κατά ένα μέτρο στην έναρξή της (πρβλ. μ. 100-101 και 27), ενώ ακολουθεί και αυτή διαφορετική αρμονική πορεία σε σχέση με το πρότυπό της στα μ. 100-108a· ωστόσο, η ανάγκη της επαναπροσέγγισης της σι-ελάσσονας, προκειμένου να καταστεί κατόπιν δυνατή

η αυτούσια επαναφορά των μ. 34-37a στα μ. 108-111, επιβάλλει – μεταξύ άλλων – την αναστροφή της μελωδικής κίνησης στα μ. 104-107 (πρβλ. μ. 30-33). Ακολούθως, ο συνθέτης προβαίνει στην προσθήκη και ενός εμβόλιμου τμήματος, τύπου Coda-Rhetoric Interpolation, πριν από την επαναφορά και του καταληκτικού περάσματος. Το εν λόγω τμήμα μεταβαίνει εξαρχής στην ομώνυμη μείζονα και η κατασκευή του παραπέμπει σε πρόταση, μιας και η τετράμετρη βασική του ιδέα (μ. 112-115) επαναλαμβάνεται μελωδικώς παρηλλαγμένη (στα μ. 116-119), ενώ η συνέχιση (μ. 120-127a) δομείται από μονόμετρες δομικές μονάδες που ακολουθούν μία χρωματική άνοδο, μέχρι την άφιξη στον φθόγγο της τονικής και την ακόλουθη τέλεια πτώση. Ωστόσο, η κατάληξη πραγματοποιείται, εν τέλει, στον ελάσσονα τρόπο, καθώς η μεταβολή αυτή διευκολύνει την μέχρι τούδε αναβεβλημένη επαναφορά, στα μ. 127-133a, του καταληκτικού περάσματος του κυρίου θέματος.

Τέλος, ο συνθέτης επισυνάπτει σε αυτό το σημείο και μία σύντομη coda (μ. 133-142), αφορμή για την εκκίνηση της οποίας είναι η μετατροπή της καταληκτικής τέλει πτώσης σε απατηλή (στα μ. 132-133). Στο προσκήνιο έρχεται εδώ το υλικό της δεύτερης ενότητας, βάσει του οποίου (πρβλ. ιδιαίτερα τα μ. 47-50) σχηματίζεται μία περίοδος με δύο φράσεις (στα μ. 134-137 και 138-142) που φέρνουν πρώτα μία ατελή και έπειτα την καθοριστική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

### Συμπεράσματα

Σε αυτήν την πρώτη χρονολογική περίοδο, τα περισσότερα μέρη που βασίζονται στο πρότυπο της τριμερούς μορφής ακολουθούν τις προδιαγραφές της παρατακτικής εκδοχής της. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το Heller 3/IV, το οποίο βασίζεται στον αναπτυξιακό τύπο<sup>362</sup> μολοντούτο, στο εν λόγω μέρος η δεύτερη ενότητα διαθέτει και οιονεί παρατακτικά χαρακτηριστικά, εισάγοντας νέο θεματικό υλικό έπειτα από την ανάπτυξη των μοτίβων της πρώτης ενότητας. Μία ιδιαίτερη περίπτωση μορφολογικής συγκρότησης εντοπίζεται, από την άλλη πλευρά, στο Brahms 3/II, στο οποίο ο συνθέτης επισυνάπτει, έπειτα από την τρίτη ενότητα, ένα επιπρόσθετο επεισόδιο, επεκτείνοντας κατά ασυνήθιστο τρόπο την τυπική τριμερή μορφή.

---

<sup>362</sup> Η θεωρητική βάση της διάκρισης τριών διαφορετικών τύπων τριμερούς μορφής στηρίζεται στα ερευνητικά συμπεράσματα του Ιωάννη Φούλια. Πέραν του τυπικού, παρατακτικού τύπου, «όπου σε μία κλειστή και ολοκληρωμένη πρώτη ενότητα (A) έρχεται να αντιπαρατεθεί μία δεύτερη με ανάλογη, σχεδόν, δομική αυτοτέλεια (B), προτού η συνολική μορφή αποπερατωθεί με την επαναφορά της πρώτης ενότητας (A')», εμφανίζεται ακόμη η δυνατότητα διαμόρφωσης ενός δεύτερου τύπου, «στον οποίο η μεσαία αντιθετική ενότητα (B) διαμορφώνεται υπό τις προδιαγραφές ενός “συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος”, εισάγοντας έτσι στην τριμερή μορφή μία δυναμική έποψη», αλλά και ενός τρίτου, αναπτυξιακού τύπου, «η μεσαία ενότητα (B) του οποίου τείνει να διαμορφωθεί όπως μια επεξεργασία σονάτας, ενίοτε κατά τρόπον φουγκοειδή, ή ακόμη και να προσλάβει τα χαρακτηριστικά μιας ελεύθερης φαντασίας». Βλ. “Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με υβριδική επαναφορά: Clementi και Reicha”, στο: Μάρκος Τσέτσος, Γιώργος Φιτσιώρης και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *Αφιερωματικός τόμος εις μνήμην Ολυμπίας Ψυχοπαίδη-Φράγκου (1944-2017)*, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών / Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Αθήνα 2018, σ. 153-155. Επιπλέον, ειδικά για την διάκριση μεταξύ παρατακτικού και δυναμικού τύπου, χρήσιμη είναι και η ακόλουθη δημοσίευση του ίδιου: “Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις”, στο: Μάρκος Τσέτσος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008, σ. 168-202 (βλ. ενδεικτικά σ. 173-174).

Η προσθήκη ενός διακριτού εισαγωγικού τμήματος δεν παρατηρείται σε κανένα από τα εξεταζόμενα μέρη.<sup>363</sup> Όσον αφορά την δομική υπόσταση της πρώτης ενότητας, τούτη δύναται να οργανώνεται τριμερώς (Ρουμπινστέιν 1/II, Brahms 3/II και Ritter 1/II), σε δομή περιόδου (Gade/II) ή – αρκετά συχνά – δίχως άμεση εξάρτηση από κάποιο καθιερωμένο δομικό πρότυπο.<sup>364</sup>

Ως προς την τονικότητα στην οποία τοποθετείται η δεύτερη ενότητα, δεν παρατηρείται κάποια επικρατούσα τάση: στα μέρη σε μείζονα τρόπο αξιοποιούνται η δεσπόζουσα (Alkan/III), η σχετική ελάσσων (Ρουμπινστέιν 1/II και Heller 3/IV, όπου τουλάχιστον το δεύτερο σκέλος της δεύτερης ενότητας τοποθετείται στη λα-ελάσσονα), η VI/i (Gade/II) και η υποδεσπόζουσα (Brahms 3/II), ενώ στο μοναδικό μέρος σε ελάσσονα τρόπο η δεύτερη ενότητα μεταβαίνει στη σχετική μείζονα (Ritter 1/II).<sup>365</sup> Αναφορικά, τώρα, με τη δομική συγκρότηση της μεσαίας αυτής ενότητας, εντοπίζονται μεν κάποια δείγματα τριμερούς (Alkan/III, Brahms 3/II) και διμερούς δόμησης (Ρουμπινστέιν 1/II), αλλά στις υπόλοιπες περιπτώσεις δεν εφαρμόζεται κάποιο τυπικό πρότυπο.<sup>366</sup>

Στη συντριπτική πλειονότητα των μερών, η επαναφορά του κυρίου θέματος στην τρίτη ενότητα τροποποιείται σε κάποιον βαθμό: ως αναφερθούν εδώ η συμπύκνωσή του στα Gade/II και Heller 3/IV, αλλά και η μετατροπή της – αρχικά τριμερούς – δομής σε διμερή στο Ρουμπινστέιν 1/II.<sup>367</sup> Μία coda, τέλος, δεν επισυνάπτεται μόνο στο πλαίσιο του Brahms 3/II, λόγω της υποκατάστασής της από την επιπρόσθετη τέταρτη ενότητα που αναφέραμε νωρίτερα: αντίθετα, όλα τα υπόλοιπα μέρη περιλαμβάνουν μία μικρότερης ή μεγαλύτερης έκτασης coda, η οποία, σε ορισμένες περιπτώσεις (βλ. Ρουμπινστέιν 1/II και Ritter 1/II), δύναται να αναφέρεται στο θεματικό υλικό της δεύτερης ενότητας.<sup>368</sup>

---

<sup>363</sup> Γεγονός που επισημαίνει ο Berry (ό.π., σ. 71), ο οποίος διατείνεται πως η προσθήκη ενός εισαγωγικού τμήματος είναι σχετικά σπάνια στις τριμερείς μορφές.

<sup>364</sup> Κατά την άποψη του Goetschius (ό.π., σ. 94), ο πλέον συνήθης τρόπος οργάνωσης για την πρώτη ενότητα είναι ο τριμερής, ενώ πιο σπάνιες είναι οι περιπτώσεις διαμόρφωσης βάσει των προτύπων της πρότασης ή της περιόδου. Την ίδια άποψη συμμερίζονται εν πολλοίς τόσο ο Berry (ό.π., σ. 73) όσο και ο Carlin (ό.π., σ. 212), για τους οποίους τα κυρίαρχα πρότυπα αποτελούν η τριμερής και η διμερής δομή.

<sup>365</sup> Ενδιαφέρουσα είναι η θέση του Carlin (ό.π., σ. 213) πως η μεσαία ενότητα προβαίνει κατά κανόνα σε αλλαγή *τρόπου* και όχι τονικότητας σε σχέση με την αρχική, κάτι όμως που δεν επιβεβαιώνεται στην δική μας διερεύνηση. Για τον Carlin, περαιτέρω, η χρήση περιοχών όπως η σχετική, η VI/i και η υποδεσπόζουσα (όσον αφορά τον μείζονα τρόπο) θεωρείται πως γίνεται μόνο κατ' εξαίρεση. Διαμετρικά αντίθετη είναι η άποψη του Goetschius (ό.π., σ. 111), για τον οποίο η διαφοροποίηση της τονικότητας συνιστά μία αδιαπραγμάτευτη συνθήκη για την δεύτερη ενότητα.

<sup>366</sup> Βλ. την αναφορά του Carlin στην πρωτοκαθεδρία του τριμερούς αλλά και του διμερούς δομικού τύπου και σε αυτήν την περίπτωση (ό.π., σ. 213). Πρβλ. ακόμα την άποψη του Goetschius (ό.π., σ. 114), για τον οποίο, ενώ κατά βάση η δομική υπόσταση της μεσαίας ενότητας είναι "προαιρετική" (πράγμα που συνάδει και με τον εντοπισμό δειγμάτων χωρίς σαφή δομική συγκρότηση), η εν λόγω ενότητα είναι πιθανότερο να βασίζεται σε κάποιο λιγότερο εκτενές δομικό πρότυπο.

<sup>367</sup> Για αυτές τις διαδικασίες, βλ. την σχετική αναφορά του Carlin, ό.π., σ. 216.

<sup>368</sup> Σε αυτό το φαινόμενο αναφέρεται ο Carlin (ό.π., σ. 216), ο οποίος μάλιστα παραλληλίζει την αναδρομή της coda μίας τριμερούς μορφής στο υλικό της μεσαίας της ενότητας με την επαναφορά θεματικών ιδεών από την επεξεργασία στην coda μίας μορφής σονάτας. Βλ. επίσης την σχετική αναφορά του Goetschius, ό.π., σ. 123. Επιπλέον, θα πρέπει να επισημάνουμε πως τούτη η διαδικασία έχει ως απόρροια και τον σχηματισμό δύο κύκλων θεματικής διαδοχής μεταξύ των δύο πρώτων ενότητων και της τρίτης από κοινού με την coda (A – B / A' – coda), κατά παρόμοιο τρόπο με την προαναφερόμενη ανάκληση στοιχείων της επεξεργασίας στην coda μίας τριμερούς μορφής σονάτας και την συνεπακόλουθη συγκρότηση δύο θεματικών ανακυκλώσεων ανά ζεύγος ενότητων (έκθεση – επεξεργασία / επανέκθεση – coda).

### **Μέρη σε τριμερή μορφή – Β' περίοδος**

Το αργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Grieg είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα. Η πρώτη ενότητα έχει πολύ περιορισμένες διαστάσεις, αποτελούμενη μόνο από μία εννιάμετρη ασύμμετρη περίοδο (μ. 1-4 και 5-9α), οι δύο φράσεις της οποίας καταλήγουν σε μισή και τέλεια πτώση, αντίστοιχα, στην τονικότητα αναφοράς.

Η μεσαία ενότητα, αντιθέτως, καταλαμβάνει μεγαλύτερη έκταση (μ. 9-25) και αποτελείται από περισσότερα τμήματα. Τα μέτρα 9-16, που χωρίζονται σε δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες (μ. 9-12 / 13-16), έχουν σαφή μεταβατική λειτουργία, οδηγώντας στο πρώτο εκ των δύο κεντρικών τμημάτων της μεσαίας ενότητας (μ. 17-20), με τα μ. 17-18 να αγγίζουν φευγαλέα την μι-ελάσσονα, ενώ στη συνέχεια τα μ. 19-20 οδηγούν στη Σολ-μείζονα. Το δεύτερο μόρφωμα καταλαμβάνει τα μ. 21-25, διερχόμενο στιγμιαία από την προαναφερόμενη τονικότητα, την τονική της οποίας μετατρέπει εν τέλει σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Συνεπώς, εδώ είναι εμφανές πως έχουμε να κάνουμε με μια δεύτερη ενότητα που βρίσκεται σε συνεχή τονική κινητικότητα, διερχόμενη από την ii, την iii και την V μέσω τριών αλληπάλληλων μορφωμάτων· πρόκειται, δηλαδή, για μια τριμερή δομή αναπτυσσικού τύπου, όπου δεν παγιώνεται κάποια δευτερεύουσα τονική-θεματική περιοχή στο πλαίσιο της μεσαίας ενότητας.

Η τρίτη ενότητα που ακολουθεί στα μ. 26-40α διευρύνεται σε σχέση με την ομολογία της πρώτης. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της κατάληξης της επόμενης φράσης της αρχικής περιόδου στην ομώνυμη ελάσσονα, γεγονός το οποίο προοικονομείται ήδη μέσω της αρμονικής διαφοροποίησης της εν λόγω φράσης, η οποία περνά πλέον από αρμονικές περιοχές που συγγενεύουν άμεσα με την ομώνυμη ελάσσονα. Η τελευταία εξέλιξη παρακινεί στην επέκταση της εν λόγω ενότητας μέσω της προσθήκης μίας νέας επιπρόσθετης φράσης στα μ. 34-40α, η οποία αποτελείται από δύο αντιθετικές – ως προς την υφή και τον χαρακτήρα τους – δομικές μονάδες (βλ. μ. 34-37 και 38-40α), που οδηγούν τελικώς σε μία ακόμη τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα.

Η coda που ακολουθεί (μ. 40-55) συνεισφέρει στην ανακύκλιση του δεδομένου θεματικού υλικού, καθώς επαναφέρει και αναπτύσσει το υλικό του πρώτου μορφώματος της δεύτερης ενότητας (το οποίο άλλωστε ακολουθούσε αδιαμεσολάβητα την πρώτη ενότητα) στα μ. 40-49α. Επιπλέον, ως σημειωθεί πως στα μ. 48-49α ανακαλείται το κλείσιμο της πρώτης ενότητας από ρυθμικής, τονικής αλλά και υφολογικής πλευράς· κατ' αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης αποκαθιστά ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της πρώτης ενότητας που έλειπε από την τρίτη. Τέλος, στα μ. 49-52 εντύπωση προκαλεί η ύφανση, που παραπέμπει σαφέστατα σε χορικό.

Παρ' όλο που το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Draeseke είναι γραμμένο στην τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος, αυτό δεν γίνεται απολύτως σαφές στην εναρκτήρια χειρονομία της εκτενούς του εισαγωγής, με τα μ. 1-4 να ξεκινούν, φαινομενικά, από τη Μι-μείζονα. Η τονική αβεβαιότητα διατηρείται επίσης σε όλο το μήκος των ακόλουθων μ. 5-12: τα παρεμφερή μ. 5-6 εισάγουν μία νέα, αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα ιδέα, από την οποία προκύπτουν έπειτα τα αλυσιδωτά δίμετρα 7-8 / 9-10 (που οδηγούν στη Μι-ύφεση- και στη Μι-μείζονα αντίστοιχα) αλλά και τα ομοειδή μ. 11-12. Το πρώτο στοιχείο με καθαρά μελωδικό χαρακτήρα κάνει την εμφάνισή του στο πλαίσιο των όμοιων μ. 13-14α / 14b-15, όπου το μέτρο των 4/4 μεταμορφώνεται προς στιγμής σε 6/4. Το εν λόγω μελωδικό στοιχείο κινείται στην περιοχή της Ντο-δίεση-μείζονος, ενώ ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 16-18, οδηγώντας στην ακόλουθη επαναφορά της εναρκτήριας χειρονομίας στα μ. 19-22. Το τελευταίο αυτό γεγονός σηματοδοτεί την έναρξη του δεύτερου σκέλους της εισαγωγής,

όπου ο συνθέτης προβαίνει επί της ουσίας σε μια ανακατασκευή του πρώτου. Τα μ. 23-24 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 5-6, όμως έπειτα τα αλυσιδωτής λογικής μ. 25-27 συρρικνώνουν την προετοιμασία για την επανεμφάνιση του υλικού των μ. 13 κ.εξ., αφού η δίμετρη μελωδική ιδέα των μ. 7-12 συμπυκνώνεται εδώ σε μονόμετρα, όπως και αυτή των μ. 13-15, η οποία μεταφέρεται, συν τοις άλλοις, στην τονικότητα της Λα-μείζονος στα μ. 28-29. Από εκεί και πέρα, τα αλυσιδωτά μ. 30-32 συνεχίζουν την εκτύλιξη του αμέσως προηγούμενου μορφώματος και το μ. 33 υποβάλλει το υλικό τους σε ρευστοποίηση. Τα ακόλουθα μ. 34-43, από την άλλη πλευρά, παρ' όλο που διατηρούν την ίδια ύφανση με το προηγούμενο χωρίο, έχουν πλέον περισσότερο συνδετική λειτουργία, καθ' ότι παρουσιάζουν το βασικό μοτίβο του κυρίως σώματος του μέρους και μάλιστα στην κεντρική τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος. Πιο αναλυτικά, τα μ. 34-35a / 35b-36 παραμορφώνουν εκ νέου την κρατούσα μετρική οργάνωση του παρόντος τμήματος, προτού αυτή αποκατασταθεί εκ νέου στα παρεμφερή μ. 37-38, ενώ τα μ. 39-41 και 42-43 καταλήγουν, ρευστοποιώντας το προηγούμενο υλικό, σε μία μισή πτώση-τομή στην κύρια τονικότητα, προαναγγέλλοντας παράλληλα και τη μελωδική γραμμή του κυρίου θέματος που ακολουθεί αμέσως μετά.

Στην πρώτη ενότητα της τριμερούς μορφής, τα μ. 44-59 αποτελούν ένα ενιαίο τμήμα. Πρόκειται για μία φράση, η οποία ωστόσο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη. Στην πρώτη εμφάνιση της εν λόγω φράσης, τα μ. 44-45 και 46-47 επεκτείνουν την τονική φθάνοντας μέχρι την αντιθετική της, ενώ τα μ. 48-49 δίνουν περιορισμένη έμφαση στην ναπολιτάνικη II, προτού τα μ. 50-51 φέρουν μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Η ακόλουθη επανάληψη της φράσης αυτής (μ. 52-59) ακολουθεί ακριβώς την ίδια πορεία, με επουσιώδεις υφολογικές αλλαγές. Εν συνεχεία, εντός του δεύτερου τμήματος, ο συνθέτης κατασκευάζει, επί της ουσίας, μία εναλλακτική εκδοχή της μόλις αναλυθείσας φράσης στα μ. 60-68a, παραλλάσσοντας τη μελωδία και δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση σε επιμέρους τονικοποιήσεις της III και της VI. Στη νέα φράση, τα μ. 60-65 κινούνται και πάλι με παρεμφερή δίμετρα, ενώ τα μ. 66-68a ρευστοποιούν το προηγούμενο υλικό και φέρνουν, σε αυτήν την περίπτωση, μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Όπως συνέβη και στο πρώτο τμήμα, ο συνθέτης προβαίνει έπειτα στην παρηλλαγμένη επανάληψη της φράσης: τούτη (μ. 68-76a) ακολουθεί ομοίως το πρότυπό της στα μ. 68-71, διαφοροποιείται εντούτοις στα μ. 72-73, προσεγγίζοντας στην προκειμένη περίπτωση τη μακρινή Ντο-μείζονα' μολοντούτο, τα μ. 74-76a καταφέρνουν να επιστρέψουν άμεσα στο περιβάλλον της κύριας τονικότητας και να την επικυρώσουν με μία τέλεια πτώση. Έπεται ένα καταληκτικό τμήμα, το οποίο κατασκευάζει, κατ' αρχάς, μία τρίμετρη δομική μονάδα (μεταβάλλοντας, επί της ουσίας, το μέτρο σε 6/4) από το γνωστό μοτιβικό υλικό (μ. 76-79a), η οποία επαναλαμβάνεται και ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 79-83. Τα παρεμφερή μ. 84-87, από την άλλη πλευρά, λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα, συνδυάζοντας το βασικό ρυθμικό μοτίβο της παρούσας ενότητας με ένα στοιχείο της εισαγωγής, προκειμένου να οδηγήσουν στην τονικότητα της σχετικής μείζονος μέσα από την ανοδική γραμμή του μπάσου. Συμπερασματικά, η πρώτη ενότητα διαρθρώνεται διμερώς, με καταγεγραμμένες και παρηλλαγμένες επαναλήψεις των επιμέρους τμημάτων της, αλλά και πρόσθετη κατακλείδα-συνδετικό πέρασμα.

Στο πλαίσιο της δεύτερης ενότητας, η οποία χαρακτηρίζεται από τριμερή διάρθρωση, η τονική περιοχή της σχετικής μείζονος χρησιμοποιείται ως βάση για την ανάκληση αλλά και την εκτεταμένη ανάπτυξη της ιδέας των μ. 13-15 της εισαγωγής. Στην παρούσα περίπτωση, η διπλή εμφάνιση της βασικής ιδέας προσλαμβάνει οιονεί αλυσιδωτά χαρακτηριστικά (βλ. μ. 88-89 / 90-91), ενώ τα μ. 92-94 που έπονται προσθέτουν τη συνέχιση στην ευρύτερη προτασιακή δομή των μ. 88-95a. Ωστόσο, η επιχειρούμενη τέλεια πτώση στη Mi-μείζονα

στα μ. 94-95a αναβάλλεται λόγω της άμεσης, επικαλυπτόμενης εκκίνησης μίας παρηλλαγμένης επανάληψης της ανωτέρω πρότασης που λαμβάνει χώρα στα μ. 95-[102]. Και πάλι όμως, η επιθυμητή κατάληξη δεν επιτυγχάνεται, εν προκειμένω λόγω της έναρξης του δεύτερου τμήματος της παρούσας ενότητας, κατόπιν πτωτικής έκθλιψης, στα μ. 102 κ.εξ. Βάσει των ήδη παρουσιασθέντων μοτίβων, τα αλυσιδωτά δίμετρα 102-103 / 104-105 εισάγουν ένα νέο μελωδικό πρότυπο, το οποίο επί της ουσίας δεν απομακρύνεται από τη Μι-μείζονα. Κατά την ρευστοποίησή του στα μ. 106-107, εξάλλου, μία σχέση τρίτης οδηγεί από τη Λα- στη Ντο-δίεση-μείζονα, η οποία επεκτείνεται στα παρόμοια μ. 108-110. Τη μετάβαση στην αρχική Μι-μείζονα επωμίζεται λοιπόν η ίδια η βασική ιδέα στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος, όπου η αρχική πρόταση επιστρέφει παρηλλαγμένη στα μ. 111-117. Η νέα αποτυχία πτωτικής κατάληξης (στο μ. 118a) επιβάλλει κατόπιν την επανάληψη του τελευταίου διμέτρου στα μ. 118-119, αν και το αποτέλεσμα παραμένει το ίδιο (στο μ. 120a). Από εκεί και ύστερα, το υλικό ρευστοποιείται στα μ. 120-124a σε μία ασαφή αρμονική πορεία, η οποία έχει ως τελικό σταθμό τον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς (ήτοι το σολ-δίεση). Ως εκ τούτου, διαπιστώνουμε πως το τρίτο τμήμα ενσωματώνει στην κατάληξή του και την λειτουργία ενός συνδυαστικού περάσματος προς την ακόλουθη ενότητα.

Κατά την επαναφορά του κυρίου θέματος, ο συνθέτης διατηρεί μόνο τη δεύτερη εκδοχή της φράσης που αποτέλεσε το πρώτο τμήμα (μ. 124-131), η οποία εμπλουτίζεται με υφολογικές προσθήκες, καίτοι υφίσταται επιπλέον και ορισμένες μελωδικές περικοπές (βλ. ειδικότερα τα μ. 124 και 126). Το ίδιο συμβαίνει και στο δεύτερο τμήμα· ωστόσο, εδώ η παρηλλαγμένη επανάληψη της φράσης (ήτοι τα μ. 68-76a) επιστρέφει ελαφρώς διευρυμένη στα μ. 132-141a, εξαιτίας της παρηλλαγμένης επανάληψης του μ. 137 στο μ. 138. Το καταληκτικό τμήμα, τέλος, επανέρχεται εν μέρει υπό την αρχική του μορφή στα μ. 141-146 (πρβλ. μ. 76-81), ενώ τα μ. 147-148a αρθρώνουν ύστερα, κατά τρόπον υπαινικτικό, μία ακόμη τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς.

Έπειτα από την ολοκλήρωση της τρίτης ενότητας, ο συνθέτης επισυνάπτει μία coda στα μ. 148-157. Στο θεμελιώδες, παρεστιγμένο μοτίβο του μέρους προστίθεται τώρα και μία νέα χειρονομία, στην υψηλότερη φωνή (μ. 148-150), ενώ τα μ. 151-154a πυκνώνουν τις εμφανίσεις των δύο αυτών στοιχείων μέχρι να φτάσουν σε ένα ηχητικό “πανδαιμόνιο”, που αίρεται με μια νέα πτωτική κατάληξη στην τονική. Μετά από αυτήν, εντούτοις, τον πρώτο λόγο έχει πλέον ο μείζων τρόπος, με τη Ντο-δίεση-μείζονα να προεκτείνεται από εκεί και ύστερα στα μ. 154-157, διευκολύνοντας έτσι τη μετάβαση στο δεύτερο μέρος της σονάτας, το οποίο είναι γραμμένο στην εναρμόνια Ρε-ύφεση-μείζονα.

Το τρίτο μέρος, *Andante*, της *Σονάτας για πιάνο* του Martucci είναι γραμμένο στη ντο-δίεση-ελάσσονα. Η πρώτη ενότητα οργανώνεται ως τριμερής δομή και το πρώτο τμήμα της περιλαμβάνει τα μ. 1-8, που με τη σειρά τους αποτελούνται από δύο φράσεις με κατάληξη σε τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 1-4) αλλά και σε ατελή πτώση στην σχετική μείζονα (μ. 5-8). Το δεύτερο τμήμα αναπτύσσει, στα μ. 9-19, το μελωδικό υλικό, αγγίζοντας, με αφητηρία τη Μι-μείζονα, εκ νέου την τονική αλλά και την υποδεσπόζουσα. Τα μ. 18-19, εξάλλου, όντας επί της δεσπόζουσας, προετοιμάζουν την έλευση του τρίτου τμήματος (μ. 20-23a), το οποίο επαναφέρει μόνο την αρχική φράση των μ. 1-4a, ενώ προστίθεται και μια μικρή καταληκτική προέκταση επί της τονικής στα μ. 23-24. Περαιτέρω, η επιστροφή μόνο της πρώτης φράσης στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος μας οδηγεί αναδρομικά στην διαπίστωση ότι η λειτουργία των μ. 5-8 είναι μεταβατική, παραπέμποντας, υπό μίαν έννοια, στην έναρξη μιας μορφής σονάτας με αλληλουχία κυρίου θέματος και εξ αυτού παραγόμενης μετάβασης.



Η δεύτερη ενότητα, που εκτείνεται στα μ. 25-92, ξεκινά μεν από την τονική, με νέο μοτιβικό στοιχείο την συνεχή κίνηση δεκάτων-έκτων, αλλά περνά γρήγορα και καταλήγει στην σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, την Σι-μείζονα (μ. 25-35). Τα αλυσιδωτά μ. 36-42 θολώνουν προσωρινά το αρμονικό τοπίο, πριν την εκ νέου κατάληξη, αυτή τη φορά σε διάστημα πέμπτης υψηλότερα, στην Φα-δίεση-μείζονα (βλ. τα μ. 43-47a, που είναι ομόλογα των μ. 31-35a), ενώ τα μ. 47-55 βασίζονται στο νέο μοτιβικό υλικό που συναντήσαμε νωρίτερα. Η τονικότητα που κυριαρχεί, λοιπόν, στο πρώτο τμήμα είναι η Φα-δίεση-μείζων, που εδραιώνεται σε αυτά τα τελικά μέτρα. Από το μ. 56 κι έπειτα ξεκινά το δεύτερο τμήμα της μεσαιάς ενότητας, που εισάγεται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως και το πρώτο (πρβλ. μ. 56-59 και 25-28). Αυτή τη φορά, ωστόσο, δεν απομακρυνόμαστε από την κύρια τονικότητα, στην οποία πραγματοποιείται κατάληξη (στα μ. 60-65a), με τα μ. 65-73 να στρέφονται, κατόπιν, προς την ελάσσονα δεσπόζουσα της. Ως εκ τούτου, μπορούμε να ισχυριστούμε πως το δεύτερο τμήμα αναπαράγει εν πολλοίς το πρώτο σε μεταφορά κατά έναν τόνο ψηλότερα. Έπειτα, στο τρίτο και τελευταίο τμήμα των μ. 74-92, η Σι-μείζων επανέρχεται στο προσκήνιο, αναλαμβάνοντας να υπενθυμίσει την αρχική μελωδική γραμμή του μέρους, προτού το ίδιο συμβεί και στην Σολ-μείζονα (βλ. τα αλυσιδωτά μ. 74-77 / 78-80). Η κατάληξη στην τελευταία αυτή τονικότητα ανατρέπεται όμως στο μ. 81, προκειμένου να επιστρέψει το μόρφωμα των μ. 36-42 στα μ. 81-85, πριν την τελική εμφάνιση – στο περιβάλλον της δεύτερης ενότητας – της αρχικής θεματικής ιδέας στην σι-ελάσσονα (μ. 86-88), χωρίς ωστόσο να ευοδωθεί η πτώση σε αυτήν· αντιθέτως, τα μ. 89-92 προετοιμάζουν υφολογικά και αρμονικά την είσοδο της τρίτης ενότητας. Συμπερασματικά, η δεύτερη ενότητα, παρ' όλο που διαρθρώνεται σε τρία τμήματα, δεν ακολουθεί τις τυπικές προδιαγραφές μιας τριμερούς δομής (ως εσωτερικό θέμα), βασιζόμενη αντιθέτως σε έναν σχεδιασμό που παραπέμπει περισσότερο σε επεξεργασία σονάτας (στην βάση νέου θεματικού υλικού), με το τρίτο τμήμα να συμπεριλαμβάνει μάλιστα και αναφορές στην επικεφαλής ιδέα του μέρους.

Στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας, που εκτείνεται στα μ. 93-116, τα οποία αντιστοιχούν πλήρως στα μ. 1-24, εμφιλοχωρεί επιπροσθέτως το χαρακτηριστικό μοτίβο δεκάτων-έκτων της δεύτερης ενότητας, που εδώ συνοδεύει τα μελωδικά στοιχεία της πρώτης κατά την επαναφορά τους. Τέλος, τα λίγα επιπρόσθετα μ. 117-120, που δεν θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως ξεχωριστή coda, προεκτείνουν απλώς την τονική, κάνοντας επιπλέον μία σύντομη αναδρομή στην έναρξη της μεσαιάς ενότητας.

Την “Legende” της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Heller ανοίγουν τέσσερα εισαγωγικά μέτρα που επεκτείνουν την τονική της Σολ-ύφεση-μείζονος· ωστόσο, αυτό το πέρασμα δεν εμφανίζεται μόνο στην αρχή του μέρους, αλλά επιστρέφει και στα μ. 35-38, πλαισιώνοντας τοιούτοτρόπως την πρώτη εκ των τριών ενοτήτων. Εντός του πλαισίου αυτού παρουσιάζεται το βασικό θέμα, το οποίο αποτελείται από δύο αντιθετικά στοιχεία, εμφανιζόμενα εναλλάξ σε διάρθρωση α α' β α'' β' α''' (πρόκειται για μία τριμερή δομή με καταγεγραμμένες επαναλήψεις), στα μ. 5-8 / 9-12, 13-16, 17-20, 21-24 και 25-32, με την τελευταία παρηλλαγμένη εμφάνιση του επικεφαλής τμήματος να είναι και η πιο “περιπετειώδης” αρμονικά, καθώς απομακρύνεται προς την σχετική ελάσσονα, προτού φέρει την πτωτική επικύρωση της βασικής τονικότητας (στο μ. 32), με το δίμετρο που ακολουθεί να προεκτείνει απλώς την τονική.

Η δεύτερη ενότητα, που εκτείνεται στα μ. 39-67, αξιοποιεί αποκλειστικά το εισαγωγικό υλικό και οργανώνεται διμερώς. Στο πρώτο τμήμα των μ. 39-47a, με αφητηρία από την τονικότητα της υποδεσπόζουσας εναρμονίως, ήτοι την σι-ελάσσονα, περνάμε στην αντιθετική της, Σολ-μείζονα, στην οποία πραγματοποιείται μία ατελής πτώση. Στην

συνέχεια, τα μέτρα που έπονται φαίνεται αρχικά σαν να προεκτείνουν καταληκτικά την προηγούμενη πτώση, αλλά στην πραγματικότητα αποτελούν το έναυσμα ενός δεύτερου τμήματος, το οποίο επιστρέφει αλυσιδωτά στην ομώνυμη Σι-μείζονα και καταλήγει με τέλεια πτώση σε αυτήν, στο πλαίσιο των μ. 47-52 / 53-58a, όπου εισάγεται προσέτι ένα νέο μοτιβικό στοιχείο. Ακολουθεί ένα επιπρόσθετο συνδετικό πέρασμα (στα μ. 58-67), το οποίο οδηγεί σταδιακά πίσω στην αρχική Σολ-ύφεση-μείζονα μέσω της αντιθετικής της.

Η τρίτη ενότητα περιορίζεται σημαντικά σε σχέση με την πρώτη, επαναφέροντας αρχικά τα δύο πρώτα τμήματα (α / α' και β), στα μ. 68-75 και 76-79 αντίστοιχα, και συνδυάζοντάς τα εν συνεχεία στο πτωτικό τετράμετρο των μ. 80-83 (πρβλ. μ. 31-32). Συνεπώς, διαπιστώνουμε πως η αρχική τριμερής δομή μετατρέπεται εν προκειμένω σε διμερή. Ότι ακολουθεί (στα μ. 84-104), αποτελεί μια επιπρόσθετη coda, όπου, στο πλαίσιο μίας μακράς επέκτασης της τονικής, το υλικό του δεύτερου τμήματος της αρχικής ενότητας (δηλαδή του β) συνδυάζεται με το νέο μοτίβο που εισήχθη στην δεύτερη ενότητα, ενώ επιπλέον το ανακατασκευασμένο πτωτικό τετράμετρο των μ. 80-83 επανέρχεται και στα μ. 98-101 με περαιτέρω καταληκτική προέκταση.

Το γοργό τελικό μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Heller είναι γραμμένο στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Η πρώτη ενότητα της συνολικής τριμερούς μορφής συγκροτείται και αυτή με τη σειρά της από τρία επιμέρους τμήματα, καίτοι η οργάνωσή της είναι διμερής, όπως θα φανεί ακολούθως. Το πρώτο εξ αυτών οργανώνεται ως μία περιοδική δομή, με τις τετράμετρες φράσεις της να ολοκληρώνονται στην τονικότητα αναφοράς με μισή και τέλεια πτώση αντίστοιχα (βλ. μ. 1-4 και 5-8). Επί τη βάση του επικεφαλής θεμελιώδους μοτίβου, ο συνθέτης κατασκευάζει έπειτα μία νέα βασική ιδέα (στα μ. 9-10), η οποία κατόπιν αλυσιδοποιείται (στα μ. 11-12) και τελικά αναπτύσσεται ρευστοποιούμενη στα μ. 13-16, τα οποία καταλήγουν αρχικά στην τονικότητα της σχετικής μείζονος με μία ατελή πτώση. Η προτασιακών προδιαγραφών φράση που περιγράψαμε μέχρι αυτό το σημείο προεκτείνεται, εντούτοις, στη συνέχεια, καθώς τα μ. 17-18 αλυσιδοποιούν το τελευταίο δίμετρο (πρβλ. μ. 15-16) προκειμένου να καταλήξουν στην αρχική σι-ύφεση-ελάσσονα με μία τέλεια πτώση, με την οποία και ολοκληρώνεται άμεσα το – ομοίως επαναλαμβανόμενο, όπως και το πρώτο – δεύτερο τμήμα μίας διμερούς δομής. Παρ' όλα αυτά, το πρώτο τμήμα επανέρχεται κατόπιν χωρίς την παραμικρή διαφοροποίηση στα μ. 19-26, λειτουργώντας πλέον ως κατακλείδα στην παρούσα ενότητα.

Η δεύτερη ενότητα δομείται ως ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, με το υλικό του δεύτερου τμήματος της πρώτης ενότητας να αξιοποιείται εν προκειμένω για την κατασκευή της μετάβασης προς τη νέα τονική περιοχή. Έτσι, τα αλυσιδωτά μ. 27-28 / 29-30 βασίζονται στο πρότυπο των μ. 9-10 / 11-12, ενώ στη συνέχεια ξεκινά η προσέγγιση της φα-ελάσσονος: τα ομοειδή μ. 31-32 / 33-34 παραλλάσσουν τις προηγούμενες δομικές μονάδες για να οδηγήσουν στη δεσπόζουσα της, ενώ έπειτα το πέρασμα των μ. 35-38 προβαίνει στην επέκταση της ίδιας συγχορδίας, ανακαλώντας την συνεχή ροή ογδών που χαρακτήριζε το εναρκτήριο (αλλά και το καταληκτικό) τμήμα της πρώτης ενότητας. Η θεμελιώδης φράση του “πλαγίου θέματος” λαμβάνει προτασιακή δομή, με την εντελώς νέα ιδέα των μ. 39-40 να επαναλαμβάνεται αυτούσια στα μ. 41-42 και έπειτα να αναπτύσσεται εντός της συνέχισης των μ. 43-46, η οποία θέτει ως στόχο μία κατάληξη στη φα-ελάσσονα με μία τέλεια πτώση. Τούτη η προσδοκία ανατρέπεται όμως λόγω της άμεσης έναρξης της παρηλλαγμένης επανάληψης του εν λόγω μορφώματος: έπειτα από την αυτούσια επαναφορά της δίμετρης βασικής ιδέας στα μ. 47-48, τα μ. 49-50 την αλυσιδοποιούν κατά μία τέταρτη προς τα πάνω, με την τονική αυτή μετατόπιση να έχει πλέον ως αποτέλεσμα την προσέγγιση της αρχικής τονικότητας στο πλαίσιο της ακόλουθης συνέχισης (στα μ. 51-

54), η οποία στη συγκεκριμένη περίπτωση επαναλαμβάνεται (στα μ. 55-58), έχοντας πια την λειτουργία ενός συνδυετικού περάσματος προς την επόμενη ενότητα.

Στην τρίτη ενότητα, ο συνθέτης προβαίνει σε ριζική αναδόμηση των επιμέρους τμημάτων και ιδιαίτερα του πρώτου. Ξεκινώντας από αυτό (μ. 59-76), διαπιστώνουμε πως δεν παραμένει κανένα ίχνος πλέον από την εναρκτήρια περιοδική δομή. Αρχικά, τα μ. 59-62 αξιοποιούν το θεμελιώδες μοτίβο για να κατασκευάσουν ένα νέο πρότυπο που επεκτείνει την τονική και το οποίο έπειτα αλυσιδοποιείται, μεταφερόμενο στην VI (στα μ. 63-66). Ακολουθεί η επέκταση της υποδεσπίζουσας στο πέρασμα των μ. 67-70, πριν από την επιστροφή της Σολ-ύφεση-μείζονος τόσο στα μ. 71-72 όσο και στα παράγωγα, ομοειδή δίμετρα 73-74 / 75-76, τα οποία εν τέλει την μετατρέπουν σε μία συγχορδία αυξημένης έκτης. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά, έπειτα, από “λάθος” τονικότητα, με τα μ. 77-78 / 79-80 να παραλλάσσουν τα μ. 9-10 / 11-12, μετατοπίζοντάς τα προσέτι στην ομώνυμη μείζονα (Σι-ύφεση-μείζονα). Στην συνέχεια, το βασικό δίμετρο πρότυπο οδηγείται σε αποσπασματοποίηση στα μ. 81-84, προετοιμάζοντας παράλληλα, έπειτα από αυτήν την εμβόλιμη εξόρμηση προς τον μείζονα τρόπο, την επιστροφή του δεύτερου τμήματος στην αυθεντική του μορφή: τα μ. 85-94 ταυτίζονται απολύτως με τα μ. 9-18.

Ακολουθεί μία coda, στην έναρξη της οποίας το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος παράγει την ιδέα των μ. 95-96, τα οποία τροποποιούνται αρμονικώς στα μ. 97-98, ενώ μία δεύτερη επανάληψη εν είδει αλυσίδας οδηγεί αφενός σε μία μη πτωτική φραστική κατάληξη στα μ. 99-102 και αφετέρου σε μία μακρά διαδικασία ανάπτυξης στο πλαίσιο του δεξιοτεχνικού περάσματος των 103-123a, όπου αναδύεται επιπλέον το αρχικό μοτίβο (βλ. μ. 113-114 / 115-116), προτού επέλθει η καθοριστική πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς. Τέλος, η ακόλουθη προέκταση και συμπληρωματική επικύρωση της τονικής, στα μ. 123-128, συνοδεύεται από μία ύστατη ανάκληση του θεμελιώδους μοτιβικού υλικού του παρόντος μέρους.

Στο δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 37, του Τσαϊκόφσκυ, η πρώτη ενότητα είναι τριμερώς οργανωμένη. Το πρώτο τμήμα, που τοποθετείται στην τονική περιοχή της μι-ελάσσονος, αποτελεί μία υβριδική δομή (τέταρτου τύπου κατά τον Carlin), η οποία συνίσταται ειδικότερα σε δύο ισομήκη, οκτάμετρα σκέλη. Στο πρώτο σκέλος, το πρώτο ήμισυ (μ. 1-4) εισάγει το βασικό θεματικό υλικό, ενώ το δεύτερο (μ. 5-8) το χρησιμοποιεί για να σχηματίσει παρόμοιες δομικές μονάδες του ενός μέτρου, καταλήγοντας εν τέλει (μη πτωτικά) στη δεσπίζουσα της μι-ελάσσονος. Ακολουθώντας, το πρώτο ήμισυ του δεύτερου σκέλους (μ. 9-12) παρεκκλίνει από το πρότυπό του, τονικοποιώντας τη Ντο-μείζονα (VI) και σταματώντας μάλιστα προσωρινά σε αυτήν, ενώ το δεύτερο ήμισυ, που από πλευράς μελωδικής εξέλιξης ομοιάζει περισσότερο στα μ. 1-4, φέρνει την αναμενόμενη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.<sup>369</sup> Το δεύτερο τμήμα παρουσιάζει μία νέα ιδέα, με το μοτίβο του μ. 17 να ακολουθείται από εκείνο του μ. 18, που εξελίσσεται στο παρεστιγμένο στοιχείο του μ. 19, πριν από την κατάληξη στη δεσπίζουσα της σχετικής μείζονος στο μ. 20. Το τετράμετρο αυτό αναδομείται και διευρύνεται, έπειτα, στα μ. 21-27: το επικεφαλής μοτίβο επανέρχεται, εν προκειμένω στη Σολ-μείζονα, στο μ. 21, ενώ το στοιχείο του μ. 18 παραλλάσσεται στα μ. 22-23, προτού τελικά το παρεστιγμένο μοτίβο επιστρέψει στα μ. 24-

<sup>369</sup> Φαίνεται πως ο Wendelin Bitzan θεωρεί ως κύριο θέμα του μέρους (για την μορφολογική υπόσταση του οποίου δεν παρέχει περισσότερες λεπτομέρειες) αποκλειστικά τα μ. 1-16, καθώς αναφέρεται σε ένα «διπλό θέμα [sic, “Doppelthema”] σε παρηλλαγμένη διμερή ασματική δομή, που ξεδιπλώνεται πάνω σε μία καθοδική γραμμή του μπάσσου». Βλ. “Klaviersonaten aus Russland”, *Contrapunkt Magazin* 7, 2012 (προσβάσιμο στην ιστοσελίδα <https://contrapunkt-online.net/categories/7-ausgabe>, με τον εναλλακτικό τίτλο “Russische Klaviersonaten”).

27, αναλαμβάνοντας πλέον την επαναπροσέγγιση της τονικότητας αναφοράς. Ύστερα, το πρώτο σκέλος του εναρκτήριου τμήματος επιστρέφει με περιορισμένες προσθήκες στην ύφανση, στα μ. 28-35, ενώ, σε αντίθεση προς αυτό, αμφότερες οι τετράμετρες δομικές μονάδες του δεύτερου σκέλους του υποβάλλονται επιπλέον σε δομικές αλλά και αρμονικές τροποποιήσεις. Τα μ. 36-38 επαναφέρουν, κατ' αρχάς, τα μ. 9-11, όμως τα μ. 39-41 απομακρύνουν εν συνεχεία τη Ντο-μείζονα από το προσκόνιο, δίνοντας παροδική έμφαση στη σχετική μείζονα και σταματώντας τελικά – με μία σχέση τρίτης – στην απομακρυσμένη Μι-ύφεση-μείζονα. Έπειτα από την εμφατική σιγή του μ. 42, ακολουθεί ένα παράλλαγμα των μ. 13-16 στα μ. 43-50, το οποίο χαρακτηρίζεται από έναν ακλόνητο ισοκράτη επί της τρίτης μελωδικής βαθμίδας (σολ). Σε αυτό το πλαίσιο, η μι-ελάσων επαναπροσεγγίζεται χρωματικά και επικυρώνεται – αναγκαστικά, λόγω της σταθερής παρουσίας του σολ στην υψηλότερη φωνή – με μία ατελή πτώση (μ. 45-46a), πριν από την τελική της προέκταση (στα μ. 46-50).

Η δεύτερη ενότητα τοποθετείται εξαρχής στη Ντο-μείζονα και παρουσιάζει μία νέα θεματική ιδέα στα μ. 51-54. Ακολουθεί η αυτούσια επανάληψη των μ. 51-53 στα μ. 55-57· τα μ. 58-59, ωστόσο, παρεκκλίνουν ελαφρώς, ολοκληρώνοντας πάντως την επέκταση της τονικής, και επαναλαμβάνονται ύστερα στα μ. 60-61. Έπεται η τροποποιημένη επανάληψη του παραπάνω τμήματος στα μ. 62-71: με διαφοροποιημένη ύφανση, το επικεφαλής τετράμετρο επιστρέφει στα μ. 62-65, ενώ και τα μ. 66-68 ακολουθούν κατά το μάλλον ή ήττον τα μ. 55-57· τα μ. 69-71 προβαίνουν, εντούτοις, σε αποσπασματοποίηση, ανεξαρτητοποιώντας και παραλλάσσοντας αρμονικά το τελευταίο μέτρο. Έπειτα, το πρώτο τετράμετρο επανέρχεται εκ νέου στα μ. 72-75, ακολουθεί όμως η ρευστοποίηση του υλικού του, διαδικασία που γίνεται το υπόβαθρο μίας γραμμικής ανόδου με τελικό σταθμό τον φθόγγο σολ-δίεση (μ. 76-78). Βάσει αυτής της εξέλιξης καθίσταται δυνατή η ανάδυση της Μι-μείζονος, η οποία επεκτείνεται αρχικά στα όμοια δίμετρα 79-80 / 81-82 και κατόπιν στα μ. 83-88, τα οποία με αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού επεκτείνουν μέχρι τέλους την Μι-μείζονα με επιπρόσθετη έκτη. Έπειτα, το μ. 89 προσλαμβάνει συνδυαστική λειτουργία, μετατρέποντας τη Μι-μείζονα σε ελάσσονα και πραγματοποιώντας τελικά μία στροφή προς τη δεσπόζουσά της, ενώ παράλληλα προετοιμάζει και το συνοδευτικό μοτίβο της επόμενης ενότητας. Συμπερασματικά, μπορεί να υποστηριχθεί πως η παρούσα ενότητα οργανώνεται ως μία, τεραστίων διαστάσεων, μετατροπική πρόταση: τα μ. 51-61 και 62-71 αποτελούν τη βασική ιδέα και το παράλλαγμά της, αντίστοιχα, ενώ τα μ. 72-88 αναλαμβάνουν τον ρόλο της συνέχισης.

Κατά την επιστροφή του εντός πλέον της τρίτης ενότητας, το πρώτο τμήμα της ομόλογης πρώτης ενότητας εμπλουτίζεται με ένα συνοδευτικό στοιχείο αρπίσματος, το οποίο παρουσιάστηκε αρχικά στο μ. 89, ενώ από δομική έποψη υποβάλλεται σε περιορισμένη διεύρυνση: τούτη παρατηρείται στο δεύτερο σκέλος του, με την προσθήκη των εμβόλιμων μέτρων 102 και 107 (ως προέκταση των μ. 101 και 106 αντίστοιχα). Οι επεμβάσεις στο δεύτερο αλλά και στο τρίτο τμήμα φτάνουν, από την άλλη πλευρά, σε πολύ μεγαλύτερο βάθος. Έπειτα από την αυτούσια αναφορά των μ. 17-23 στα μ. 108-114, η επιστροφή των μ. 24 κ.εξ. ξεκινά μεν από το μ. 115, γίνεται όμως εν συνεχεία αφορμή για την εμφάνιση ενός εμβόλιμου αναπτυξιακού περάσματος στα μ. 115-121, όπου κυριαρχεί το χαρακτηριστικό παρεστιγμένο μοτίβο. Πιο αναλυτικά, ενώ τα μ. 115-116 επεκτείνουν τη Σολ-μείζονα, κατά το πρότυπο των μ. 24-25, τα αλυσιδωτά μ. 117-119a / 119-121a καταλήγουν στη Ρε- και στη Λα-μείζονα αντίστοιχα, ενώ το μ. 121 ανοίγει έπειτα τον δρόμο προς την αρχική τονικότητα. Από εκεί και ύστερα, εντούτοις, δεν παρατηρούμε μία – έστω σχετικά – πιστή αναφορά του τρίτου τμήματος, αλλά περισσότερο μία δεύτερη, ευρύτερη αναπτυξιακή διαδικασία, στην οποία διαρρέει και τελικά επικρατεί πλήρως το

προαναφερόμενο παρεστιγμένο μοτίβο!<sup>370</sup> Ξεκινώντας επί ενός ισοκράτη στη δεσπόζουσα, τα αλυσιδωτά δίμετρα 122-123 / 124-125 ανακαλούν την κεφαλή του βασικού θεματικού μορφώματος (πρβλ. μ. 1-2), ενώ απεναντίας το ακόλουθο πέρασμα των μ. 126-132 απογυμνώνεται πρακτικά από κάθε άλλη μοτιβική αναφορά πέραν του πανταχού παρόντος παρεστιγμένου στοιχείου. Πρόκειται για μία εκτενή επέκταση της δεσπόζουσας, η οποία όμως παραμερίζεται την τελευταία στιγμή από τη συγχορδία της Μι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 131-132), πράγμα που σημαίνει πως σε αυτό το σημείο η αντιστοιχία με την ομόλογη πρώτη ενότητα αποκαθίσταται, καθώς το ακροτελεύτιο δίμετρο αντιστοιχεί στα μ. 40-41. Η εν λόγω διαπίστωση ενισχύεται κατόπιν και από την αυτούσια επαναφορά – ύστερα από τη μεσολάβηση της γενικής παύσης του μ. 133 (πρβλ. μ. 42) – των μ. 43-48 στα μ. 134-139. Από την άλλη πλευρά, τα μ. 49-50 αντικαθίστανται από ένα βραχύτατο μελωδικό πέρασμα προς την coda (μ. 140), εντός της οποίας, στο πλαίσιο μίας μακράς επέκτασης της τονικής, ο συνθέτης ανακαλεί το μοτιβικό υλικό της δεύτερης ενότητας, κατασκευάζοντας κατ' αρχάς τα όμοια δίμετρα 141-142 / 143-144, ενώ από τη ρευστοποίηση του υλικού τους προκύπτουν κατόπιν τα εξίσου όμοια μ. 145-146 αλλά και το καταληκτικό πέρασμα των μ. 147-152.

Η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους, *Adagio cantabile*, της *Σονάτας για πιάνο* του Strauss οργανώνεται ως τυπική τριμερής δομή με επιπρόσθετη κατακλείδα. Το πρώτο τμήμα συνιστά μία περιοδική δομή, με ηγούμενη και επόμενη φράση στα μ. 1-8 και 9-16, που ολοκληρώνονται με μισή και τέλεια πτώση στην κύρια τονικότητα, Μι-μείζονα, αντιστοίχως. Το αντιθετικό δεύτερο τμήμα καταλαμβάνει τα μ. 17-26 και μετατοπίζεται στην περιοχή της σχετικής, ντο-δίεση-ελάσσονος, βασιζόμενο στο αρχικό μοτίβο του προηγούμενου τμήματος. Το περιεχόμενο των μ. 17-20 μεταφέρεται και στο επόμενο τετράμετρο, που τονικοποιεί προσωρινά την υποδεσπόζουσα, πριν από τη μισή πτώση στην ντο-δίεση-ελάσσονα (μ. 24), που προεκτείνεται μέχρι το μ. 26. Στα μ. 27-36 που ακολουθούν, αποτελώντας το τρίτο τμήμα, επιστρέφει μόνο μία φράση, που συγκλίνει περισσότερο προς την δεύτερη της αρχικής περιόδου (μ. 27-32 = μ. 9-14), προεκτεινόμενη ωστόσο κατά δύο μέτρα. Τα μ. 37-42, τέλος, συνιστούν την προαναφερόμενη κατακλείδα της πρώτης ενότητας, φέρνοντας νέες πτωτικές καταλήξεις (η τελευταία αποσιωπημένη δια του κενού μ. 42) πάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής.

Η δεύτερη ενότητα (μ. 43-73) χαρακτηρίζεται από εντελώς νέο υλικό και χαρακτήρα, κινούμενη επιπλέον στο περιβάλλον της ομώνυμης ελάσσονος, ενώ διαρθρώνεται τριμερώς. Τα μ. 43-48, που αποτελούν ένα πρώτο τμήμα, καταλήγουν σε μισή πτώση στο μ. 46, που προεκτείνεται κατόπιν μέχρι το μ. 48. Το εν λόγω τμήμα επαναλαμβάνεται προσέτι, δίχως την παραπάνω προέκταση, στα μ. 49-52a. Ακολουθεί το σύντομο δεύτερο τμήμα σε επικάλυψη, στα μ. 52-55, ενώ το τρίτο τμήμα ανοίγει έπειτα επί του πτωτικού έξι-τέσσερα, επαναφέροντας αρχικά το πρώτο τετράμετρο στα μ. 56-59, προτού το μεταφέρει αλυσιδωτά και στη λα-ελάσσονα στα μ. 60-63. Στα μ. 64-67a, τέλος, η πύκνωση και αποσπασματοποίηση του υλικού οδηγούν εν τέλει σε μία τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα, που προεκτείνεται στα μ. 67-73, ενώ στα μ. 72-73 έχουμε, επιπλέον, μια υπόμνηση του βασικού μοτίβου της πρώτης ενότητας, με σκοπό την αμεσότερη σύνδεση της δεύτερης ενότητας με την τρίτη.

Η τελευταία ενότητα ακολουθεί αμέσως, στα μ. 74-99. Εντός αυτής, από την αρχική τριμερή δομή παραλείπονται η επόμενη φράση της περιόδου του πρώτου τμήματος καθώς

---

<sup>370</sup> Όπως παρατηρεί η Dorozhkina (ό.π., σ. 39), το δεύτερο και το τρίτο τμήμα της τρίτης ενότητας «ρέουν συνεχόμενα προς την μεγάλη κορύφωση του μέρους, στο πλαίσιο μίας οιονεί ανάπτυξης».

και το αντιθετικό δεύτερο τμήμα. Ως εκ τούτου, προκύπτει μια διαφορετική περιοδική δομή, που αποτελείται από την ηγούμενη φράση του πρώτου τμήματος και την μοναδική φράση του τρίτου, στα μ. 74-81 και 82-91. Επιστρέφει, τέλος, και η κατακλείδα, επεκτεινόμενη κατά δύο μέτρα και φέροντας επιπλέον την ποθητή κατάληξη στην τονική (μετά τα μ. 92-94 που αντιστοιχούν στα μ. 37-39), που προεκτείνεται στα εναπομείναντα πέντε μέτρα.

Παρ' όλο που το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Hartmann θα αναμενόταν, λόγω της θέσης του εντός του συνολικού τετραμερούς κύκλου, να αποτελεί μία τυπική διαδοχή μενουέτου ή scherzo με trio, στην πραγματικότητα ακολουθεί – τουλάχιστον *κατ' αρχήν* – το τριμερές μορφολογικό πρότυπο, και συγκεκριμένα την παρατακτική εκδοχή του. Τονικότητα αναφοράς είναι εν προκειμένω η σι-ελάσσων, καίτοι το επικεφαλής τετράμετρο του πρώτου τμήματος των μ. 1-12 σταματά στη δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος. Έπειτα από την εν λόγω δομική μονάδα, ο συνθέτης χρησιμοποιεί το βασικό μοτίβο του δεύτερου ημίσεως της προκειμένου να σχηματίσει μία περιοδική δομή, στα μ. 5-8 και 9-12, με την πρώτη φράση να ολοκληρώνεται με μισή και τη δεύτερη με τέλεια πτώση στην Ρε-μείζονα. Στη συνέχεια, το πρώτο αυτό τμήμα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο, με ποικίλες τροποποιήσεις, στα μ. 13-22. Η αρχή γίνεται με το εναρκτήριο τετράμετρο, το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν οδηγεί στη σχετική μείζονα, αλλά απεναντίας παραμένει στην αρχική τονικότητα. Τούτη κυριαρχεί στη συνέχεια, στα παρεμφερή μ. 17 / 18, τα οποία εισάγουν ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, αντικαθιστώντας την πρώτη φράση της αρχικής περιόδου. Έπειτα, ωστόσο, τα μ. 19-22, που αναλογούν στην επόμενη φράση της περιόδου, στρέφονται προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, δηλαδή τη φα-δίεση-ελάσσονα, την οποία εδραιώνουν εν τέλει με μία τέλεια πτώση. Ακολουθεί ένα δεύτερο τμήμα, όπου αρχικά τα αλυσιδωτής λογικής μ. 23-24 / 25-26 παρουσιάζουν μία παράγωγη ιδέα, οδηγώντας πρώτα στη σχετική μείζονα της τελευταίας τονικής περιοχής (Λα-μείζονα) κι έπειτα εκ νέου στη σι-ελάσσονα. Ύστερα, μία ακόμη δίμετρη ιδέα καταλήγει προσωρινά στη φα-δίεση-ελάσσονα (βλ. μ. 27-28), προτού η παρηλλαγμένη επανάληψή της εδραιώσει κατόπιν οριστικά τη σι-ελάσσονα με μία τέλεια πτώση (βλ. μ. 29-31). Στο τέλος, η τονική προεκτείνεται περαιτέρω εντός του μ. 32, το οποίο προβαίνει σε ρευστοποίηση του υλικού της τελευταίας δομικής μονάδας. Συνολικά, μπορεί κανείς να υποστηρίξει πως η πρώτη ενότητα έχει δομή ανάλογη με ένα διμερές, μετατροπικό αλλά μη σονατοειδές μενουέτο.

Η δεύτερη ενότητα διαρθρώνεται σε τρία τμήματα, επί τη βάση του προτύπου της τριμερούς δομής. Το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία ενιαία φράση στην τονικότητα της αντιθετικής (Σολ-μείζονος). Η πτωτική επικύρωση της εν λόγω περιοχής αποφεύγεται αρχικά, εντός του βασικού τετραμέτρου των μ. 33-36, και επιτυγχάνεται ακολούθως μέσω της επανάληψης του δεύτερου ημίσεως του στα μ. 37-38, όπου λαμβάνει χώρα μία οιονεί τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα πραγματοποιεί ύστερα μία αναδρομή στην πρώτη ενότητα και συγκεκριμένα στο τελευταίο δίμετρο του πρώτου της τμήματος (πρβλ. μ. 11-12), βάσει του οποίου κατασκευάζεται η αλυσιδωτή ακολουθία των μ. 39-40 / 41-42a. Έπειτα, η ρευστοποίηση αυτού του υλικού έχει ως απόρροια τα παρεμφερή μ. 42b-43a / 43b-44a, η κατάληξη των οποίων στην ενεργή δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος επεκτείνεται και στο μ. 44b. Τελικά, στο τρίτο τμήμα, η φράση του ομολογου πρώτου τμήματος συμπυκνώνεται σε ένα τετράμετρο, με την παράκαμψη των μ. 35-36, που έχει ως αποτέλεσμα τα μ. 45-48 να οδηγούνται απευθείας στην οριστική οιονεί πτωτική επικύρωση της Σολ-μείζονος. Ακολουθεί ένα ευμέγεθες διακριτό τμήμα που επέχει λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την επόμενη ενότητα. Κατ' αρχάς, εδώ παρουσιάζεται μία νέα θεματική ιδέα, η οποία αφιερώνεται στην επέκταση της Ντο-μείζονος (μ. 49-52).

Έπειτα, το τετράμετρο αυτό αποσπασματοποιείται, με τα μ. 53-54 να αποσπούν το πρώτο του δίμετρο και τα μ. 55-56 να το αλυσιδιοποιούν, προτού το μ. 57 προβεί σε περαιτέρω αποσπασματοποίηση. Από τη ρευστοποίηση του διαθέσιμου υλικού προκύπτουν κατόπιν τα μ. 58-61, ως αρμονική στήριξη των οποίων λειτουργεί η διπλή δεσπόζουσα της σχετικής μείζονος της αρχικής τονικότητας του μέρους. Ακολουθεί η δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται επί μακρόν στα μ. 62-68, τα οποία παράλληλα ανακαλούν το υλικό της πρώτης ενότητας, σε συνδυασμό φυσικά και με την προαναφερόμενη λειτουργία της αρμονικής επέκτασης. Πιο αναλυτικά, τα μ. 62-63 ανατρέχουν στην ιδέα των μ. 17-18, η διάλυση της οποίας στο μ. 64 αποφέρει το παράγωγο στοιχείο των μ. 65-66, ενώ στο τέλος, τα μ. 67-68 προβαίνουν στη ρευστοποίηση αυτού του μοτίβου, πραγματοποιώντας εντούτοις μία παράλληλη αναδρομή στο δεύτερο ήμισυ του επικεφαλής τετραμέτρου, ούτως ώστε να διευκολυνθεί ακόμη περισσότερο η επιστροφή του κύριου θεματικού υλικού.

Η τρίτη ενότητα ακολουθεί στον ελάχιστο δυνατό βαθμό την πρώτη, με την πλέον σημαίνουσα αντιστοιχία να λαμβάνει χώρα μόνο στο πρώτο τετράμετρο, όπου παραλλάσσεται η δεύτερη φράση της περιόδου των μ. 5-12 (πρβλ. μ. 69-72 και 9-12). Από αυτήν παράγονται κατόπιν τα αλυσιδωτά μ. 73 / 74, ενώ η εξύφανση του υλικού αυτού συνεχίζεται ελεύθερα τόσο στα ομοειδή μ. 75-76, που στρέφονται προς τη μι-ελάσσονα (την επιτονική της Ρε-μείζονος), όσο και στα μ. 77-78, που επαναπροσεγγίζουν την δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος. Τελικά, η παρηλλαγμένη επανάληψη της τελευταίας δομικής μονάδας καταλήγει – έπειτα από μία αποφυγή πτώσης – στην καθοριστική τέλεια πτώση στην τονικότητα της Ρε-μείζονος (μ. 79-80 / 81-83a), με την τονική της να επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 83-88, επί τη βάση της περαιτέρω ανάπτυξης του δεδομένου μοτιβικού υλικού της πρώτης ενότητας (πρβλ., μεταξύ άλλων, τα μ. 27 / 29 και 83-84a). Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, το αρχικό τονικό κέντρο της σι-ελάσσονος έχει αντικατασταθεί από αυτό της μείζονος σχετικής της, στο πλαίσιο ενός μέρους γραμμένου σε προοδευτική τονικότητα. Περαιτέρω, πρόκειται συνολικά για μία ιδιαίτερη, αποδομητική περίπτωση τριμερούς μορφής, καθώς, όπως είδαμε, η τρίτη ενότητα ανακατασκευάζει το θεματικό υλικό της πρώτης κατά τρόπον επιλεκτικό αλλά και τελείως ελεύθερο από δομικής πλευράς.

Το αργό τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του Rheinberger είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα. Η πρώτη ενότητα ακολουθεί το πρότυπο της τριμερούς δομής, με το πρώτο τμήμα της (μ. 1-16) να οργανώνεται ως συμμετρική περίοδος: η πρώτη φράση αποτελείται από παρεμφερή δίμετρα και ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 1-8), ενώ η δεύτερη παρεκκλίνει από την ηγούμενη από το έκτο μέτρο της κι έπειτα, προκειμένου να φέρει μία τέλεια πτώση στην ίδια τονική περιοχή. Το δεύτερο τμήμα ανοίγει απευθείας στη σχετική μείζονα, εισάγοντας (στα μ. 17-18 / 19-20) και εν συνεχεία αναπτύσσοντας (στα μ. 21-24) μία νέα ιδέα βάσει – κατά το μάλλον ή ήττον – των ήδη γνωστών μοτιβικών στοιχείων. Έπειτα από αυτό το προτασιακής δομής πρώτο σκέλος του, στο δεύτερο τα μ. 25-28 κάνουν μία αμεσότερη αναφορά στο εναρκτήριο θεματικό υλικό, τονικοποιώντας παράλληλα τη ντο-ελάσσονα και τη Μι-ύφεση-μείζονα, ενώ τα μ. 29-32 στρέφονται, έπειτα από μία τελευταία αναφορά στη Σι-ύφεση-μείζονα, προς την αρχική τονικότητα, σταματώντας στη δεσπόζουσά της.<sup>371</sup> Στο τρίτο τμήμα, ο εμπλουτισμός της ηγούμενης φράσης με ένα συνοδευτικό μοτίβο που βασίζεται σε ρυθμικούς αντιχρονισμούς

<sup>371</sup> Παρ' όλο που ο Theill (ό.π., σ. 185) φαίνεται να αναγνωρίζει κατ' αρχήν πως το παρόν μέρος ακολουθεί ένα τριμερές μορφολογικό πρότυπο, χαρακτηρίζει τα μ. 17 κ.εξ. ως ένα "πλάγιο θέμα" στην σχετική μείζονα! Αυτή η παράδοση άποψη φαίνεται να βασίζεται στην – εν είδει επανέκθεσης – επιστροφή του εν λόγω τμήματος της πρώτης ενότητας στην ομώνυμη μείζονα εντός της τρίτης ενότητας του μέρους (βλ. παρακάτω).

(μ. 33-40) προηγείται της ακόμη πιο έντονης, αντιστικτικής ενίσχυσης της δεύτερης φράσης με μία επιπρόσθετη μελωδική γραμμή στην υψηλότερη φωνή (μ. 41-48). Μείζονος σημασίας είναι όμως η απροσδόκητη ματαίωση της πτωτικής κατάληξης στη δεύτερη φράση και η μετατροπή της σε συνδεδετικό πέρασμα προς τη δεύτερη ενότητα.

Η μεσαία ενότητα διέπεται από την οργανωτική αρχή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 49-52 λειτουργούν ως μετάβαση, ξεκινώντας εκ νέου από τη σολ-ελάσσονα με εντελώς νέο υλικό και υφή, και οδηγώντας με κατιούσες τρίτες προς την τονικότητα-στόχο της Λα-ύφεση-μείζονος. Σε αυτήν την τονική περιοχή, τα μ. 53-54 / 55-56 (με άρση) συνιστούν κατόπιν τη βασική ιδέα και το παράλλαγμα μίας προτασιακής δομής, με τα μ. 57-60 να αποσπασματοποιούν, ως συνέχεια, τις προηγηθείσες δομικές μονάδες και να καταλήγουν σε ατελή πτώση στην ίδια τονικότητα. Κατά αναπάντεχο τρόπο, εντούτοις, το τελευταίο τετράμετρο της εν λόγω πρότασης επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένο και αναπτύσσεται περαιτέρω στα μ. 61-64, οδηγώντας εν προκειμένω σε μία τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα! Λαμβάνοντας αυτήν ως νέα αφετηρία, τα μ. 65-68 παρουσιάζουν έπειτα μία νέα ιδέα, ενώ τα μ. 69-76 συνεισφέρουν κι αυτά στην θεματική ποικιλομορφία, δίνοντας εντούτοις αρχικά την εντύπωση πως θα καταλήξουν με μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα (βλ. μ. 71-74): ωστόσο, η επαναδιατύπωση του τελευταίου μέτρου στο μ. 75 αποφέρει μία νέα τέλεια πτώση στη Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 76), για την ακόλουθη καταληκτική προέκταση της οποίας, στα μ. 77-82, επιστρατεύεται και ρευστοποιείται το υλικό των μ. 65-66. Ακολουθεί, έπειτα από επανάληψη των μ. 49-82, το εκτενές χωρίο των μ. 83-96, το οποίο επανέρχεται άμεσα στη σολ-ελάσσονα και λαμβάνει τη λειτουργία ενός συνδεδετικού περάσματος προς την τρίτη ενότητα. Έτσι, τα παρεμφερή μ. 83-86, τα οποία θυμίζουν μοτιβικώς τα μ. 49-52, παρουσιάζουν την ίδια με εκείνα αρμονική πορεία που τα οδηγεί μέχρι τη συγχορδία της Λα-ύφεση-μείζονος, η οποία ωστόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση ερμηνεύεται πλέον ως ναπολιτάνικη II στη σολ-ελάσσονα. Διατηρώντας λοιπόν εν πολλοίς την ίδια υφή, τα μ. 87-96 που έπονται αφιερώνονται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.

Αντί της τυπικής επαναφοράς αποκλειστικά του θεματικού υλικού της πρώτης ενότητας, η τρίτη ενότητα προβαίνει στον συνδυασμό του με ένα σημαντικό μέρος του περιεχομένου της μεσαίας, ήτοι σε μία διαλεκτική σύνθεση των αρχικά αντιθετικών μορφωμάτων, με σημείο αναφοράς και σύγκλισης την τονικότητα της σολ-ελάσσονος. Το πρώτο τμήμα της εναρκτήριας ενότητας επιστρέφει στα μ. 97-112, καίτοι με μία σημαντική διαφοροποίηση: ενώ η ηγουμένη φράση (μ. 97-104) ταυτίζεται απολύτως με τα ομόλογα μ. 1-8, η δεύτερη (μ. 105-112), αναμένοντας ίσως την τροπή του δεύτερου τμήματος προς τη σχετική, σπεύδει να ενσωματώσει ακόμη νωρίτερα τη Σι-ύφεση-μείζονα, μεταφέροντας σε αυτήν το μεγαλύτερο μέρος της, αν και τελικά ως καταληκτικός προορισμός προκύπτει η Ρε-μείζων (δηλαδή η τονικότητα της δεσπόζουσας της ομώνυμης), η οποία επικυρώνεται με τέλεια πτώση. Έπειτα από αυτήν τη διαδικασία ανακατασκευής, που προσέδωσε μετατροπικά χαρακτηριστικά στην επικεφαλής περιοδική δομή, το δεύτερο τμήμα μοιάζει, απεναντίας, να διστάζει να περάσει στη σχετική μείζονα κατά το πρότυπό του, με τα μ. 113-120 να μεταφέρουν τελικά το πρώτο σκέλος του στην (λιγότερο απομακρυσμένη) τονικότητα της ομώνυμης μείζονος. Επιπλέον, αντί να ακολουθήσει το δεύτερο σκέλος του μεσαίου τμήματος της πρώτης ενότητας, τα μ. 121-138 επαναφέρουν στη Σολ-μείζονα τα μ. 65-82, δηλαδή το δεύτερο από τα δύο κεντρικά θέματα της δεύτερης ενότητας. Εν προκειμένω, μάλιστα, τα καταληκτικά μ. 135-138 επαναλαμβάνονται σε ψηλότερη ηχητική



περιοχή στα μ. 139-142, ενώ το ίδιο μοτιβικό υλικό αξιοποιείται και για τις επιπρόσθετες καταληκτικές προεκτάσεις της τονικής στα μ. 143-147.<sup>372</sup>

Μία ακόμη περίπτωση εφαρμογής της τριμερούς μορφής σε τελικό μέρος συνιστά το Finale: Allegro molto της Σονάτας για πιάνο για το αριστερό μόνο χέρι του Reinecke, το οποίο είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα. Η πρώτη ενότητα (μ. 1-100) ανοίγει με μία προτασιακής οργάνωσης φράση: βασική ιδέα και παράλλαγμα καταλαμβάνουν τα μ. 1-4 και 5-8, η συνέχιση και η πτωτική διαδικασία, ωστόσο, προεκτείνονται με ένα καταληκτικό τετράμετρο σε επικάλυψη μετά την μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (στα μ. 15-18), αποφέροντας έτσι μια συνολική έκταση 18 και όχι 16 μέτρων. Η επιστροφή του αρχικού θεματικού υλικού στο μ. 19 δίνει αρχικά την εντύπωση της έναρξης της δεύτερης φράσης μίας ευρύτερης περιοδικής δομής, με τα μ. 19-22 και 23-26 να ανταποκρίνονται, πράγματι, στο ρόλο της βασικής ιδέας και του τροποποιημένου παραλλάγματος· ωστόσο, η τροπή των μ. 27-34 προς την σχετική μείζονα μέσω της δεσπόζουσάς της μας προσανατολίζει προς τη θεώρηση ενός μεταβατικού τμήματος που ξεκινά ως επόμενη φράση περιόδου, διαδικασία γνωστή από τη μορφή της σονάτας. Εν προκειμένω, τα μεταβατικά αυτά μέτρα οδηγούν σε ένα δεύτερο τμήμα (μ. 35-50) στη Μι-ύφεση-μείζονα, με εν πολλοίς περιοδική οργάνωση· τη μισή πτώση, εντούτοις, στη Μι-ύφεση-μείζονα με την οποία ολοκληρώνεται η προτασιακά δομημένη ηγούμενη φράση στα μ. 35-42, δεν διαδέχεται η διαγραφόμενη τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα στο τέλος της δεύτερης φράσης (μ. 43-50), αφήνοντας μετέωρη τη συνολική κατασκευή. Κατά τα λοιπά, το υλικό στο οποίο βασίζεται αυτό το δεύτερο τμήμα ανάγεται εν πολλοίς στα εναρκτήρια μοτιβικά στοιχεία. Το ίδιο ισχύει και για το νέο τμήμα που ακολουθεί στα μ. 51-68 ως συνδεδετικό πέρασμα, το οποίο σταδιακά και μέσω μιας διαδικασίας που παραπέμπει σε *stretto* (στα μ. 55-59) επαναφέρει στο προσκήνιο τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, στην οποία επιμένουν τα μ. 60-68. Ακολουθεί η επαναφορά της αρχικής φράσης στα μ. 69-86, γεγονός που οδηγεί αναπόφευκτα στο συμπέρασμα πως η εν λόγω ενότητα οργανώνεται σε τριμερή δομή, με την ιδιαιτερότητα βέβαια ότι το μεσαίο της τμήμα (μ. 19-68) λαμβάνει τη μορφή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος. Την προαναφερόμενη αυτούσια επαναφορά του πρώτου τμήματος διαδέχεται στα μ. 87-100 μία κατακλείδα, η οποία αρχικώς αποσπασματοποιεί το βασικό μοτίβο της εναρκτήριας φράσης, αλλά αποτυγχάνει εν τέλει να καταλήξει οριστικά στην τονική, λαμβάνοντας έτσι την επιπρόσθετη λειτουργία ενός συνδεδετικού περάσματος (στα μ. 95-100) προς την επικείμενη δεύτερη ενότητα του μέρους.

Η μεσαία αυτή ενότητα, που τοποθετείται τονικά στην ομώνυμη μείζονα, διαρθρώνεται σε τρία τμήματα με καταγεγραμμένες επαναλήψεις. Το πρώτο της τμήμα είναι μία περίοδος, η πρώτη (μ. 101-104) και η δεύτερη φράση (μ. 105-108) της οποίας φτάνουν σε μισή και τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα, αντίστοιχα. Το δεύτερο τμήμα αποτελείται από δύο παρόμοιες δομικές μονάδες που αρχικά προσεγγίζουν την σχετική (μ. 109-112) και εν συνεχεία την δεσπόζουσα (μ. 113-116). Έπειτα, στο τρίτο τμήμα (μ. 117-124), παραλλάσσεται, σε σχέση με το πρώτο, μόνο η δεύτερη φράση (μ. 121-124), ενώ ματαιώνεται και η τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα, αντικαθιστάμενη από μία ατελή. Όπως προαναφέρθηκε, τα μ. 125-139α επαναλαμβάνουν κατόπιν το δεύτερο και το τρίτο τμήμα της τριμερούς δομής, παραλείποντας εντούτοις το τελευταίο δίμετρο και, ως εκ τούτου, την

---

<sup>372</sup> Για αυτήν την περίπτωση τριμερούς μορφής δυναμικού τύπου με υβριδική επαναφορά, βλ. την αναλυτική σχετική πραγμάτευση του Φούλια ("Αναζητώντας τις απαρχές της τριμερούς μορφής με υβριδική επαναφορά: Clementi και Reicha", ό.π., ιδιαίτερα τις σ. 160-166), όπου παρέχονται ανάλογα παραδείγματα από την εργογραφία του Clementi.

πτωτική κατάληξη στην τονική. Αντ' αυτής, τα μ. 139-146 φέρνουν απευθείας στο προσκήνιο ένα συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα, προετοιμάζοντας συγχρόνως το υλικό της αλλά και την αρχική τονικότητα.

Στην τρίτη ενότητα, η εναρκτήρια φράση επανέρχεται αυτούσια στα μ. 147-164· παραλείπονται, εντούτοις, τόσο το δεύτερο όσο και το τρίτο τμήμα της αρχικής τριμερούς δομής, ούτως ώστε να περάσουμε κατευθείαν στην κατακλείδα: στα μ. 165-168, ένα νέο πρότυπο αντιπαραθέτει τις βασικές ιδέες των δύο πρώτων ενοτήτων, ενώ το σύνθετο αυτό μόρφωμα αποσπασματοποιείται εν συνεχεία και αλυσιδοποιείται με ανοδική χρωματική κίνηση στα μ. 169-180. Επιπλέον, στα μ. 181-191 η καταληκτική χειρονομία των μ. 179-180 υφίσταται σταδιακά ρυθμική σμίκρυνση και χρησιμοποιείται ως υλικό για την κατασκευή ενός νέου πέρασματος που αναλαμβάνει τη σύνδεση με την coda. Η τελευταία ξεκινά στα μ. 192-199 με το υλικό της δεύτερης ενότητας· ωστόσο, τα μ. 200-203 επανεισάγουν το βασικό μοτίβο της πρώτης και μάλιστα στο περιβάλλον της ομώνυμης μείζονος, όπου εισήχθη και το θέμα της δεύτερης ενότητας. Το πτωτικό εξάμετρο των μ. 204-209 δεν καταφέρνει κατόπιν να καταλήξει άμεσα στην τονική, κάτι που επιτυγχάνει όμως αφού επαναληφθεί στα μ. 210-215, ενώ τα εναπομείναντα μέτρα (μ. 216-228) προεκτείνουν την Ντο-μείζονα κάνοντας εκ νέου χρήση του βασικού μοτίβου του μέρους.

Ο Albéniz, στο τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 72, εφαρμόζει την τριμερή μορφή. Τα μ. 1-52 της πρώτης ενότητας αποτελούν, παρομοίως, μία τριμερή δομή, στο τονικό πλαίσιο της Λα-μείζονος. Το πρώτο τμήμα είναι μία δεκαεξάμετρη περίοδος, με την ηγούμενη φράση (μ. 1-8) να ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας και την επόμενη (μ. 9-16) να φέρνει αντίστοιχη κατάληξη στην κύρια τονικότητα. Το αντιθετικό μεσαίο τμήμα οργανώνεται ως ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Η πρώτη, μεταβατική φράση του ξεκινά με ισοκράτη στην τονική (μ. 17-20), αναστρέφοντας το μοτίβο των μ. 5-6, ενώ τα μ. 21-24, που ακολουθούν την ίδια οργάνωση με το προηγούμενο τετράμετρο, μετατίθενται αλυσιδωτά στην σχετική. Στο κυρίως σώμα του "πλαγίου θέματος", τα μ. 25-29α περιέχουν μια αναφορά στο βασικό μοτίβο του πρώτου τμήματος (βλ. τη γραμμή του μπάσου στα μ. 25-26) που συνδυάζεται και με άμεση αναφορά στα στοιχεία των μ. 5-8, καταλήγοντας σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, ενώ ύστερα τα συνδετικά μ. 29-32 αφιερώνονται σε ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα που προετοιμάζει την έλευση του τρίτου τμήματος δια της ενεργούς δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Το τρίτο τμήμα επαναφέρει λοιπόν αυτούσια την αρχική περίοδο στα μ. 33-48, με τα μ. 49-52 να συνιστούν έπειτα μία σύντομη κατακλείδα που ανακαλεί κυκλικά το υλικό με το οποίο ξεκίνησε το δεύτερο τμήμα της τριμερούς δομής (πρβλ. τα μ. 17 κ.εξ.).

Εισερχόμενοι στη δεύτερη ενότητα (μ. 53-84), παρατηρούμε πως το πρότυπο των μ. 53-56, που εμφανίζεται στη λα-ελάσσονα και κατόπιν αλυσιδοποιείται έναν τόνο ψηλότερα στα μ. 57-60, προκύπτει από την αντιπαράθεση του μοτίβου του μεσαίου τμήματος της πρώτης ενότητας με ένα παράλλαγμα του επικεφαλής θεματικού στοιχείου του αρχικού τμήματος. Τα μ. 61-68 που ακολουθούν, από την άλλη πλευρά, προέρχονται από τα μ. 13-15 της δεύτερης φράσης της αρχικής περιόδου με επανάληψη του τελευταίου μέτρου και επέκταση της Σι-μείζονος, που εδώ λειτουργεί ως η δεσπόζουσα της επερχόμενης νέας τονικότητας της Μι-μείζονος. Σε αυτήν εκτίθεται η – νέα εν πολλοίς – θεματική ιδέα της δεύτερης ενότητας σε δομή περιόδου που αποτελείται από δύο επιμέρους προτάσεις, στα μ. 69-76 και 77-84 (με κατάληξη σε μισή και τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα αντιστοίχως). Ενώ, λοιπόν, στην προκειμένη περίπτωση, έχουμε να κάνουμε με το κεντρικό θέμα της μεσαίας ενότητας, τα μ. 53-68 προσλαμβάνουν αναδρομικά σαφώς μεταβατική λειτουργία,

οδηγώντας έτσι στο συμπέρασμα πως η δεύτερη ενότητα έχει οργανωθεί συνολικά υπό τύπον συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος.

Κάποια κατακλείδα ή συνδετικό πέρασμα δεν προστίθενται στην προκειμένη περίπτωση, οπότε περνάμε απευθείας στην επαναφορά της αρχικής τριμερούς δομής, που ορίζει πλέον την τρίτη ενότητα της μορφής (μ. 85-146): τα μ. 85-136 είναι ταυτόσημα με τα μ. 1-52, ενώ τα επιπρόσθετα μ. 137-146 προεκτείνουν περαιτέρω την τονική με δεξιοτεχνικές φιγούρες που ρευστοποιούνται προοδευτικά.

### **Συμπεράσματα**

Στην δεύτερη περίοδο, παρ' όλο που η πρωτοκαθεδρία του παρατακτικού τύπου της τριμερούς μορφής διατηρείται εν πολλοίς ακλόνητη, ο δυναμικός τύπος φαίνεται να κερδίζει έδαφος (Heller 4/IV, Rheinberger 3/III, Albéniz op. 72/IV), ενώ παραμένει σχετικά ισχνή η παρουσία του αναπτυξιακού τύπου, με δύο δείγματα εφαρμογής του (Grieg/II και Martucci/III) σε συνολικά 11 μέρη.

Ένα ανεξάρτητο εισαγωγικό τμήμα εντοπίζεται πρακτικά μόνον στο Draeseke/I, καθώς το εναρκτήριο τετράμετρο στο Heller 4/II εντάσσεται άμεσα στην πρώτη ενότητα. Τούτη οργανώνεται, κατά την υπό εξέταση περίοδο, με τρεις διαφορετικούς τρόπους. Ως κυρίαρχο δομικό πρότυπο εμφανίζεται η τριμερής δομή (Martucci/III, Heller 4/II, Τσαϊκόφσκυ op. 37/II, Strauss/II, Rheinberger 3/III), το δεύτερο τμήμα της οποίας δύναται μάλιστα να λάβει τη μορφή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος (Reinecke/IV, Albéniz op. 72/IV). Ακολουθούν σε συχνότητα εφαρμογής η διμερής δομή (Draeseke/I, Heller 4/IV και Hartmann/III, όπου μάλιστα έχουμε να κάνουμε ουσιαστικά με ένα διμερές *μενουέτο*), και, σε μία μεμονωμένη περίπτωση (Grieg/II), η περιοδική δόμηση.

Ως προς την τονικότητα της δεύτερης ενότητας, δεν παρατηρείται κάποια κοινή τάση μεταξύ των συνθετών. Σε μέρη γραμμένα στον ελάσσονα τρόπο χρησιμοποιούνται η VI (Hartmann/III και Τσαϊκόφσκυ op. 37/II, όπου εντούτοις η δεύτερη ενότητα οδηγεί μετατροπικά στην αρχική τονικότητα), η σχετική μείζων (Draeseke/I), η ελάσσων δεσπόζουσα (Heller 4/IV), η ναπολιτάνικη II (Rheinberger 3/III, καίτοι στη συνέχεια προσεγγίζεται η δεσπόζουσά της, δηλαδή η VI ως προς την τονικότητα αναφοράς όλου του μέρους) και η ομώνυμη μείζων (Reinecke/IV). Από την άλλη πλευρά, σε μέρη στον μείζονα τρόπο αξιοποιούνται η υποδεσπόζουσα (Heller 4/II, όπου εντούτοις η δεύτερη ενότητα λαμβάνει ως αφητηρία της την ελάσσονα υποδεσπόζουσα), η ομώνυμη ελάσσων (Strauss/II) αλλά και η δεσπόζουσα (Albéniz op. 72/IV). Στα Grieg/II και Martucci/III (το πρώτο σε μείζονα και το δεύτερο σε ελάσσονα τρόπο), απεναντίας, δεν παγιώνεται σαφώς κάποιο τονικό κέντρο. Ως προς τις δομικές προδιαγραφές της δεύτερης ενότητας, ο τριμερής δομικός τύπος διακρίνεται ως πρώτιστη επιλογή μεταξύ των συνθετών (Draeseke/I, Strauss/II, Hartmann/III και Reinecke/IV), ενώ ακολουθεί το σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος (Heller 4/IV, Rheinberger 3/III, Albéniz op. 72/IV), που αφορά βεβαίως αποκλειστικά τις δυναμικού τύπου τριμερείς μορφές. Κατά τα λοιπά, εντοπίζονται μεμονωμένες εφαρμογές τόσο της διμερούς (Heller 4/II) όσο και της προτασιακής δομής (Τσαϊκόφσκυ op. 37/II), ενώ στα Grieg/II και Martucci/III δεν αξιοποιείται κάποιο τυπικό οργανωτικό πρότυπο.

Κατά την επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού στην τρίτη ενότητα, ιδιαίτερα συνήθης είναι η τροποποίησή του. Στο πλαίσιο αυτής της διαδικασίας, διαπιστώνεται συχνά ο περιορισμός των διαστάσεων του αρχικού θέματος (Draeseke/I, Strauss/II, Reinecke/IV και Heller 4/II, όπου μάλιστα η αρχική τριμερής δομή μετατρέπεται σε διμερή), ενώ η διεύρυνσή του είναι σπανιότερη (Grieg/II, Τσαϊκόφσκυ op. 37/II). Ιδιαίτερες

περιπτώσεις τροποποίησης συνιστούν τα Heller 4/IV και Hartmann/III, στα οποία λαμβάνει χώρα μία εκτενής αναδόμηση (με εντελώς ελεύθερο τρόπο στην δεύτερη περίπτωση), αλλά και Rheinberger 3/III, όπου παρατηρείται μία υβριδική σύνθεση του κυρίου θέματος με τα θεματικά στοιχεία της δεύτερης ενότητας· μολοντούτο, ακόμη και στις περιπτώσεις όπου το αρχικό θέμα επιστρέφει σχεδόν αυτούσιο, προστίθεται σε αυτό μία σύντομη καταληκτική προέκταση (Martucci/III, Albéniz op. 72/IV).

Coda δεν επισυνάπτεται σε κάθε περίπτωση, αφού ένας σημαντικός αριθμός μερών (βλ. Martucci/III, Strauss/II, Hartmann/III, Rheinberger 3/III, Albéniz op. 72/IV) δεν διαθέτει τέτοια ενότητα. Όπου όμως αυτή υφίσταται, είθισται να περιλαμβάνει κάποια αναφορά στο θεματικό υλικό της μεσαίας ενότητας του μέρους (Grieg/II, Heller 4/II, Τσαϊκόφσκυ op. 37/II, Reinecke/IV).

### **Μέρη σε τριμερή μορφή – Γ' περίοδος**

Η πρώτη ενότητα του τρίτου μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του MacDowell καταλαμβάνει τα μ. 1-32a. Έπειτα από δύο εισαγωγικά μέτρα, τα μ. 3-8 φέρνουν μία φράση που δίνει την εντύπωση μιας πρότασης, με βασική ιδέα και παράλλαγμα αυτής (μ. 3-4 και 5-6), και ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην κύρια τονικότητα της ντο-ελάσσονος (μ. 7-8). Στη συνέχεια, τα μ. 9-20 προεκτείνουν αρχικά το υλικό των μ. 7-8 κι έπειτα προβαίνουν σε πιο ελεύθερη χρήση του για το σχηματισμό διμέτρων (βλ. μ. 12-13, 14-15), ενώ τονικά δεν απομακρύνονται ποτέ από την τονικότητα αναφοράς. Τα μ. 21-32a, από την άλλη πλευρά, επαναφέρουν το υλικό της πρώτης φράσης και το αναπτύσσουν περαιτέρω, φτάνοντας ακολούθως σε μια υφολογική κορύφωση με κατάληξη σε τέλεια πτώση, που επικαλύπτεται με την έναρξη της δεύτερης ενότητας. Προκύπτει έτσι η διαπίστωση περί μιας τριμερούς διάρθρωσης της εναρκτήριας ενότητας, στα μ. 1-8, 9-20 και 21-32a.

Εντός της δεύτερης ενότητας (μ. 32-75), που οργανώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, μία πρώτη φράση που εισάγει νέο μελωδικό υλικό οδηγεί από την ντο-ελάσσονα στη σχετική της, με την ατελή πτώση στην τελευταία να έρχεται στο μ. 38. Έπειτα από αυτό το πρώτο, μεταβατικό τμήμα, ακολουθεί το “πλάγιο θέμα”: της προέκτασης της Μι-ύφεση-μείζονος στα μ. 38-40 αλλά και της αλυσιδωτής μετατροπικής ακολουθίας των μ. 41-43 έπεται ένα εξάμετρο (μ. 44-49) με σαφείς πτωτικές βλέψεις, το οποίο τελικώς καταλήγει σε τέλεια πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 50). Ακολουθεί ένα εκτενές συνδετικό πέρασμα που ξεκινά με τα μ. 50-53, τα οποία αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 38-41 που είχαν ακολουθήσει την αντίστοιχη ατελή πτώση. Στα μ. 54-57, από την άλλη πλευρά, βρίσκουμε πολλές ομοιότητες με τα μ. 44-49, με τη διαφορά όμως πως εδώ επικρατεί πρόσκαιρα το περιβάλλον της αρχικής τονικότητας, προτού τα μ. 58-59 στραφούν προς την ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 60-63 φέρνουν μια κορύφωση που οδηγεί στο τελευταίο μόρφωμα της μεσαιάς ενότητας (μ. 64-75), το οποίο χαρακτηρίζεται από ελεύθερη εξέλιξη και πορεία προς την δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του μέρους.

Στην ακόλουθη τρίτη ενότητα, τα μ. 76-84 είναι αντίστοιχα των μ. 3-11 της πρώτης ενότητας· τα μ. 12-16 όμως παραλείπονται κι έτσι τα μ. 85-88 αντιστοιχούν απευθείας στα μ. 17-20, αν και με μια σημαντική διαφοροποίηση στην κατάληξή τους, που δεν οδηγεί πλέον στην επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού αλλά σε τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα (στην θέση του μ. 89), την οποία προεκτείνουν κατόπιν τα επιπρόσθετα μ. 89-96 με την μορφή μιας σύντομης κατακλείδας, όπου το αρχικό υλικό ρευστοποιείται πλήρως. Βλέπουμε λοιπόν πως στο πλαίσιο της τελευταίας ενότητας το τρίτο τμήμα της αρχικής τριμερούς δομής παραλείπεται αλλά και το δεύτερο τμήμα περιορίζεται ως προς την έκτασή του προκειμένου να προσαρμοσθεί καλύτερα στις απαιτήσεις μιας ανακατασκευασμένης διμερούς δομής.

Η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Σκριάμπιν οργανώνεται ως τριμερής δομή. Το πρώτο της τμήμα είναι μία περίοδος, με τις δύο φράσεις της (μ. 1-4 και 5-8) να καταλήγουν σε μισή πτώση στην κύρια τονικότητα (ντο-ελάσσονα) και τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής μείζονος αντίστοιχα. Το δεύτερο τμήμα (μ. 9-12) χρησιμοποιεί το ήδη υπάρχον υλικό για να περάσει από την V/VI στην δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, ενώ το τρίτο (μ. 13-16) αποτελείται από μία μόνο φράση που καταλήγει με τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα.

Περνώντας στη δεύτερη ενότητα (μ. 17-32), ένα νέο τετράμετρο θεματικό πρότυπο, το οποίο ξεκινά με μία αναφορά στο παρεστιγμένο μοτίβο που εκτέθηκε αρχικά εντός του πρώτου μέρους (πρβλ. τα τελευταία μέτρα του *Allegro con fuoco*), εμφανίζεται με

αξιοσημείωτη αρμονική ρευστότητα στα μ. 17-20, αλυσιδοποιείται κατά έναν τόνο χαμηλότερα στα μ. 21-24 και υφίσταται αποσπασματοποίηση στα μ. 25-28, με τελικό αρμονικό προορισμό την δεσπόζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος. Η τελευταία λειτουργεί εν συνεχεία ως ναπολιτάνικη II που εισάγει την δεσπόζουσα της αρχικής ντο-ελάσσονος στα μ. 29-32, τα οποία προετοιμάζουν την επαναφορά του αρχικού υλικού στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας.

Εντός αυτής, η τριμερής δομή του αρχικού θέματος επιστρέφει στα μ. 33-48 με ασήμαντες προσθήκες που εμπλουτίζουν την συνολική ύφανση και επιταχύνουν την ρυθμική του ενέργεια, αλλά και με μία σημαντική αλλαγή: η τελική κατάληξη στην ντο-ελάσσονα αναβάλλεται, στο μ. 48, με τα επιπρόσθετα μ. 49-54 να επεκτείνουν ωστόσο την ομώνυμη της τονικής, επαναφέροντας ταυτοχρόνως στο προσκήνιο το υλικό του μεσαίου τμήματος των εξωτερικών ενοτήτων, γεγονός που επιφέρει κατ' αυτόν τον τρόπο τη διεύρυνση της συνολικής δομής της τελευταίας ενότητας με ένα καταληκτικό τμήμα που ανάγεται στο ενδιάμεσο αντιθετικό τμήμα της ίδιας.

Η τριμερής μορφή δεν εφαρμόζεται μόνο στο δεύτερο αλλά και στο τελικό μέρος της προαναφερόμενης σονάτας. Η πρώτη ενότητα (μ. 1-19) αρθρώνεται ως τριμερής δομή. Μετά από μία εισαγωγική ανάκρουση του συνοδευτικού μοτίβου στο μ. 1, το τετράμετρο των μ. 2-5, που χτίζεται επί ενός ισοκράτη στην τονική, επαναλαμβάνεται στα μ. 6-9 με μια επουσιώδη αρμονική τροποποίηση στην κατάληξή του· το συνολικό αυτό οκτάμετρο αποτελεί το πρώτο τμήμα της παρούσας ενότητας. Ο ισοκράτης δεν απομακρύνεται ούτε στο δεύτερο τμήμα των μ. 10-13, όπου εντούτοις εισάγεται ένα νέο μοτίβο χρωματικής ανόδου στην ανώτερη φωνή, με την αλυσιδωτή επανάληψη του μοτίβου αυτού να χωρίζει το εν λόγω τμήμα σε δύο δίμετρα. Έπειτα, στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος πλέον (μ. 14-19), η αρχική τετράμετρη φραστική δομή προεκτείνεται κατά δύο μέτρα, καθώς η δίμετρη κατάληξή της επαναλαμβάνεται σε μεταφορά στην υποκείμενη οκτάβα.

Η δεύτερη ενότητα, που ακολουθεί αδιαμεσολάβητα στα μ. 20-49, τοποθετείται στην τονικότητα της VI, Ρε-ύφεση-μείζονα, και ακολουθεί επίσης μία τριμερή οργάνωση, χαρακτηριζόμενη επιπλέον από μία νεοεμφανιζόμενη και αξιοσημείωτη ομοφωνική υφή.<sup>373</sup> Το πρώτο τμήμα (μ. 20-27), όπου ο ισοκράτης επί του ρε-ύφεση υποχωρεί σταδιακά προς το λα-ύφεση, διαδέχεται ένα δεύτερο τμήμα όπου η ii της Ρε-ύφεση-μείζονος αποκτά κεντρικό ρόλο, χωρίς ωστόσο να εισάγεται κάποιο νέο στοιχείο μέχρι την εμφάνιση των – εμβόλιμων και διακριτής υφής – μ. 40-41, τα οποία οδηγούν στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς της δεύτερης ενότητας. Τελικά, το τρίτο τμήμα (μ. 42-49) ακολουθεί πιστά το πρώτο μέχρι και το μ. 46 (= μ. 25), ενώ από εκεί και ύστερα η αρμονική πορεία αλλάζει με στόχο την επαναπροσέγγιση της φα-ελάσσονος, η δεσπόζουσα της οποίας έρχεται εν τέλει στο μ. 49.

Στην τρίτη ενότητα, τέλος, τα μ. 50-68 είναι απολύτως ταυτόσημα με τα μ. 1-19 που αποτέλεσαν την ομόλογη πρώτη ενότητα, ενώ τα επιπρόσθετα μ. 69-71 προσφέρουν μια μικρή περαιτέρω προέκταση της τονικής στην βάση του αμέσως προηγούμενου υλικού, με μία απρόσμενη δυναμική κλιμάκωση και αλλαγή ηχητικής περιοχής στο τελευταίο μέτρο.

---

<sup>373</sup> Σύμφωνα με τους Ballard και Bengtson (ό.π., σ. 38), το εν λόγω πέρασμα απεικονίζει «την μοναχική κραυγή του ήρωα απέναντι στην κακοτυχία του». Η ερμηνεία αυτή βασίζεται στην συνολική θεώρηση του παρόντος μέρους ως ενός “πένθιμου εμβατηρίου”, εμπνευσμένου από τον πρόσφατο τότε τραυματισμό του δεξιού χεριού του συνθέτη και τους βάσιμους φόβους του ότι δεν επρόκειτο ποτέ ξανά να ερμηνεύσει τη μουσική του για πιάνο.

Περνώντας στο τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του MacDowell,<sup>374</sup> παρατηρούμε πως η πρώτη ενότητα αποτελείται από δύο μορφώματα. Το πρώτο, που καταλαμβάνει τα μ. 1-10, συνιστά μία συμπαγή φράση με ομοιογενές μελωδικά και υφολογικά υλικό, που, μετά από μια σύντομη τονικοποίηση της iii αλλά και της ii, καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, Μι-ύφεση-μείζονα. Το δεύτερο μόρφωμα, στα μ. 11-28, διαφοροποιείται κατ' αρχάς χάρη στην τροποποίηση του μέτρου στην οποία προβαίνει ο συνθέτης, μετατρέποντας την αρχική διμερή διαίρεση των ημίσεων (2/2) σε τριμερή (6/4). Επιπλέον, σε αντίθεση με την αρμονική κίνηση του πρώτου μορφώματος, τούτο χτίζεται σχεδόν αποκλειστικά με τη συνοδεία ισοκράτη επί του θεμέλιου φθόγγου της δεσπόζουσας, με τα μελωδικά του χαρακτηριστικά, εντούτοις, να ανάγονται σε αυτά της αρχικής φράσης, ενώ χωρίζεται, μάλιστα, σε δύο διακριτά τμήματα με ιδιαίτερο τρόπο. Η ανοδική μελωδικά πορεία των μ. 17-18, που χειραφετείται, συν τοις άλλοις, και από την προηγούμενη κυριαρχία του ισοκράτη, δεν αφήνεται να καταλήξει στην αναμενόμενη κορύφωση αλλά, απεναντίας, διακόπτεται απότομα. Στα μ. 19-20 ακούμε ξανά την έναρξη του δεύτερου μορφώματος, όμως στα μ. 21-24 παραλλάσσεται τόσο η δομή (καθώς τα μ. 21-22 αλλά και τα μ. 23-24 μετατρέπονται σε παραλλάγματα του αρχικού διμέτρου), όσο και η αρμονική στήριξη, με την τονική να συνδυάζεται πλέον με τη δεσπόζουσα στην θέση του ισοκράτη. Στα καταληκτικά μ. 25-28, από την άλλη πλευρά, μεταφερόμαστε στην ομώνυμη ελάσσονα, σε μian εξέλιξη που έχουν ήδη προετοιμάσει τα μ. 23-24. Η χρωματική καθοδική γραμμή του μπάσσου, εξάλλου, οδηγεί στην ολοκλήρωση της πρώτης ενότητας στην δεσπόζουσα της ελάσσονος δεσπόζουσας, εν είδει συνδετικού περάσματος.

Έτσι, η δεύτερη ενότητα ξεκινά από την τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Τα μ. 29-36 διέπονται από νέο μοτιβικό υλικό και υφολογικό χαρακτήρα, όντας μάλλον αντιστικτικής υφής, η οποία ωστόσο σταδιακά εξασθενεί, μέχρι την έλευση των μ. 37-40, που προσφέρουν μια ενδιαφέρουσα αντίθεση, καθώς εισάγονται επί της Σολ-μείζονος και στρέφονται εν τέλει προς την μι-ελάσσονα, παραπέμποντας επιπλέον στο υλικό της πρώτης ενότητας. Στα μ. 41-56, από την άλλη πλευρά, το αρχικό θεματικό υλικό της μεσαίας ενότητας έρχεται και πάλι στο προσκήνιο, σε μεταφορά όμως κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα, στη λα-ελάσσονα. Συγκεκριμένα, τα μ. 41-44 παραπέμπουν ευθέως στα μ. 29-32, ενώ ό,τι ακολουθεί αποκλίνει από το αρχικό πρότυπο των μ. 29-36, προβαίνοντας σε ελεύθερη μετάπλαση και ανάπτυξη του υλικού του. Ταυτοχρόνως, προσεγγίζεται η ii της αρχικής τονικότητας, φα-ελάσσονα· έπειτα, μάλιστα, από μία κατάληξη με μισή πτώση σε αυτήν, ακολουθεί μία ψευδής επαναφορά του αρχικού θέματος εντός της παρούσας ενότητας: συγκεκριμένα, τα μ. 57-64 ανακαλούν την εναρκτήρια φράση σε παρηλλαγμένη εκδοχή και με απώλεια της πτωτικής της απόληξης. Ακολούθως, τα μ. 65-66 και 67-68 συνίστανται σε μία σύνθετη κυκλική αναδρομή, καθώς συνδυάζουν την κεφαλή του πλαγίου θέματος του πρώτου μέρους με ένα μοτιβικό στοιχείο της επεξεργασίας του (βλ. τα μ. 55-56 και 77-78 του εναρκτήριου μέρους).

Το τελευταίο επανέρχεται στα μ. 69 κ.εξ.: τα μ. 69-76 αντιστοιχούν στο πρώτο του τμήμα, ενώ από το δεύτερο επιστρέφουν μόνο τα δύο εναρκτήρια μέτρα στα μ. 77-78. Αντί των υπολοίπων, ο συνθέτης επαναφέρει κατόπιν την πρώτη φράση στην αρχική τονικότητα (μ. 79-88) και στη συνέχεια προβαίνει σε σταδιακή ρευστοποίηση του υλικού της με παράλληλη τελική επικύρωση της Μι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 89-99). Ως εκ τούτου, γίνεται εμφανές πως έχουμε να κάνουμε με μία αντικατοπτρική επαναφορά των μορφωμάτων της

<sup>374</sup> Σύμφωνα με τον ίδιο τον MacDowell, το εν λόγω μέρος είναι εμπνευσμένο από τον χαρακτήρα της Guinevere, της μυθικής βασίλισσας της Βρετανίας και συζύγου του Αρθούρου. Βλ. Bomberger, ό.π., σ. 178, και Porte, ό.π., σ. 115.

πρώτης ενότητας εντός της τρίτης, στο πλαίσιο ενός συνολικά αψιδωτού σχεδιασμού: A1-A2 – B – A2-A1.<sup>375</sup>

Το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του MacDowell είναι γραμμένο στην ρε-ελάσσονα: σε αυτήν την τονικότητα καταλήγει με μία οιονεί μισή πτώση η πρώτη, εξάμετρη ιδέα (μ. 1-6) της πρώτης ενότητας, ενώ μια δεύτερη φράση – της ίδιας έκτασης και παρόμοιου περιεχομένου και χαρακτήρα – οδηγεί, και πάλι με κατάληξη σε μία οιονεί μισή πτώση, στην σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 7-12). Αυτές οι δύο φράσεις συναποτελούν το πρώτο τμήμα μιας τριμερούς δομής, με το δεύτερο να παρουσιάζεται στα μ. 13-18 και να χαρακτηρίζεται από αυξημένη αρμονική κινητικότητα. Το τρίτο τμήμα, εξάλλου, αρκείται σε μόλις τρία μέτρα (μ. 19-21), που παραλλάσσουν τα μ. 1-3 της πρώτης φράσης, ενώ την διαφαινόμενη κατάληξη στην τονικότητα της σχετικής μείζονος αναβάλλει η εμφάνιση ενός πρόσθετου εξαμέτρου, στα μ. 22-27, το οποίο λειτουργεί ως συνδετικό πέρασμα προς την δεύτερη ενότητα, προσεγγίζοντας την περιοχή της σι-ύφεση-ελάσσονος μέσω της δεσπόζουσάς της.

Το αρχικό οκτάμετρο (μ. 28-35) της εκτενούς δεύτερης ενότητας (μ. 28-75) κινείται στην σι-ύφεση-ελάσσονα (η οποία είχε εδραιωθεί και στο πρώτο τμήμα της πρώτης ενότητας) και παραπέμπει από μοτιβικής πλευράς τόσο στο δεύτερο τμήμα της αρχικής τριμερούς δομής όσο και – κυκλικά – στο εναρκτήριο μέρος του έργου! Συγκεκριμένα, στα μ. 30-31 εντοπίζεται κοινό υλικό με τα μ. 17-18 αλλά και ο μακρινός απόηχος του πλαγίου θέματος του πρώτου μέρους (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 44 κ.εξ.), η κεφαλή του οποίου έφερε το ίδιο μοτίβο δεκάτου-έκτου και παρεστιγμένου ογδόου. Στη συνέχεια, ενώ τα μ. 36-39 ακολουθούν πιστά τα μ. 28-31, το επόμενο χωρίο ξεκινά με άμεση αναφορά στο επικεφαλής μελωδικό στοιχείο της πρώτης ενότητας, εν προκειμένω στη σχετική μείζονα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Από το μ. 43 αρχίζει μια έντονα μετατροπική αναπτυξιακή πορεία, η δομική ανεξαρτησία της οποίας ενισχύεται από την τροποποίηση της ύφανσης (στα μ. 46 κ.εξ.). Το περιεχόμενο του αριστερού χεριού στα μ. 47-48, 49-50, 51-52 και 53-54 παραπέμπει εκ νέου στα μ. 17-18, ωστόσο η ρυθμική μεγέθυνση που υφίσταται το πρώτο σκέλος της μοτιβικής ακολουθίας αφήνει να αναγνωριστεί και η άμεση σχέση του με το κύριο θέμα του πρώτου μέρους (βλ. το μ. 14). Επιπλέον, στα μ. 50 και 52 διακρίνεται περαιτέρω το αρχικό μοτίβο της πρώτης ενότητας. Ακολουθώντας, στα μ. 56-63 η Φα-μείζων αναδεικνύεται σε ξεκάθαρο στόχο της προηγούμενης μετατροπικής πορείας, με τη δεσπόζουσά της να επικρατεί τελικά στα μ. 64-75. Εντός αυτών, την αποφυγή πτώσης στο μ. 68 αλλά και τα αρμονικά ασταθή μ. 68-71 διαδέχεται η θριαμβευτική επαναφορά της εναρκτήριας ιδέας της δεύτερης ενότητας στην Φα-μείζονα, με τη συνοδεία ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της, στα μ. 72-75, τα οποία λαμβάνουν ως πρότυπο τα μ. 28-31 και ολοκληρώνουν τη μεσαία ενότητα.

Η επιλογή της Φα-μείζονος ως καταληκτικού τονικού πεδίου της δεύτερης ενότητας δεν είναι ουδόλως τυχαία, καθώς μέσω αυτής επιτυγχάνεται η αμεσότερη δυνατή σύνδεση με την τρίτη ενότητα (μ. 76-87), η οποία, ενώ φυσικά κινείται στην ρε-ελάσσονα, ξεκινά, όπως και η αντίστοιχη πρώτη, με μια παροδική έμφαση στην σχετική της μείζονα. Από την αρχική τριμερή δομή εδώ διατηρείται αποκλειστικά το πρώτο τμήμα, εντός του οποίου παρατηρούνται επιπλέον ορισμένες αλλαγές: ενώ τα μ. 76-81 ταυτίζονται εν πολλοίς με το πρώτο σκέλος (πρβλ. μ. 1-6), το επόμενο εξάμετρο δεν αποκλίνει, ως μη όφειλε πλέον, προς την σι-ύφεση-ελάσσονα, αλλά αντιθέτως φέρνει μία νέα οιονεί μισή πτώση στην κύρια

<sup>375</sup> Ο Bertagnolli (ό.π., σ. 90) αναφέρει πως το παρόν μέρος ολοκληρώνεται με μία coda, δίχως όμως να την οριοθετεί με σαφήνεια.



τονικότητα, ενώ μεταβάλλεται και από μελωδικής πλευράς, με το πρώτο του μέτρο, επί παραδείγματι, να προσεγγίζει περισσότερο το ανάλογο εναρκτήριο μέτρο του πρώτου εξαμέτρου. Η coda, ακολούθως (μ. 88-96), βασίζεται, όπως συνηθίζεται, στο υλικό της δεύτερης ενότητας, απομονώνοντας και επαναλαμβάνοντας (στα μ. 88-91) και εν συνεχεία αποσπασματοποιώντας (στα μ. 92 κ.εξ.) το εναρκτήριο δίμετρό της.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του MacDowell τοποθετείται στην τονικότητα της Ρε-μείζονος και δομείται ως μία ιδιότυπη τριμερής μορφή αναπτυξιακού τύπου, στο πλαίσιο της οποίας πραγματοποιούνται επιμέρους κυκλικές αναδρομές στο θεματικό υλικό τόσο του εναρκτηρίου όσο και του μεσαίου μέρους του έργου. Τούτο γίνεται εμφανές ήδη από το πρώτο σκέλος της πρώτης ενότητας, το οποίο εκτείνεται στα μ. 1-17a και ανάγεται μοτιβικά στο πλαγιο θέμα του πρώτου μέρους (πρβλ. τα μ. 44 κ.εξ. του *Mesto, ma con passione*). Ας σημειωθεί, επιπλέον, πως η συγγένεια αυτή γίνεται εμφανής και από τη μετρονομική ένδειξη, καθώς το αρχικό “μισό = circa 69” ταυτίζεται επί της ουσίας με το “τέταρτο = circa 138”. Στην προκειμένη περίπτωση, πάντως, έχουμε να κάνουμε με μία συμπαγή φράση που δύναται εντούτοις να χωριστεί σε 8 + 4 + 4 μέτρα: η πρώτη δομική μονάδα εξυφαίνει το μελωδικό υλικό και στρέφεται καταληκτικά προς την σχετική, από την οποία ξεκινούν τα δύο αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 9-10 / 11-12) που απαρτίζουν τη δεύτερη δομική μονάδα, ενώ η τρίτη (μ. 13-17a) βασίζεται αποκλειστικά στην κεφαλή (πρβλ. μ. 1-2), στην οποία προστίθεται μάλιστα ένα στοιχείο μίμησης, πριν από την οριστική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς με μία τέλεια πτώση. Όμως και τα μ. 17-26 προέρχονται από το πρώτο μέρος, αποτελώντας ένα παράλλαγμα της κατακλείδας της έκθεσής του (πρβλ. τα μ. 58-65)· εν προκειμένω, τα παρόμοια πεντάμετρα 17-21 / 22-26 αφιερώνονται στην προέκταση της Ρε-μείζονος, παρουσιάζοντας έτσι και ανάλογη (καταληκτική) λειτουργία με την πηγή τους.

Σε αντίθεση με το τελευταίο πέρασμα, τα ακόλουθα μ. 27-28 / 29-30 παρουσιάζουν μια τάση απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα, χωρίς όμως να γίνεται απολύτως σαφές προς ποια κατεύθυνση. Όπως και να έχει, η λειτουργία τους είναι παρεμφερής με εκείνη των μ. 66-69 του πρώτου μέρους, από τα οποία εξάλλου προέρχονται: να εισαγάγουν μία διεξοδική, συνεχή διαδικασία ανάπτυξης (τα μ. 66-69 είχαν αποτελέσει το εναρκτήριο πέρασμα της επεξεργασίας), στην οποία συμμετέχουν αμφότερες οι βασικές θεματικές ιδέες της πρώτης ενότητας. Συνεπώς, το πρώτο σκέλος της δεύτερης ενότητας (μ. 27-100) συνιστά ένα μακροσκελές αναπτυξιακό επεισόδιο, το οποίο αμφιταλαντεύεται συνολικά μεταξύ της ντο-δίεση- και της φα-δίεση-ελάσσονος. Αρχικά, τα οιονεί αλυσιδωτά τετράμετρα 31-34 / 35-38, που επεκτείνουν τη ντο-δίεση-ελάσσονα, αξιοποιούν το μοτίβο του μ. 17 σε συνδυασμό με ένα νέο στοιχείο, ενώ ακολούθως τα μ. 39-46 βασίζονται σε μοτιβικά θραύσματα της εναρκτήριας φράσης και προβαίνουν σε νέα εξύφανσή τους, ξεκινώντας από τη σολ-δίεση-ελάσσονα. Έπειτα μάλιστα από τα εμβόλιμα μ. 47-48, που παραλλάσσουν την κεφαλή (πρβλ. μ. 1-2) σταματώντας στη δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, τα μ. 49-56 επαναδιατυπώνουν αλυσιδωτά τα μ. 39-46. Ακολουθεί μία νέα αναφορά στην κεφαλή του εναρκτηρίου θέματος, στα μ. 57-60 καθώς και στα παρεμφερή με αυτά μ. 63-66, ενώ μεσολαβούν τα μ. 61-62, όπου το ίδιο στοιχείο ρευστοποιείται. Την ίδια προέλευση έχουν εντούτοις και τα ακόλουθα μ. 67-70, που καταλήγουν στη Ντο-δίεση-μείζονα. Ύστερα, τα δύο βασικά θεματικά στοιχεία συνδυάζονται στα τετράμετρα 71-74 και 75-78, με τη δεύτερη δομική μονάδα να φιλοξενεί προσέτι ένα μοτίβο που διαπερνά ολόκληρο το έργο (πρβλ. το αριστερό χέρι στα μ. 75-76a με τα μ. 22-23a του εναρκτηρίου αλλά και τα μ. 17b-18a και 49-50 του αργού μέρους). Τα παρεμφερή δίμετρα 79-80 / 81-82 ανακαλούν κατόπιν την υφή και το υλικό των μ. 39-40, ενώ τα μ. 83-84 προβαίνουν σε

περαιτέρω εξύφανση και τα μ. 85-88 απομονώνουν εκ νέου την κεφαλή του αρχικού θέματος επί τη βάσει μιας επέκτασης της δεσπόζουσας της ντο-δίεση-ελάσσονος. Στο ίδιο θραύσμα βασίζονται επίσης τα ακόλουθα μ. 89-90 / 91-92, τα οποία εντούτοις ανακαλούν ακόμη πιο άμεσα το δίμετρο 47-48 που συναντήσαμε νωρίτερα. Τελικά, το υλικό αυτό ρευστοποιείται στα μ. 93-94 και 95-100, φτάνοντας μέχρι τη δεσπόζουσα της φα-δίεση-ελάσσονος.

Ξεκινώντας από την ομώνυμη της τελευταίας τονικότητας, ο συνθέτης προβαίνει εν συνεχεία σε μία διεξοδική αναδρομή στο δεύτερο μέρος του έργου, η οποία θα αποτελέσει ένα εμβόλιμο επεισόδιο εντός της δεύτερης ενότητας του παρόντος μέρους. Κατ' αρχάς, τα μ. 101-106 προτείνουν ένα παράλλαγμα του εναρκτήριου εξαμέτρου, το οποίο στην συγκεκριμένη περίπτωση καταλήγει στην τονική με μία ατελή πτώση. Έπειτα, σε ένα απρόσμενο αλλά και αδιαμεσολάβητο πέρασμα στη σι-ύφεση-ελάσσονα, τα μ. 107-109 και 110-112 μεταχειρίζονται τα δεδομένα θεματικά στοιχεία με μεγαλύτερη ελευθερία, σταματώντας στη δεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικής περιοχής.

Έπειτα από την παρεμβολή της παραπάνω ανάμνησης του μεσαίου μέρους, η αναπτυξιακή δραστηριότητα επανεκκινεί από τη Σι-ύφεση-μείζονα, πλέον, εντός του δεύτερου σκέλους της μεσαίας ενότητας. Τα μ. 113-116 αποτελούν ένα ανάπτυγμα της επικεφαλής ιδέας της πρώτης ενότητας, η κεφαλή της οποίας χαρακτηρίζει έπειτα και τα μ. 117-118 / 119-120, προτού τα μ. 121-122 και 123-124 τη ρευστοποιήσουν (πρβλ. επίσης τα μ. 85 και 61, αντίστοιχα). Στη συνέχεια, τα αλυσιδωτά μ. 125-128 / 129-132 κάνουν μία αναφορά στο δεύτερο θεματικό μόρφωμα της πρώτης ενότητας υπό την διαμεσολάβηση των μ. 39-42 της δεύτερης, ξεκινώντας από τη σι-ελάσσονα και τη Φα-μείζονα αντίστοιχα. Έπειτα, στα παρεμφερή μ. 133-135 / 136-138 ο συνθέτης αντιπαραβάλλει το κεντρικό μοτίβο της σονάτας (κατά παρόμοιο τρόπο με τα μ. 75-76) προς την κεφαλή της εναρκτήριας φράσης, ενώ τα ακόλουθα μ. 139-140 και 141-142 συνεισφέρουν στην ανάπτυξη της πρώτης εκ των δύο αυτών μοτιβικών συνιστωσών. Τελικά, τα παρόμοια μ. 143-144 / 145-146 παραλλάσσουν τα μ. 47-48 και το υλικό τους ρευστοποιείται ύστερα στα μ. 147-152, όπου προαναγγέλλεται η επαναφορά του κυρίου θέματος (εντός της τρίτης ενότητας) μέσω της έμφασης στην επικεφαλής χειρονομία του.

Κατά την επιστροφή της, η φράση των μ. 1-17a περιορίζεται ως προς τις διαστάσεις της, υφιστάμενη σημαντικές περικοπές: έπειτα από την επαναφορά των μ. 1-6 στα μ. 153-158, τα μ. 159-160 επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένο το τελευταίο δίμετρο, ενώ τα μ. 161-164 επαναφέρουν απευθείας τα μ. 13-16, με τον συνθέτη να παραλείπει, συνεπώς, τα μ. 7-8 και 9-12. Στη συνέχεια, εντούτοις, η αποφυγή της πτωτικής κατάληξης στην τονική γίνεται η αφορμή για την εμφιλοχώρηση ενός νέου, εμβόλιμου περάσματος στα μ. 165-180: στο εσωτερικό του, τα μ. 165-172 ανακαλούν και πάλι το κεντρικό μοτιβικό στοιχείο του έργου και το εντάσσουν σε μία χρωματική κάθοδο, ενώ τα μ. 173-180 διαρθρώνονται σε παρεμφερή δίμετρα, που χαρακτηρίζονται πρωτίστως από μεταμορφώσεις της επικεφαλής χειρονομίας πάνω σε έναν ισοκράτη επί του σι-ύφεση. Έπειτα, εντός του συνδεδεμένου περάσματος των μ. 181-193, το μοτίβο των μ. 31-32 γίνεται η βάση μιας μακράς προέκτασης της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας.

Εντός της επιπρόσθετης coda, τέλος, όλες οι αναφορές στα θεματικά στοιχεία του πρώτου μέρους μεταφέρονται στον ελάσσονα τρόπο και σε μία πολύ αργή, έως και πένθιμη (βλ. και τη σχετική εκφραστική ένδειξη) χρονική αγωγή. Αρχικά, τα μ. 194-201 και 202-206 αναπτύσσουν το υλικό του πλαγίου θέματος, ενώ έπειτα τα μ. 207-210 κάνουν μία αναδρομή στο κύριο θέμα, βασιζόμενα ωστόσο στην δευτερεύουσα εμφάνιση των στοιχείων του – και δη του κεντρικού μοτίβου όλου του έργου – στο πλαίσιο της έναρξης της μετάβασης (πρβλ. τα μ. 22-24a). Συμπερασματικά, σύμφωνα με τις παραπάνω

παρατηρήσεις, η συνολική μορφή του παρόντος μέρους είναι τριμερής αναπτυξιακού τύπου, όπως ήδη αναφέραμε, με την ιδιαιτερότητα, εντούτοις, της προσθήκης κι ενός εμβόλιμου επεισοδίου στην δεύτερη ενότητα, στο πλαίσιο μίας αναδρομής στο δεύτερο μέρος της σονάτας. Περαιτέρω, θα πρέπει και εδώ να σημειωθεί μια λανθάνουσα αψιδωτή μακροδομική διάσταση, η οποία δημιουργείται εξαιτίας της παρεμβολής του προαναφερόμενου επεισοδίου: A – B1-“Γ”-B2 – A’.

Περνώντας στο μεσαίο μέρος της Σονάτας αρ. 4 του MacDowell, διαπιστώνουμε πως η πρώτη ενότητά του αποτελείται από δύο μεγάλα τμήματα, τα οποία μάλιστα χωρίζει σημαντική απόσταση όσον αφορά τον μελωδικό αλλά και τον υφολογικό τομέα. Η πρώτη εκ των δύο οκτάμετρων φράσεων (μ. 1-8), από τις οποίες αποτελείται το πρώτο τμήμα, ξεκινά από την τονική, Σολ-μείζονα, για να προχωρήσει σε παροδικές τονικοποιήσεις της σχετικής, της δεσπόζουσας και τελικά της iii, στην οποία μάλιστα καταλήγει με μισή πτώση. Σημαντική, περαιτέρω, είναι η διαπίστωση πως το μελωδικό υλικό αυτής της φράσης βασίζεται σε πολύ μεγάλο βαθμό στο κύριο θέμα του εναρκτήριου μέρους του έργου (πρβλ. τα μ. 1-4 του Maestoso). Το δεύτερο οκτάμετρο, από την άλλη πλευρά (μ. 9-16), ξεκινά επαναφέροντας τα αντίστοιχα αρχικά μοτιβικά στοιχεία του πρώτου στην σι-ελάσσονα, από την οποία απομακρύνεται σταδιακά για να επιστρέψει στην αρχική τονικότητα του μέρους, στην οποία τελικώς καταλήγει με νέα μισή πτώση. Ακολουθώντας, το δεύτερο τμήμα (μ. 17-24), όπως προαναφέρθηκε, έχει διαφορετικό χαρακτήρα, αν και βασίζεται εν μέρει σε ήδη γνωστά μοτίβα, και διέπεται από μικρότερες διαστάσεις. Από δομικής έποψης, ένα πρώτο τετράμετρο (μ. 17-20a) αποτυγχάνει αρχικά να καταλήξει στην τονική, οπότε επαναλαμβάνεται αρμονικώς και μελωδικώς παρηλλαγμένο σε επικάλυψη ώστε να καταλήξει τελικά στην Σολ-μείζονα με μία τέλεια πτώση (μ. 20-23), η οποία κατόπιν προεκτείνεται και σε ένα επιπρόσθετο, καταληκτικού χαρακτήρα μέτρο.

Στα μ. 25-30 της δεύτερης ενότητας, μια μετατροπική πορεία οδηγεί από την σχετική, μι-ελάσσονα, στην κεντρική τονικότητα της εν λόγω ενότητας, την ντο-δίεση-ελάσσονα, η δεσπόζουσα της οποίας έρχεται στο προσκήνιο και κυριαρχεί στα μ. 31-40, με μια κορύφωση να επιτυγχάνεται στο μ. 35, ακολουθούμενη μέχρι το μ. 40 από μια διαδικασία αποκλιμάκωσης και ταυτοχρόνως προετοιμασίας για την είσοδο ενός νέου θεματικού μορφώματος: στα μ. 41 κ.εξ., είναι έκδηλη η παρουσίαση μίας θεματικής ιδέας στο ευρύτερο περιβάλλον της ντο-δίεση-ελάσσονος, εντύπωση που ενισχύεται και από την διαφοροποίηση της ύφανσης, με αναφορές σε μοτιβικά στοιχεία της πρώτης ενότητας. Η κατάληξη στην προαναφερόμενη τονικότητα ματαιώνεται, ωστόσο, στο μ. 52, απ’ όπου τα επόμενα μέτρα μέχρι το μ. 56 προσεγγίζουν την σχετική της, Μι-μείζονα. Τα μ. 57-64, εν συνεχεία, έχουν απολύτως σαφές περιεχόμενο και λειτουργία, επαναφέροντας το αρχικό δίμετρο του μέρους στην Μι-μείζονα και ακολουθώντας επαναλαμβάνοντάς το αλλά και παραλλάσσοντάς το, ώστε να σχηματιστεί ένα νέο οκτάμετρο που αποκαθιστά (από το μ. 61) την αρχική τονικότητα, στην δεσπόζουσα της οποίας πραγματοποιεί εν τέλει μία εμφατική στάση. Η μεσαία ενότητα διαρθρώνεται, ως εκ τούτου, ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, με μεταβατικό τμήμα (μ. 25-40), πλάγιο θέμα (μ. 41-51) και συνδετικό πέρασμα προς την τρίτη ενότητα (μ. 52-64).

Η τελευταία ξεκινά στο μ. 65, παραθέτοντας το πρώτο οκτάμετρο του πρώτου τμήματος της αρχικής ενότητας στα μ. 65-72, με επουσιώδεις αλλαγές στην υφή. Το δεύτερο σκέλος του, από την άλλη πλευρά, περιορίζεται από οκτώ σε έξι μέτρα, πράγμα που επιτυγχάνεται μέσω της αντικατάστασης των τριών πρώτων μέτρων του από το μ. 73, στο οποίο επισυνάπτονται τα επόμενα πέντε (μ. 74-78 = μ. 12-16). Από το δεύτερο τμήμα της αρχικής ενότητας επανέρχονται εξάλλου χωρίς αλλαγές τα μ. 17-22 στα μ. 79-84· κατ’

αυτόν τον τρόπο αποκόπτεται η πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς, προκειμένου βέβαια να αποκατασταθεί εν τέλει σε μεγαλύτερη έκταση στα επιπρόσθετα μ. 85-95 δια της προέκτασης και της αποσπασματοποίησης του δεδομένου υλικού.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του MacDowell συνιστά άλλη μία ιδιαίτερη περίπτωση εφαρμογής του αναπτυξιακού τύπου της τριμερούς μορφής. Η πρώτη ενότητα εκτείνεται στα μ. 1-65a και ανοίγει με ένα εισαγωγικής λειτουργίας πέρασμα (μ. 1-13a) στην τονικότητα αναφοράς της μι-ελάσσονος, βασισμένο σε ένα και μοναδικό μοτιβικό στοιχείο, το οποίο θα αποτελέσει την πηγή προέλευσης όλου του βασικού θεματικού υλικού. Από δομικής πλευράς, τα ζεύγη μονόμετρων δομικών μονάδων των μ. 1 / 2 και 3 / 4 ακολουθούνται από δύο δίμετρες (βλ. μ. 5-6 / 7-8) και τελικά μία τετράμετρη δομική μονάδα (στα μ. 9-13a), στο πλαίσιο μιας σταδιακής διεύρυνσης των δομικών μονάδων. Η τετράμετρη λογική θα επικρατήσει, τελικά, και στη βασική θεματική ιδέα που έπεται στα μ. 13-16, καίτοι τούτη αποτελείται ουσιαστικά από ένα δίμετρο και την παρηλλαγμένη επανάληψή του. Έπειτα από την επανάληψη της εν λόγω ιδέας στα μ. 17-20, μία τρίτη εμφάνισή της στα μ. 21-24 εισάγει την αρμονική της παραμόρφωση, διαδικασία που θα κορυφωθεί κατόπιν στα μ. 25-28, που συνιστούν ένα παράλλαγμα της κατά την επέκταση της διπλής δεσπόζουσας. Ύστερα, τα μ. 29-32 / 33-36 τροποποιούν ελαφρώς τις δύο πρώτες εμφανίσεις της βασικής ιδέας, στηριζόμενα εν προκειμένω επί της τονικής σε δεύτερη αναστροφή, ενώ ακολουθούν τα παράγωγα παρόμοια τετράμετρα 37-40 / 41-44, όπου πρωταγωνιστεί εκ νέου η διπλή δεσπόζουσα. Τελικά, από το θεμελιώδες μοτίβο προκύπτουν ακολούθως τα μ. 45-53a, που συνεχίζουν την επέκταση της δεσπόζουσας μέχρι την κατάληξη στην τονική με μία αποδυναμωμένη τέλεια πτώση. Ακολουθεί, επίσης, ένα καταληκτικό πέρασμα, στα μ. 53-65a, όπου το βασικό μοτίβο αξιοποιείται για την κατασκευή μίας τετράμετρης ιδέας (βλ. μ. 53-56 / 57-60), η οποία εν τέλει αποσπασματοποιείται (στα μ. 61-62 / 63-65a).

Στη συνέχεια, ο συνθέτης αφιερώνει μία γιγαντιαία εκτάσεως ενότητα στην ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, από το οποίο εξάγει επιπλέον ορισμένα νέα θεματικά στοιχεία. Μία πρώτη ιδέα παρουσιάζεται στην διαδοχή τύπου ερώτησης – απάντησης των μ. 65-68 / 69-72, ενώ ακολουθούν δύο ακόμη τετράμετρα στα μ. 73-76 / 77-80, όπου επανεμφανίζεται το βασικό μοτίβο της πρώτης ενότητας, καίτοι με τονικά αποκλίνουσα πορεία. Ένας συνδυασμός των τετράμετρων δομικών μονάδων που εισήχθησαν μέχρι τούδε προκύπτει κατόπιν στα μ. 81-85, ενώ τα μ. 86-89 ακολουθούν τη λογική των μ. 73-76. Η αρμονική πορεία έχει οδηγήσει εν τω μεταξύ στη ντο-ελάσσονα, όπου εκτίθεται η θεματική ιδέα των μ. 90-93,<sup>376</sup> η οποία αποτελεί μεταμόρφωση εκείνης των μ. 65-68. Το εν λόγω τετράμετρο επαναλαμβάνεται ύστερα παρηλλαγμένο στα μ. 94-97, ενώ η οκτάμετρη εκτύλιξή του που ακολουθεί στα μ. 98-105 προσδίδει χαρακτηριστικά πρότασης στα μ. 90-105, αν και η εξέλιξη συνεχίζεται και παρακάτω: τα παράγωγα μ. 106-112a ακολουθούνται από τις ομοειδείς δομικές μονάδες των μ. 112-113 / 114-115, ενώ έπειτα τα μ. 116-119 επαναφέρουν την αρχική ιδέα και τα μ. 120-129 την εκτυλίσσουν με νέο τρόπο, δίχως όμως να επιτευχθεί κάποια πτωτική ή άλλη κατάληξη. Αντί, λοιπόν, για μία καθαρή τομή, ο συνθέτης παραθέτει αδιαμεσολάβητα τα παρεμφερή τετράμετρα 130-133 / 134-137, τα οποία βασίζονται στα μ. 73-76, αν και εν προκειμένω συμπεριλαμβάνουν μία αναφορά και

<sup>376</sup> Η Wang (ό.π., σ. 66) εντάσσει το εν λόγω πέρασμα στο “δευτερεύον θέμα” του μέρους. Παρ’ όλο που δεν το αναφέρει ρητά, γίνεται απολύτως σαφές – από περαιτέρω αναφορές της σε όρους όπως “επανάκθεση” και “πρώτο και δεύτερο θέμα” – πως έχει κατατάξει το υπό εξέταση μέρος στις μορφές σονάτας, καίτοι δυστυχώς δεν υπεισέρχεται σε περαιτέρω λεπτομέρειες σχετικά με την μορφολογική του οργάνωση.

στο εναρκτήριο μοτίβο του παρόντος μέρους· έπειτα δε από την ακόλουθη αποσπασματοποίησή τους στα μ. 138-139 / 140-141, τα μ. 142-145 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, οδηγώντας σε ένα νέο διακριτό τμήμα.

Τα ιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 146-147 / 148-149 εισάγουν μία ακόμη ιδέα, ξεκινώντας από τη Σολ-μείζονα, με την εκτύλιξη του θεματικού υλικού να συνεχίζεται κατόπιν στα αλυσιδωτά μ. 150-151 / 152-153. Από τα τελευταία παράγονται τα μ. 154-157, με τη συνολική, ευμετάβλητη τονική πορεία να οδηγεί στη Μι-ύφεση-μείζονα, όπου τα μ. 158-159 / 160-161 εισάγουν ένα ακόμη διακριτό μοτιβικό στοιχείο. Έπειτα, τα αλυσιδωτής λογικής μ. 162-163 / 164-165 παραπέμπουν εμμέσως στο βασικό μοτίβο της πρώτης ενότητας, με δύο ακόμη παρεμφερή δίμετρα να έπονται στα μ. 166-167 / 168-169, πριν από την πιο ελεύθερη ανάπτυξη του ίδιου υλικού στα μ. 170-174a, με κατάληξη στη δεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικότητας. Η αναφορά στο θεμελιώδες μοτίβο γίνεται ακόμη πιο εμφατική στα μ. 174-177 αλλά και στα μ. 178-179 / 180-181, όπου περνάμε στην ομώνυμη ελάσσονα. Το τελευταίο ζεύγος διμέτρων αλυσιδοποιείται ύστερα στα μ. 182-185, ενώ ακολουθεί η σταδιακή διάλυση του βασικού μοτίβου στα ομοειδή μ. 186-187 / 188-189 και, τελικά, στα μ. 190-193. Έπειτα, η βασική ιδέα ανακάμπτει, με τα παρόμοια τετράμετρα 194-197 / 198-201 να συνδυάζουν τα μ. 13-14 με τα μ. 75-76, επιτελώντας μία επέκταση της δεσπόζουσας της Σι-ύφεση-μείζονος. Μία παρηλλαγμένη εκδοχή της ίδιας δομικής μονάδας εμφανίζεται εν συνεχεία στα μ. 202-205, ενώ έπειτα ο συνθέτης προβαίνει στη σύνδεση της μεσαίας με την τρίτη ενότητα: από την προαναφερόμενη συγχορδία δεσπόζουσας μεταφερόμαστε χρωματικά στην vii<sup>7</sup>/V της αρχικής μι-ελάσσονος, για την επαναπροσέγγιση της οποίας αξιοποιείται το πέρασμα των μ. 25-28 στα μ. 206-209.

Όπως συμπεραίνει κανείς από τις ανωτέρω διαπιστώσεις, η τρίτη ενότητα ξεκινά την επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού με αφητηρία το μ. 25. Συνεχίζοντας την αντιστοίχιση από το μ. 29 κι έπειτα, βλέπουμε πως τα μ. 210-213 / 214-217 ταυτίζονται με τα μ. 29-32 / 33-36, ενώ τα μ. 218-221 / 222-225 τροποποιούν ελαφρώς τα μ. 37-40 / 41-44, εισάγοντας μία αδιόρατη μοτιβική αναδρομή στο εναρκτήριο μέρος του έργου: πρόκειται για το μοτίβο των μ. 25-26, με τον συνθέτη να προμηνύει σε αυτό το σημείο την διεξοδική αναφορά στο ίδιο μέρος που πρόκειται να λάβει χώρα εντός της coda. Συνεχίζοντας, παρατηρούμε πως μετά το σημείο αυτό δεν ακολουθείται το πρότυπο των μ. 45 κ.εξ., αλλά απεναντίας τα μ. 226-242 προβαίνουν στην σταδιακή διάλυση του βασικού διμέτρου (πρβλ. μ. 13-14): έπειτα από τα δίμετρα 226-227 / 228-229 / 230-231, τα μ. 232-242 ρευστοποιούν προσοδευτικά το μοτιβικό υλικό, μεγεθύνοντας εν τέλει την κεφαλή της βασικής ιδέας με τρόπο που αναδεικνύει εν προκειμένω την σημασία της για την παραγωγή της ιδέας των μ. 65-68 αλλά και (δευτερευόντως) των μ. 90-93! Το γεγονός αυτό γίνεται ακόμη πιο εμφανές κατά την έναρξη της coda, με την προτασιακή δομή των μ. 243-250, η οποία συνιστά επιπλέον ένα παράλλαγμα (ή, ίσως, ένα υποκατάστατο) των καταληκτικών μ. 15-24 του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους. Αυτός ο συσχετισμός έρχεται στην επιφάνεια, πέρα από την υφολογική ομοιότητα και την τονική ταύτιση αυτών των δύο χωρίων, μέσα από την ομοιότητα των μ. 249-250 με τα μ. 23-24 του Maestoso αλλά και χάρη στην αναδρομή των μ. 251-252 στα μ. 25-26 του ίδιου μέρους. Έπειτα, το κύριο θεματικό υλικό του εναρκτήριου μέρους επιστρέφει αυτούσιο και μάλιστα στη Μι-μείζονα, όπως είχε επανεμφανιστεί κατά την επανέκθεσή του: τα μ. 253-257 του τρίτου μέρους ακολουθούν τα μ. 175-179 του πρώτου μέρους, ενώ έπειτα τα μ. 258-259 / 260-261 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση, απομονώνοντας την βασική ιδέα των μ. 254-255, προτού τα μ. 262-266 προεκτείνουν την τονική αξιοποιώντας εκ νέου το μοτιβικό στοιχείο των μ. 25-26 του πρώτου μέρους (πρβλ. τα μ. 209 κ.εξ. του ίδιου μέρους). Στο πλαίσιο αυτού του χωρίου, ωστόσο, ο μείζων τρόπος δίνει και πάλι τη θέση του στον ελάσσονα, με τη μι-ελάσσονα να εδραιώνεται καταληκτικά

στο πέρασμα των μ. 267-270, όπου ανακαλείται η πιανιστική φιγούρα του μ. 98 του *Maestoso*.

Το τρίτο μέρος, *Intermezzo: Andante con moto*, της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Sauer ξεκινά με τρία εισαγωγικά μέτρα που προετοιμάζουν την άφιξη της βασικής θεματικής ιδέας της πρώτης ενότητας (μ. 1-55) μέσω της εμφάνισης του συνοδευτικού σχήματος που την υποστηρίζει. Το σχήμα αυτό, που αποτελείται από την εναλλαγή τονικής – δεσπόζουσας, συνοδεύει ως ισοκράτης τα μ. 4-29: σε αυτά, έπειτα από την παρουσίαση μίας πρώτης, εξάμετρης ιδέας, ακολουθεί μία παρόμοια δεύτερη (στα μ. 10-15), ενώ στη συνέχεια κάνει την εμφάνισή της και μία τρίτη, επίσης εξάμετρη και παρόμοιου χαρακτήρα ιδέα (στα μ. 16-21), η οποία συγγενεύει και με τη μελωδική γραμμή των μ. 22-29, που φέρνει την οριστική κατάληξη με τέλεια πτώση στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Πρόκειται, ως εκ τούτου, για μία αλληλουχία φραστικών μονάδων που συγκροτούν ένα ευρύτερο θεματικό μόρφωμα. Στο δεύτερο τμήμα, των μ. 30-55, από την άλλη πλευρά, η γραμμή του μπάσσου αποκτά πολύ μεγαλύτερη κινητικότητα. Παρ' όλα αυτά, τα πρώτα δώδεκα μέτρα ταυτίζονται με τα αντίστοιχα του πρώτου τμήματος (μ. 30-41 = μ. 4-15), προτού η εξέλιξη των μ. 16-21 μεταβληθεί ιδίως από το μ. 45 (πρβλ. το μ. 18) και έπειτα προκειμένου να τονικοποιηθεί προσωρινά η ii, ενώ και το τελικό επτάμετρο (μ. 49-55) προσφέρει μια εναλλακτική πρόταση πτωτικής κατάληξης στην Ρε-ύφεση-μείζονα. Ως εκ τούτου, το δεύτερο τμήμα των μ. 30-55 συνιστά εν πολλοίς μία ελαφρώς τροποποιημένη επανάληψη των μ. 4-29.

Η δεύτερη ενότητα που ακολουθεί αμέσως (μ. 56-86) βασίζεται στο ίδιο συνοδευτικό σχήμα με την πρώτη, κινούμενη εντούτοις στο πλαίσιο της τονικότητας της δεσπόζουσας και ακολουθώντας μία τριμερή δομική οργάνωση, καίτοι με υβριδική επαναφορά.<sup>377</sup> Το προτασιακής δομής πρώτο τμήμα (μ. 56-65) αποτελείται από τρία μέτρα όπου εκτίθεται η βασική ιδέα, άλλα τρία με ένα παράλλαγμα αυτής καθώς και μία τετράμετρη συνέχιση με κατάληξη σε μισή πτώση στη δεσπόζουσα της Λα-ύφεση-μείζονος. Το δεύτερο τμήμα, αν και ξεκινά με παρόμοιο τρόπο με το πρώτο, επαναφέροντας την βασική ιδέα στα μ. 66-68, δεν συνεχίζεται με κάποιο παράλλαγμα, αλλά αντιθέτως περνά απευθείας σε συνέχιση και πτωτική διαδικασία (στα μ. 69-70 και 71-73): ωστόσο, η διαφαινόμενη τέλεια πτώση αποφεύγεται την τελευταία στιγμή, καθώς το τρίτο τμήμα εισάγεται σε επικάλυψη. Στα μ. 74-84, μάλιστα, ο συνθέτης επαναφέρει τόσο τα μ. 56-61 του πρώτου όσο και τα μ. 70-[74] του *δεύτερου* τμήματος (στα μ. 74-79 και 80-84 αντίστοιχα), επιτυγχάνοντας έτσι να φέρει την πολυπόθητη πτωτική κατάληξη στη Λα-ύφεση-μείζονα, με τα μ. 85-86 να λειτουργούν κατόπιν ως συνδεδεμένο πέρασμα προς την τρίτη ενότητα.

Εντός της τελευταίας (μ. 87-138) επανέρχονται – πέραν των εισαγωγικών μέτρων – και τα δύο τμήματα που απετέλεσαν την πρώτη ενότητα, με ορισμένες επουσιώδεις τροποποιήσεις στα μ. 125-138. Ακολουθεί, τέλος, μία καταληκτική προέκταση που χρησιμοποιεί το ίδιο συνοδευτικό μοτίβο και αποτελείται από δύο παρόμοια εξάμετρα (μ. 139-144 και 145-150), την επανάληψη του τελευταίου διμέτρου, ως προϊόν

---

<sup>377</sup> Μία παρόμοια περίπτωση υβριδικής επαναφοράς στο πλαίσιο μιας τριμερούς δομής αναφέρεται ακροθιγώς από τον Ιωάννη Φούλια, στην μελέτη του για τα – πολύ προγενέστερα – *Καπρίτσια*, ορ. 47, του Clementi. Βλ. “Παράδοση και καινοτομία στα *Δύο καπρίτσια υπό μορφήν σονατών για πιάνο*, opus 47, του Muzio Clementi”, στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *10ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 26-28 Οκτωβρίου 2018), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 96 (υποσημείωση 13).

αποσπασματοποίησης (στα μ. 151-152), καθώς και μια τελική επέκταση της συγχορδίας της τονικής (στα μ. 153-158).

Το αργό δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Szymanowski είναι γραμμένο στην Λα-ύφεση-μείζονα. Η πρώτη του ενότητα διαρθρώνεται, κατά ασυνήθιστο τρόπο, πενταμερώς, υπό το σχήμα α β α' γ α''. Το πρώτο τμήμα της (μ. 1-8) θέτει ως στόχο του την συγχορδία της δεσπόζουσας, στην οποία καταλήγει, εν είδει μισής πτώσης, έχοντας δώσει ιδιαίτερη έμφαση στην VI/i που την προετοιμάζει (βλ. μ. 4 και 7). Ακολουθεί το δεύτερο τμήμα, το οποίο επιτελεί συνολικά μία επέκταση της δεσπόζουσας: στα μ. 9-10a η προηγούμενη κατάληξη επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη, ενώ στα μ. 10-15 ένα νέο αντιστικτικό στοιχείο δημιουργεί προς στιγμήν έναν τονικό αποπροσανατολισμό μέσα από την χρωματική αλυσίδα των μ. 11-13, προτού τελικά επανέλθει στην ορθή πορεία επαναπροσέγγισης της τονικότητας αναφοράς μέσω της συγχορδίας της δεσπόζουσας (στα μ. 14-15). Στη συνέχεια, εντός του τρίτου τμήματος, τα μ. 16-19 επαναφέρουν τα μ. 1-4, ενώ τα μ. 20-22 που έπονται συμπεριλαμβάνουν μία μικρή καταληκτική αναδρομή στο υλικό του δεύτερου τμήματος, λειτουργώντας ως αρωγός για την οριστική κατάληξη στην τονική. Το τέταρτο τμήμα που ακολουθεί παρέχει αντίθεση αρμονικής όσο και θεματικής φύσης, εκκινώντας από την ντο-ελάσσονα και περνώντας στην μι-ύφεση-ελάσσονα στα αλυσιδωτά τρίμετρα 23-25 / 26-28, με τα μ. 29-33 να κινούνται κατόπιν σε ένα πιο διάφωνο και ασαφές αρμονικό περιβάλλον. Το πέμπτο και τελευταίο τμήμα, εν συνεχεία, αρκείται στην αυτούσια επαναφορά του τρίτου τμήματος, στα μ. 34-40 (= μ. 16-22).

Η δεύτερη ενότητα τοποθετείται στην τονική περιοχή της ομώνυμης (εναρμονίως), σολ-δίεση-ελάσσονος, φέροντας νέες μοτιβικές ιδέες και όντας επιπλέον σαφώς αντιθετικού χαρακτήρα σε σχέση με ό,τι έχει προηγηθεί, γεγονός που καταδεικνύεται εύγλωττα τόσο από την μετρονομική ένδειξη όσο και από την ερμηνευτική οδηγία "*Ritù mosso. Agitato*". Η αρχικά σταθερή και φαινομενικά αδιάφορη ροή δεκάτων έκτων του δεξιού χεριού εξελίσσεται γρήγορα σε φορέα μελωδικής κίνησης, ενώ η χαμηλότερη φωνή αντιτάσσει τη δική της μελωδική γραμμή, σε ένα πολυφωνικό πλέγμα που ξεκινώντας από τη συγχορδία της σολ-δίεση-ελάσσονος περνά σε αυτήν της υποδεσπόζουσάς της (στα μ. 45-46). Στα μ. 47-50 που έπονται χρίζει προσοχής η σταδιακή χρωματική κάθοδος του ισοκράτη, που ξεκινά ήδη στο μ. 46· περαιτέρω, ως σημειωθεί πως σε αυτά τα μέτρα οι ρόλοι των δύο χεριών αντιστρέφονται, προτού επανέλθουν στην αρχική τους θέση στα μ. 51-54 (που είναι ομόλογα των μ. 43-46). Μέσα από τα παρεμφερή μ. 55-56, 57-58 και 59-60 αλλά και το μ. 61, οδηγούμαστε στα μ. 62-67, που τοποθετούν το επικεφαλής μόρφωμα της δεύτερης ενότητας στην περιοχή της ρε-δίεση-ελάσσονος, ενώ μετά τα μ. 68-70 που χρησιμοποιούν τα βασικά στοιχεία της παρούσας ενότητας επί ενός ισοκράτη πάνω στο μι, η συσσωρευμένη ενέργεια της υπό εξέταση ενότητας αποδεσμεύεται στα μ. 71-77 σε μια διάφωνη αρμονική κατασκευή, που βασίζεται σε μία συγχορδία δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης επί του μι και προεκτείνεται, έχοντας συνδυαστική λειτουργία προς την τρίτη ενότητα.

Ακολουθώντας, στο πλαίσιο της τρίτης ενότητας το υλικό της πρώτης επιστρέφει παρηλλαγμένο από μελωδικής, υφολογικής αλλά και δομικής πλευράς, αφού από την αρχική πενταμερή δομή εδώ διατηρούνται μόνο τα τρία πρώτα τμήματα. Καίτοι τα δύο πρώτα εξ αυτών δεν διαφέρουν δομικά από το πρότυπό τους (μ. 78-92 = μ. 1-15), το τρίτο τμήμα (μ. 93-102) επηρεάζεται πλέον περισσότερο από το πρώτο, επαναλαμβάνοντας τα μ. 95-96 στα μ. 98-99 μετά το επιπρόσθετο μ. 97 (πρβλ. μ. 80-84), ενώ τα μ. 100-102 αντιστοιχούν στα 20-22 / 38-40. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο το γεγονός πως τα μέτρα αυτά εμπεριέχουν την VI/i, η οποία μάλιστα τυγχάνει ιδιαίτερης μεταχείρισης και στα επιπρόσθετα μ. 103-111· πρόκειται για μία καταληκτική προέκταση στην τρίτη ενότητα, η

οποία αξιοποιεί τα περιεχόμενα των μ. 6-7 του πρώτου τμήματος, οδηγώντας στην οριστική κατάληξη στην τονική.

### **Συμπεράσματα**

Κατά την μορφολογική επισκόπηση των μερών της τρίτης χρονολογικής περιόδου σε τριμερή μορφή, γίνεται σαφές πως, για πρώτη φορά, ο παρατακτικός τύπος της μορφής αυτής αποτελεί πλέον μία δευτερεύουσα συνθετική επιλογή, εκπροσωπούμενος από μόλις τρία δείγματα (Σκριάμπιν 1/IV, Sauer 1/III, Szymanowski 1/II) στο σύνολο των 10 εξεταζόμενων μερών. Σε αντίθεση με αυτόν, η αναπτυξιακή εκδοχή της τριμερούς μορφής αναδεικνύεται σε πρωτεύουσα διαμορφωτική αρχή (Σκριάμπιν 1/II, MacDowell 2/III, MacDowell 3/II, MacDowell 3/III, MacDowell 4/III), ενώ σαφώς λιγότερες είναι οι περιπτώσεις εφαρμογής του δυναμικού τύπου (MacDowell 1/III, MacDowell 4/II). Ας αναφερθεί προσέτι μία ιδιαίτερη περίπτωση εντός των αναπτυξιακού τύπου μερών: στην δεύτερη ενότητα του MacDowell 3/III, ο συνθέτης αφήνει να διεισδύσει ένα εμβόλιμο επεισόδιο, χάρη στο οποίο η μορφή του μέρους προσλαμβάνει, όπως παρατηρήσαμε ανωτέρω, μία οιονεί αψιδωτή (πενταμερή) διάσταση.

Ως προς την οργάνωση της πρώτης ενότητας, η τριμερής δομή φαίνεται να χαίρει κάποιας δημοτικότητας (MacDowell 1/III, Σκριάμπιν 1/II, Σκριάμπιν 1/IV, MacDowell 3/II), ενώ, πέραν μίας ασυνήθιστης πενταμερούς διάρθρωσης στο Szymanowski 1/II, στα υπόλοιπα μέρη η πρώτη ενότητα δεν ακολουθεί κάποιο τυπικό δομικό πρότυπο.

Σε πολλές περιπτώσεις, εξαιτίας και της προαναφερόμενης πρωτοκαθεδρίας των αναπτυξιακού τύπου τριμερών μορφών, η δεύτερη ενότητα δεν επικεντρώνεται σε ένα συγκεκριμένο τονικό κέντρο, αλλά βασιζέται περισσότερο σε μια τονική περιπλάνηση. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, τα μέρη σε μείζονα τρόπο κινούνται προς τη δεσπόζουσα (Sauer 1/III), την ομώνυμη ελάσσονα (Szymanowski 1/II) αλλά και σε πιο μακρινές περιοχές (στο MacDowell 4/II, που είναι γραμμένο στη Σολ-μείζονα, η μεσαία ενότητα επικεντρώνεται στη ντο-δίεση-ελάσσονα, με ακόλουθη πορεία προς την σχετική της ως διαμεσολάβηση για την αποκατάσταση της κύριας τονικότητας), ενώ τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο κινούνται προς την σχετική μείζονα (MacDowell 1/III) και την VI (Σκριάμπιν 1/IV). Από τη διερεύνηση των δομικών προδιαγραφών για τη δεύτερη ενότητα θα πρέπει εδώ να εξαιρεθούν εκ νέου τα αναπτυξιακού τύπου μέρη, αλλά και το Szymanowski 1/II, όπου η διαμόρφωση της μεσαίας ενότητας είναι εξίσου ελεύθερη. Από την άλλη πλευρά, στα δυναμικού τύπου μέρη έχουμε να κάνουμε, a priori, με ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, ενώ στα εναπομείναντα παρατακτικού τύπου μέρη (Σκριάμπιν 1/IV και Sauer 1/III) η δεύτερη ενότητα οργανώνεται τριμερώς.

Αναφορικά με την τρίτη ενότητα, παρατηρείται ότι τούτη στις περισσότερες περιπτώσεις υποβάλλει σε τροποποιήσεις το υλικό της ομολογής της πρώτης. Εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα συνιστούν τα Sauer 1/III, Σκριάμπιν 1/II και Σκριάμπιν 2/IV· ωστόσο και στα τρία αυτά μέρη οι συνθέτες προσθέτουν μία καταληκτική προέκταση σε αυτήν την τελική ενότητα. Η προαναφερόμενη πρακτική της τροποποιημένης επαναφοράς αφορά συνήθως τον περιορισμό των διαστάσεων του αρχικού θεματικού υλικού (MacDowell 1/III, MacDowell 3/II, Szymanowski 1/II), ενώ άξια αναφοράς είναι προσέτι η περίπτωση του MacDowell 2/III, όπου η τρίτη ενότητα προβαίνει, όπως είδαμε, σε μια αντίστροφη (“αντικατοπτρική”) επαναφορά των δύο θεματικών μορφωμάτων της πρώτης.

Τέλος, coda προστίθεται σε μόνο τρία μέρη: στο MacDowell 3/II το επισυναπτόμενο τμήμα αναφέρεται στο υλικό της δεύτερης ενότητας, ενώ σε αμφότερα τα MacDowell 3/III



και MacDowell 4/III η coda ανατρέχει στο θεματικό υλικό του εναρκτήριου μέρους της εκάστοτε σονάτας.

### **Μέρη σε τριμερή μορφή – Δ' περίοδος**

Η πρώτη ενότητα του μεσαίου, αργού μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Μπορτκέβιτς αποτελείται από δύο ξεχωριστά τμήματα με σημαντική διαφορά στην ύφανση, το μελωδικό υλικό αλλά και το τονικό περιβάλλον εντός του οποίου κινούνται. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-15a), που κινείται στην τονικότητα αναφοράς, μι-ελάσσονα, μία οκτάμετρη φράση δεν ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση, καθώς αυτή αποφεύγεται στο μ. 8, και επιτυγχάνεται τελικά μόνο με την επανάληψη του δεύτερου ημίσεως της ίδιας φράσης (μ. 5-8) στα μ. 9-12a. Ακολούθως, επανέρχεται κατά ασυνήθιστο τρόπο σε επικάλυψη και το πρώτο μισό της (στα μ. 12-15a), με την προσωρινή στάση στη δεσπόζουσα που αυτό αρχικά έφερε να επανερμηνεύεται τώρα ως τονικοποίηση αυτής της περιοχής· το γεγονός αυτό γίνεται άλλωστε φανερό από το δεύτερο τμήμα (μ. 15-32), το οποίο κινείται εξ αρχής εντός των συμφραζομένων της Σι-μείζονος. Το εν λόγω τμήμα φέρει, όπως προαναφέρθηκε, και αναπτύσσει νέο μελωδικό υλικό, ενώ απομακρύνεται σταδιακά από την Σι-μείζονα προσεγγίζοντας πρώτα την ντο-δίεση-ελάσσονα και τελικά, έπειτα από την αλυσίδα των μ. 24-26, την Μι-μείζονα. Το τελευταίο τετράμετρο της πρώτης ενότητας (μ. 29-32) κινείται καταφανώς στην Μι-μείζονα, στηριζόμενο σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσάς της και συνεχίζοντας την ανάπτυξη του νέου υλικού. Παρατηρούμε λοιπόν πως, καίτοι ο δομικός σχεδιασμός της πρώτης ενότητας είναι διμερής, η αρμονική κίνηση βασίζεται στην προσωρινή εγκαθίδρυση της δεσπόζουσας και στην τελική επικράτηση της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας.

Η διαφαινόμενη κατάληξη στην τελευταία δεν επιτυγχάνεται, εντούτοις, αλλά αποφεύγεται μέσω μιας αρμονικής “έκπληξης” στο μ. 33 που σηματοδοτεί την έναρξη της δεύτερης ενότητας. Συγκεκριμένα, η τελευταία ξεκινά στην ντο-δίεση-ελάσσονα, το δίμετρο των όμοιων μ. 33 και 34 χρησιμοποιείται ωστόσο ως το πρότυπο μιας αλυσιδωτής χρωματικής ανόδου, που περνά από την μι-ύφεση-ελάσσονα και τη φα-ελάσσονα στα μ. 35-36 και 37-38, προτού τα μ. 39-43a οδηγήσουν σε κατάληξη με τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα. Το πρώτο αυτό τμήμα (μ. 33-43a) της μεσαίας ενότητας έχει έτσι σαφώς μεταβατικό χαρακτήρα, καθώς εντάσσεται στο πλαίσιο ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος, ενώ το πλάγιο θέμα εκτίθεται κατόπιν στα μ. 43-51 και αποτελείται από δύο όμοιες φράσεις (στα μ. 43-47a και 47-51) με κατάληξη στη Ντο-μείζονα με τέλεια πτώση σε κάθε περίπτωση. Στη συνέχεια, τα μ. 52-59 έχουν διττή λειτουργία, κατακλείδας αλλά και συνδετικού περάσματος προς την τρίτη ενότητα: έπειτα από την καταληκτική προέκταση των μ. 52-54a, στα μ. 54b-56 επιχειρείται η επανάληψή της, με τη διαδικασία αυτή όμως να αποτυγχάνει και να οδηγείται στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (στα μ. 57-59).

Εντός της τρίτης ενότητας, το πρώτο τμήμα της εναρκτήριας ενότητας επανέρχεται στα μ. 60-74a, έχοντας υποστεί μόνο υφολογικής φύσης τροποποιήσεις. Το δεύτερο τμήμα, αντιθέτως, υφίσταται πλέον σημαντικές δομικές αλλαγές, με το αρχικό του δίμετρο να επαναλαμβάνεται αμέσως (μ. 74-76a και 76-78a) και μία δεύτερη επανάληψή του, που ξεκινά στο μ. 78, να διακόπτεται από ένα νέο μοτίβο που εναλλάσσεται από εκεί και πέρα με το αμέσως προηγούμενο. Η ακολουθία που βασίζεται σε αυτήν την μοτιβική αντιπαράθεση καλύπτει τα μ. 79-83, επιβάλλοντας μάλιστα ρυθμό πέντε και όχι τεσσάρων τετάρτων, όπου είναι γραμμένο το παρόν μέρος, και οδηγεί σε μία καθοδική γραμμή που αξιοποιεί περαιτέρω και ρευστοποιεί το νέο μοτίβο (μ. 84-87). Ακολούθως, ένα δίμετρο που προέρχεται απευθείας από το τέλος της μεσαίας ενότητας (πρβλ. μ. 88-89 και 58-59) οδηγεί τελικά στην τονική της μι-ελάσσονος, που προεκτείνεται καταληκτικά στα μ. 90-93, κάνοντας και μία ύστατη αναφορά στο εναρκτήριο μοτίβο της πρώτης ενότητας. Διαπιστώνουμε, λοιπόν, πως εντός της τρίτης ενότητας το δεύτερο τμήμα της πρώτης

υποκαθίσταται από ένα ανακατασκευασμένο τμήμα που συνδυάζει το δεδομένο υλικό με ένα νέο μοτίβο αλλά και με μία σύντομη αναδρομή στη δεύτερη ενότητα.

Το εισαγωγικό τμήμα (μ. 1-6), με το οποίο ξεκινά το μεσαίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 1* του Ραχμάνινοφ,<sup>378</sup> έχει ως αποστολή του την εδραίωση της κύριας τονικότητας, Φα-μείζονος, εκκινώντας από την καταληκτική Ρε-μείζονα του προηγούμενου μέρους. Ο στόχος αυτός επιτυγχάνεται μόλις στα μ. 7-8, που συνιστούν μια νέα προετοιμασία του βασικού θεματικού υλικού, παρά τον ισοκράτη των μ. 3-5. Η βασική ιδέα ακούγεται στα μ. 9-10, ενώ η επανάληψή της στα μ. 11-12 οδηγεί στην ανάπτυξή της, συνοδεία και άλλων φωνών, σε ένα αλυσιδωτό πλέγμα διμέτρων (μ. 13-14 / 15-16 / 17-18) καθώς και στο μ. 19, που αλυσιδοποιεί άμεσα το μ. 18. Η κατάληξη του πρώτου σκέλους της πρώτης ενότητας στην τονική, από την οποία δεν εντοπίζεται καμία απόκλιση στα μ. 7-20, επικαλύπτεται από την έναρξη του δεύτερου σκέλους, στο μ. 21, που ξεκινά όπως το πρώτο, φέροντας εντούτοις μία ακόμη εμφάνιση της βασικής ιδέας πριν την έναρξη μιας παρόμοιας διαδικασίας ανάπτυξής της. Προκύπτουν έτσι η ανοδική πορεία των μ. 26-30, η αλυσίδα των μ. 31-32 / 33-34 / 35-36 και η καθοδική χρωματική πορεία των μ. 37-43a (με αφητηρία μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα στο μ. 37) με καταληκτικό σταθμό την δεσπίζουσα της σολ-ελάσσονος, δηλαδή της τονικότητας της σχετικής της υποδεσπίζουσας, ενώ μέχρι το μ. 37 δεν είχε σημειωθεί η παραμικρή απομάκρυνση από τη Φα-μείζονα. Ας σημειωθεί επιπλέον πως η γραμμή του μπάσου στα μ. 42-43a παραπέμπει στην κατάληξη του εισαγωγικού τμήματος.

Περνώντας στη δεύτερη ενότητα (μ. 43-87), η ακολουθία που έπεται ενός εισαγωγικού διμέτρου (μ. 43-44) οδηγεί, μέσω του κύκλου των πεμπτών, από την δεσπίζουσα της σολ-ελάσσονος σε αυτήν της Σι-ύφεση-μείζονος (στα μ. 45-54), ενώ η δραματικά αυξανόμενη αρμονική κίνηση συνοδεύεται από το υλικό της πρώτης ενότητας, το οποίο εντούτοις υφίσταται στην προκειμένη περίπτωση μια διαφορετική μελωδική μορφοποίηση. Η διαδικασία αυτή λαμβάνει ξανά χώρα στα μ. 55-64, με τελικό σταθμό την δεσπίζουσα της Ρε-ύφεση-μείζονος. Στη συνέχεια, το δεδομένο υλικό αποσπασματοποιείται στα μ. 65-71, στα ομόλογά τους 72-78 αλλά και στα μ. 79-80 που προεκτείνουν την αλυσιδωτή πορεία των μ. 77-78 χωρίς να σταματά η αρμονική περιπλάνηση, με τη συνολική αναπτυξιακή διαδικασία να έχει ως αποτέλεσμα την ολοκληρωτική εξαϋλωση των αναγνωρίσιμων μοτίβων και την ανάδυση της δεσπίζουσας της σολ-ελάσσονος (στα μ. 81-87), στην οποία ολοκληρώνεται, όπως ξεκίνησε, η μεσαία ενότητα. Από δομικής πλευράς, η εν λόγω ενότητα παραπέμπει, εν πολλοίς, σε μία τεράστια δομή πρότασης, με σκέλος παρουσίας τα μ. 45-54 / 55-64 και συνέχισης τα μ. 65-87.

Η τρίτη ενότητα επαναφέρει κατ' αρχάς την εισαγωγή, η οποία ωστόσο διευρύνεται και διαφοροποιείται σημαντικά στα μ. 88-101: το αρχικό συνοδευτικό της μοτίβο αντικαθίσταται από το μελωδικό σχήμα των μ. 81-82 της δεύτερης ενότητας, στο οποίο προστίθεται και η βασική ιδέα του μέρους, με τις τέσσερις εμφανίσεις της να οδηγούν τελικά στην αρχική τονικότητα, έχοντας ως αφητηρία τη σολ-ελάσσονα. Στη συνέχεια, τα μ. 102-130 ταυτίζονται, εξαιρουμένων ορισμένων ασήμαντων αλλαγών, με τα μ. 7-35 της πρώτης ενότητας, ήτοι με το πρώτο σκέλος και μεγάλο μέρος του δεύτερου. Στα μ. 131-135, ακολουθώντας, επιτυγχάνεται η κατάληξη στην τονική, ενώ από το μ. 136 (με άρση) ξεκινά μία

---

<sup>378</sup> Σε συνέχεια του συσχετισμού του παρόντος έργου με τον μύθο του Φάουστ (πρβλ. τις παρατηρήσεις αναφορικά με το εναρκτήριο μέρος), το υπό εξέταση μέρος θεωρείται από τον ίδιο τον Ραχμάνινοφ ως μία απεικόνιση της Μαργαρίτας (Gretchen). Βλ. Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, ό.π., σ. 188.

coda, που αποτελείται από δύο διακριτά τμήματα. Στα μ. 136-142a & 142b-148 η Φα-μείζων προεκτείνεται, με την ανώτερη φωνή να προβαίνει δύο φορές σε μία χρωματική καθοδική πορεία αξιοποιώντας την κεφαλή του αρχικού μοτίβου. Τα μ. 149-159, από την άλλη πλευρά, αναφέρονται άμεσα στη μεσαία ενότητα· επειδή όμως κάτι τέτοιο δεν θα ήταν δυνατόν να επιτευχθεί στην βάση μιας θεματικής-μοτιβικής αντίθεσης, μιας και, όπως είδαμε, όλες οι ενότητες μοιράζονται κοινό μελωδικό υλικό, προκρίνεται από τον συνθέτη η λύση της *αρμονικής* διαφοροποίησης, σε συνδυασμό με την ελάφρυνση της υφής και την αντιστικτική παράθεση της βασικής ιδέας του μέρους: έτσι, μετά από μία παροδική τονικοποίηση της ii της Φα-μείζονος, τρία αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 149-150 / 151-152 / 153-154) οδηγούν πίσω στην τονική, την οποία προεκτείνουν εν τέλει τα μ. 155-159.

Το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Fuchs διαρθρώνεται τριμερώς· το αυτό επίσης ισχύει όσον αφορά την πρώτη του ενότητα. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-8) της τριμερούς της δομής συνίσταται σε μία φράση με αφητηρία την κύρια τονικότητα, Μι-ύφεση-μείζονα, και προορισμό την τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου πραγματοποιείται κατάληξη με τέλεια πτώση. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 9-16), δύο αλυσιδωτά δίμετρα οδηγούν στη Λα-ύφεση- και τη Σολ-ύφεση-μείζονα (μ. 9-10 / 11-12) αντίστοιχα, με το υλικό τους να αξιοποιείται υφιστάμενο αποσπασματοποίηση και στα εναπομείναντα μέτρα (μ. 13-16), στα οποία η μετατροπική πορεία συνεχίζεται καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Εν συνεχεία, κατά την επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (μ. 17-25), τα μ. 1-3 επιστρέφουν ελαφρώς παρηλλαγμένα στα μ. 17-19, ενώ τα επόμενα τέσσερα μέτρα μεταφέρονται διαδοχικά κατά διαστήματα τετάρτης ψηλότερα και πέμπτης χαμηλότερα, προκειμένου να φέρουν την επιθυμητή κατάληξη στην κύρια τονικότητα. Παρ' όλα αυτά, ο συνθέτης δεν τοποθετεί την πτωτική κατάληξη στο μ. 24, αλλά αντιθέτως προσθέτει δύο ακόμη μέτρα. Μάλιστα, το δεύτερο εξ αυτών (το μ. 25, που είναι ομόλογο του μ. 23) επαναλαμβάνει την προηγούμενη σαφή πτωτική πορεία, η οποία ωστόσο μένει μετέωρη, με την αναμενόμενη συγχορδία της τονικής να αποσιωπάται κατά την είσοδο στην δεύτερη ενότητα.

Εντός της μεσαίας ενότητας (μ. 26-46), μία δίμετρη βασική ιδέα με ιδιαίτερα κινητικό χαρακτήρα οδηγεί σε μια ομάδα παρόμοιων διμέτρων, τα οποία κινούνται σαφώς στο περιβάλλον της μακρινής σι-ελάσσονος (vi/i), προεκτείνοντας την δεσπόζουσά της, μέχρις ότου καταλήξουν στην τονική στο μ. 32. Από εκεί, δύο νέα δίμετρα που αξιοποιούν και την βασική ιδέα της δεύτερης ενότητας, κινούμενα στην σι-ελάσσονα και στην VI της (στα μ. 32-33 και 34-35 αντίστοιχα), προηγούνται της εμφάνισης μίας νέας μελωδικής ιδέας, η οποία αναπτύσσεται στα μ. 36-40a, οδηγώντας από την αναπάντεχα εμφανιζόμενη σε αυτό το σημείο Λα-ύφεση-μείζονα σε μία τέλεια πτώση στην μι-ελάσσονα. Στα μ. 40-46, εξάλλου, μία παρόμοια, παράγωγη ιδέα αναπτύσσεται και αποσπασματοποιείται, σε μια μετατροπική πορεία προς την τονικότητα αναφοράς.

Ακολούθως, στην τρίτη ενότητα επιστρέφει με ασήμαντες αλλαγές ολόκληρη η αρχική τριμερής θεματική δομή στα μ. 47-71. Ωστόσο, για δεύτερη φορά η τέλεια πτώση δεν επιτυγχάνεται στο μ. 72, αλλά αντ' αυτής προστίθεται ένα νέο μέτρο με ροπή προς τη Ρε-ύφεση-μείζονα και λειτουργία συνδετικού περάσματος προς την επικείμενη coda. Τα αρχικά μέτρα της καταληκτικής αυτής ενότητας (μ. 73-76) αξιοποιούν το υλικό της επικεφαλής ιδέας του μέρους στο πλαίσιο μιας εδραίωσης της ομώνυμης, μι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ τα μ. 77-81 που έπονται αποκαθιστούν τον μείζονα τρόπο, κάνοντας παράλληλα μία έμμεση αναφορά στο ίδιο θεματικό υλικό, η οποία γίνεται κατόπιν σαφέστερη με την παράθεση της κεφαλής του στα μ. 82-84 αλλά και την ύστατη, καταληκτικού χαρακτήρα επανεμφάνισή του στα μ. 87-90.

Το αργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Longo είναι γραμμένο στην σολ-δίοση-ελάσσονα και λαμβάνει τριμερή μορφή, κάτι που ισχύει και αναφορικά με τις τρεις ενότητες που την αποτελούν. Στην πρώτη εξ αυτών, το πρώτο τμήμα διατηρείται αρχικά στην κύρια τονικότητα, στο πλαίσιο μίας υβριδικής κατασκευής (την βασική ιδέα των μ. 1-3 διαδέχεται απευθείας η συνέχιση, σε ένα υβρίδιο τύπου 3 κατά τον Carlin), προσεγγίζοντας προσωρινά και την υποδεσπόζουσα (μ. 1-7), ενώ στα μ. 8-13 ως στόχος τίθεται και τελικά επιτυγχάνεται η κατάληξη με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το δεύτερο τμήμα, στα μ. 14-41, δομείται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Η μετάβαση, στα μ. 14-21, ξεκινά από την αρχική τονικότητα (μ. 14-15), περνώντας σταδιακά, με παρόμοια δίμετρα, από την σχετική μείζονα (μ. 16-17) και την ελάσσονα δεσπόζουσα (μ. 18-19), η οποία εδραιώνεται με μία μισή πτώση εν είδει ενδιάμεσης τομής στα μ. 20-21. Από την άλλη, το πλάγιο θέμα (μ. 22-33), καίτοι ξεκινά στην ρε-δίοση-ελάσσονα, δεν μένει αρμονικά σταθερό, αλλά μεταφέρει το υλικό του στην περιοχή της σχετικής της, Φα-δίοση-μείζονος (μ. 26-29), αλλά και σε αυτήν της λα-δίοση-ελάσσονος (μ. 30-33), επεκτείνοντας την αρμονική του κίνηση κατά ανιούσες τρίτες. Το συνδετικό πέρασμα, εν συνεχεία, επιμένει στην λα-δίοση-ελάσσονα, τόσο στο τετράμετρο των μ. 34-37 όσο και στα δύο παρόμοια δίμετρα που ακολουθούν στα μ. 38-39 και 40-41, με αποτέλεσμα το τρίτο τμήμα να μην μπορεί να ξεφύγει από την έλξη της και να επαναφέρει το αρχικό θεματικό υλικό σε αυτήν! Συγκεκριμένα, τα μ. 42-44 αντιστοιχούν στα μ. 1-3, κινούμενα όμως εν προκειμένω στο περιβάλλον της λα-δίοση-ελάσσονος· στη συνέχεια, εντούτοις, ο συνθέτης προσθέτει την επανάληψη της βασικής ιδέας που απουσίαζε από την δομική συγκρότηση του αρχικού τμήματος, αποκαθιστώντας ταυτοχρόνως την κύρια τονικότητα, στην οποία καταλήγουν με μισή πτώση τα καινοφανή μ. 48-51, ολοκληρώνοντας έτσι την πρώτη ενότητα με μια ευσύνοπτη και εν πολλοίς ανανεωμένη επαναφορά.

Η δεύτερη ενότητα, που έπεται, συνοδεύεται από μια τόσο σημαντική υφολογική διαφοροποίηση, ώστε θα μπορούσαμε εν προκειμένω να αναφερθούμε στον εγκιβωτισμό ενός scherzo, με επαναλαμβανόμενα επιμέρους τμήματα, εντός του αργού μέρους!<sup>379</sup> Η νέα τονικότητα, Λα-ύφεση-μείζων, δεν είναι άλλη από την ομώνυμη μείζονα εναρμονιώς· ωστόσο, το πρώτο τμήμα, που εισάγει νέο, γοργά κινούμενο μοτιβικό υλικό στο πλαίσιο μίας υβριδικής, οιονεί προτασιακής δομής (τρίτου τύπου κατά τον Carlin, στα μ. 52-59 & 60-67 συν 68-73), δεν ολοκληρώνεται σε αυτήν, αλλά στρέφεται τελικά προς το περιβάλλον της σχετικής, δηλαδή της φα-ελάσσονος. Το δεύτερο τμήμα φέρνει νέο θεματικό υλικό, το οποίο στην πραγματικότητα προέρχεται από το επικεφαλής μοτίβο του πρώτου τμήματος, σε μία πρώτη οκτάμετρη δομική μονάδα στη ντο-ελάσσονα (μ. 74-81), που επαναλαμβάνεται αμέσως (μ. 82-89) με μια παροδική τάση προς την σχετική της μείζονα. Ένα νέο μοτίβο συνδυάζεται κατόπιν με το πρώτο για το σχηματισμό δύο αλυσιδωτών τετραμέτρων (στα μ. 90-93 και 94-97), που κινούνται προς τη φα- και τη σολ-ελάσσονα αντίστοιχα. Στη συνέχεια, το πρώτο μοτίβο υπερισχύει κατά την αποσπασματοποίηση των μ. 98 κ.εξ. και μάλιστα προεκτείνεται στα μ. 100-113 με έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος. Το τρίτο τμήμα επαναφέρει έπειτα το υλικό του πρώτου από το μ. 114 μέχρι και το μ. 127 (= μ. 65), προεκτείνοντας στη συνέχεια το υλικό του τελευταίου διμέτρου και στα μ. 128-133, με τα ακόλουθα μ. 134-145 να χρησιμοποιούν και να ρευστοποιούν το υλικό των μ. 120-121 αλλά και τα μ. 146-153 να προεκτείνουν έτι

<sup>379</sup> Μία ανάλογη περίπτωση αξιοποίησης ενός οιονεί αυτόνομου scherzo ως ενότητας ενταγμένης σε ένα ευρύτερο αργό μέρος εντοπίζεται στο τέταρτο μέρος της *Σερενάτας για τρία εγχόρδων σε Ρε-μείζονα*, ορ. 8 (1797), του Beethoven (όπου δύο αντιθετικές ενότητες, "Adagio" και "Scherzo. Allegro molto", εναλλάσσονται σε μία πενταμερή παρατακτική μορφή).

περαιτέρω την τελική κατάληξη επί της δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος. Ωστόσο, η εν λόγω προέκταση συνεπικουρεί στην άμεση σύνδεση με την επόμενη ενότητα: συνεπώς, το τρίτο τμήμα της παρούσας ενότητας προσλαμβάνει, από ένα σημείο και μετά, και λειτουργία συνδεδετικού περάσματος. Περαιτέρω, οφείλουμε να τονίσουμε, στο πλαίσιο των παρατηρήσεών μας για την μεσαία αυτή ενότητα, την μεμονωμένη επανάληψη του δεύτερου τμήματός της, δίχως σε αυτή να συμπεριλαμβάνεται και το τρίτο τμήμα ως είθισται: πρόκειται για μία ιδιαίτερα αποδομητική συνθετική επιλογή εκ μέρους του Longo.

Περνώντας στην τρίτη ενότητα, διαπιστώνουμε πως, ενώ το πρώτο τμήμα της αρχικής ενότητας επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 154-166, το δεύτερο υφίσταται σημαντική τροποποίηση, που συνίσταται τόσο στην μεταφορά του στην κύρια τονικότητα όσο και στην απώλεια του μεταβατικού τμήματος που εισήγαγε το οιονεί πλάγιο θέμα. Η συνθετική αυτή επιλογή προέρχεται, δίχως αμφιβολία, από την τεχνική της σονάτας, όπου η απαλοιφή της μετάβασης και η απευθείας σύνδεση κυρίου και πλαγίου θέματος στο πλαίσιο της επανέκθεσης είναι ιδιαίτερα συνήθης. Έτσι, την μισή πτώση που κλείνει το πρώτο τμήμα διαδέχεται αδιαμεσολάβητα το “πλάγιο” θεματικό μόρφωμα των μ. 22-33, το οποίο εν προκειμένω ξεκινά από την κύρια τονικότητα για να καταλήξει, αναλογικά με τα τεκταινόμενα στην πρώτη ενότητα, στην ρε-δίεση-ελάσσονα (μ. 167-178). Σε αυτήν επίσης τοποθετείται, έπειτα από το συνδεδετικό πέρας των μ. 179-186 (= μ. 34-41), η έναρξη του τρίτου τμήματος, το δεύτερο τρίμετρο του οποίου επιστρέφει εντούτοις στην αρχική τονικότητα, ενώ, μετά την αναπτυξιακή προέκταση του υλικού του μ. 193 (= μ. 48) στα εμβόλιμα μ. 194-197 αλλά και την επαναφορά των μ. 49-51 στα μ. 198-200, προστίθεται μία σύντομη κατακλείδα με την επιθυμητή όσο και αναγκαία πτωτική κατάληξη στην σολ-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 201-204).

Η πρώτη ενότητα του δεύτερου μέρους της *Σονάτας για πιάνο αρ. 3* του Longo λαμβάνει τριμερή δομή. Το πρώτο της τμήμα οργανώνεται ως αυτοτελής φράση που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, τη Φα-μείζονα, με την δεσπόζουσα να προεκτείνεται κατά ένα ακόμη μέτρο (μ. 1-9). Το δεύτερο τμήμα, χρησιμοποιώντας το ίδιο μοτιβικό υλικό, προσεγγίζει εν συνεχεία την τονικότητα της σχετικής ελάσσονος και καταλήγει σε αυτήν με νέα μισή πτώση (μ. 10-16), ενώ το τρίτο τμήμα ξεκινά στο μ. 17 και εκτρέπεται από την αρχική του πορεία στο μ. 21 (πρβλ. μ. 5), κινούμενο πλέον προς την τονικότητα της δεσπόζουσας: μάλιστα, το τετράμετρο των μ. 25-28 επιδιώκει μια πτωτική κατάληξη στην Ντο-μείζονα, ωστόσο αποτυγχάνει και επαναλαμβάνεται αμέσως (στα μ. 28b-32), καίτοι και αυτή η προσπάθεια πέφτει τελικά στο κενό, με την αποτυχία εμφάνισης της συγχορδίας της νέας τονικής στο τέλος της πρώτης ενότητας. Επί της ουσίας, τα μ. 21-32 προσλαμβάνουν διττή λειτουργία: πέραν της αποπεράτωσης της τριμερούς δομής της πρώτης ενότητας, λειτουργούν παράλληλα ως μετάβαση προς την κεντρική τονικότητα της δεύτερης ενότητας, ήτοι ως το πρώτο, μεταβατικό τμήμα ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος. Κατά συνέπεια, διαπιστώνεται μία διασταύρωση του παρατακτικού και του δυναμικού τύπου της τριμερούς μορφής εντός του παρόντος μέρους.

Η δεύτερη ενότητα (μ. 33-77) ξεκινά απευθείας στην Ντο-μείζονα με μια πρώτη σύνθετη περιοδική δομή (μ. 33-40 και 41-48), όπου η δεύτερη φράση (μ. 37-40) καταλήγει σε μισή πτώση στην λα-ελάσσονα, ενώ η τέταρτη (μ. 45-48) αποτυγχάνει κατόπιν να καταλήξει με τέλεια πτώση στην Ντο-μείζονα. Ακολουθούν οι αλυσίδες των μ. 49-52 / 53-56 και 57-60 / 61-64, με τη δεύτερη εξ αυτών, που φέρει ανεστραμμένο το επικεφαλής μοτίβο του μέρους, να παρεκκλίνει της προδιαγεγραμμένης πορείας της και να οδηγεί σε μια προέκταση της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς: τα μ. 65-70 αναπτύσσουν την

κεφαλή του βασικού μοτίβου, τα μ. 71-73 εισάγουν ένα καθοδικό βηματικό πέρασμα και τα μ. 74-77 παρέχουν την τελική σύνδεση με την τρίτη ενότητα.

Η τελευταία φέρει εμφανείς τις επιρροές της μεσαιάς ενότητας στην τροποποίηση της ύφανσής της, συνιστά όμως ταυτοχρόνως και μια ιδιαίτερη περίπτωση δομικής διαφοροποίησης ανάμεσα στις εξωτερικές ενότητες μιας τριμερούς δομής, καθώς η αρχική τριμερής δομή μετατρέπεται εδώ σε μία τυπικότερη περίοδο! Πιο αναλυτικά, το πρώτο τμήμα παραμένει ως έχει στα μ. 78-85, καίτοι έχει απολέσει την μονόμετρη προέκταση της κατάληξης του· εντούτοις δεν ακολουθείται από το αντιθετικό τμήμα, που παραλείπεται στο σύνολό του, αλλά απευθείας από το τρίτο, οπότε επαναπροσδιορίζεται κατ' αυτόν τον τρόπο ως η πρώτη φράση μιας ευρύτερης περιοδικής δομής. Τη δεύτερη φράση αποτελεί το τρίτο τμήμα της αρχικής ενότητας, το οποίο τώρα τροποποιείται τόσο αρμονικά όσο και δομικά, προκειμένου να φέρει την πολυπόθητη κατάληξη στην αρχική τονικότητα. Συγκεκριμένα, τα μ. 90-97 αποτελούν μια παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 21-28, αποτυγχάνοντας ωστόσο, όπως και το πρότυπό τους, να καταλήξουν σε πτώση. Αντ' αυτού, τα μ. 98-100, που παραπέμπουν στα μ. 71 κ.εξ. της μεσαιάς ενότητας, αναλαμβάνουν τη σύνδεση με ένα επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα (στα μ. 101-112), όπου η Φα-μείζων εδραιώνεται με τη βοήθεια μιας νέας παρηλλαγμένης εμφάνισης του βασικού μοτίβου, σε νέα μελωδικά συμφραζόμενα (μ. 101-106), αλλά και μιας αναδρομής στην καταληκτική χειρονομία του πρώτου τμήματος της αρχικής ενότητας (πρβλ. μ. 107-108 και 8-9).

Στην *Σονάτα για πιάνο αρ. 6* του Longo, το δεύτερο μέρος φαίνεται κατ' αρχάς να χωρίζεται σε δύο ξεχωριστά μέρη ("Andante" και "Fugato"), εντύπωση που εντούτοις ακυρώνεται χάρη στην ενιαία, τριμερή μορφή που αυτά συγκροτούν από κοινού αλλά και στην απευθείας μεταξύ τους σύνδεση ("attacca") που ζητά ο συνθέτης. Η πρώτη ενότητα, που αντιστοιχεί στο "Andante", αποτελείται από δύο διακριτά τμήματα. Στο πρώτο από αυτά, μία πρώτη, προτασιακής οργάνωσης φράση με δύο παραλλάγματα της βασικής της ιδέας ξεκινά στην κύρια τονικότητα, Ρε-ύφεση-μείζονα, όπου και καταλήγει με μία οιονεί ατελή πτώση σε επικάλυψη με την έναρξη της επόμενης φράσης (μ. 1-9a). Ακολουθώντας, το υλικό της επανέρχεται σε μία δεύτερη φράση με παρόμοια οργάνωση, η οποία όμως στρέφεται γρήγορα προς την τονικότητα της iii, την φα-ελάσσονα, και καταλήγει με μια απολύτως σαφή μισή πτώση σε αυτήν (μ. 9-16), γεγονός που μας απομακρύνει από την συνολική ερμηνεία του τμήματος αυτού υπό το πρίσμα μιας περιοδικής δομής. Από το μ. 17 ξεκινά το δεύτερο τμήμα, και πάλι στην φα-ελάσσονα, το οποίο ακολουθεί παρόμοια οργάνωση με το πρώτο, αποτελούμενο από δύο παρεμφερείς φράσεις (στα μ. 17-20 και 21-25) με καταλήξεις σε δύο ακόμη μισές πτώσεις στην φα-ελάσσονα, στην οποία τοποθετείται και το fugato που έπεται.

Στην δεύτερη ενότητα, ένα νέο δίμετρο θέμα, που αντλείται πρωτίστως από την μοτιβική κεφαλή του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους (πρβλ. μ. 1 του Lento) και δευτερευόντως από το μοτιβικό υλικό με το οποίο ξεκίνησε η πρώτη ενότητα, περνά προοδευτικά από την χαμηλότερη προς την υψηλότερη φωνή στα μ. 26-31, με την μορφή θέματος – απάντησης – θέματος, ενώ τα μ. 32-35 προβαίνουν σε πιο ελεύθερη ανάπτυξη του δεδομένου υλικού στο πλαίσιο ενός πρώτου επεισοδίου. Τη νέα εμφάνιση θέματος και απάντησης στα μ. 36-39 από τις δύο χαμηλότερες φωνές διαδέχεται ένα ακόμη ελεύθερο επεισόδιο (στα μ. 40-43), ενώ στα μ. 44-49 η επανεμφάνιση μόνο της κεφαλής του θέματος και της απάντησης στην χαμηλότερη φωνή, σε συνδυασμό με νέα παράγωγα στοιχεία του θέματος στις δύο υψηλότερες φωνές, οδηγεί στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, με τη δεσπόζουσα της να επικρατεί στα τελευταία μέτρα. Σε αυτήν κινείται κατόπιν το stretto των μ. 50 κ.εξ., ενώ από την περαιτέρω αντιστικτική ανάπτυξη δεν εξαιρούνται ούτε η ρυθμική

σμίκρυνση του θέματος (στα μ. 52-53, με μακρά ομοφωνική εξύφανση στα μ. 54-57), ούτε η αναστροφή αλλά και η ρυθμική του παραλλαγή (στα μ. 58-59, με περαιτέρω ανάπτυξη στα μ. 60-64). Τέλος, η διαδικασία αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης του θεματικού υλικού με ταυτόχρονη κορύφωση στην διάσταση της υφής στα μ. 65-73 επανεδραιώνει την φα-ελάσσονα, με το *fugato* να ολοκληρώνεται στην εν λόγω τονικότητα με μισή πτώση.

Η αρμονική αυτή εξέλιξη επηρεάζει, ωστόσο, και την τρίτη ενότητα: η πρώτη φράση του πρώτου τμήματος της εναρκτήριας ενότητας παραλείπεται, μαζί με κάθε αναφορά στην Ρε-ύφεση-μείζονα, ενώ η δεύτερη φράση αποκαθίσταται στα μ. 74-81, καίτοι η βασική της ιδέα επανέρχεται μάλλον συγκεκαλυμμένα στα μ. 74-75, έχοντας ανακατασκευασθεί και αφομοιώνοντας ακόμη στοιχεία του θέματος του *fugato*! Ακολούθως, ο συνθέτης δεν επαναφέρει το δεύτερο τμήμα της αρχικής ενότητας στην φα-ελάσσονα, αλλά απεναντίας επιλέγει την ομώνυμη μείζονα, με τα μ. 82-87α να αποτελούν μία νέα φράση που αντικαθιστά τις δύο αυθεντικές και καταλήγει σε ατελή πτώση στην Φα-μείζονα, η οποία προεκτείνεται και από τη σύντομη κατακλείδα των μ. 87-90. Συνεπώς, πρόκειται – δίχως άλλο – για ένα μέρος με προοδευτική τονικότητα: η αρχική Ρε-ύφεση-μείζων επανερμηνεύεται σταδιακά ως VI της φα-ελάσσονος, που τείνει να καταστεί η βασική τονικότητα, με την κατάληξη του μέρους να λαμβάνει εν τέλει χώρα στην ομώνυμή της μείζονα.

Το αργό μεσαίο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Ραχμάνινοφ συνιστά μία ιδιαίτερη περίπτωση αποδόμησης της τριμερούς μορφής. Κατ' αρχάς, την αυλαία του μέρους αυτού ανοίγει ένα εισαγωγικό τμήμα, στα μ. 1-7: σε ένα αρχικά ασαφές τονικό πλαίσιο, η εναρκτήρια δίμετρη ιδέα επαναλαμβάνεται ακολούθως με αλυσιδωτή λογική στα μ. 3-4, ενώ τελικά η απομόνωση του μ. 4 και η αλυσιδοποίησή του στο μ. 5 οδηγούν στην επικύρωση της Ρε-μείζονος με μία πλάγια πτώση. Παρ' όλα αυτά, η πρώτη ενότητα τίθεται στη μι-ελάσσονα, παρουσιάζοντας από μοτιβικής πλευράς ορισμένες επιρροές από την προαναφερόμενη εισαγωγή. Η διάρθρωσή της είναι τριμερής, με το πρώτο τμήμα να αποτελείται από μία τετράμετρη φράση που ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 8-11) και επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 12-15, όπου ο συνθέτης κάνει και μία νύξη στο χαρακτηριστικό μοτίβο κατιούσας τρίτης του πρώτου μέρους (πρβλ. ενδεικτικά το μ. 1 του *Allegro agitato*). Με τη βοήθεια της αρμονικής σύνδεσης του ακροτελεύτιου μέτρου, το δεύτερο τμήμα ξεκινά έπειτα από τη σχετική μείζονα, σχηματίζοντας αρχικά μία σειρά από παρεμφερείς μονόμετρες δομικές μονάδες (στα μ. 16-19), όπου διακρίνεται σαφώς (καίτοι σε συνοδευτικό ρόλο) το θεμελιώδες μοτίβο του πρώτου τμήματος. Το υλικό αναπτύσσεται κατόπιν ελαφρώς και τελικά διαλύεται στα μ. 20-23, όπου επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη η ίδια πλάγια πτώση στη Ρε-μείζονα, όπως και στο τέλος της εισαγωγής. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η αρμονική διαδοχή που δημιουργείται με το ακόλουθο τρίτο τμήμα είναι η ίδια με εκείνη που διαπιστώσαμε νωρίτερα μεταξύ της εισαγωγής και του πρώτου τμήματος. Το ίδιο το τρίτο τμήμα χαρακτηρίζεται όμως από διευρυμένες διαστάσεις, γεγονός που οφείλεται στην τριπλή εμφάνιση της βασικής τετράμετρης φράσης: έπειτα από την παρηλλαγμένη επιστροφή των μ. 8-11 και 12-15 στα μ. 24-27 και 28-31, τα μ. 32-35 τροποποιούν το δεδομένο τετράμετρο πρότυπο ούτως ώστε να καταλήξουν στην τονική, παρέχοντας έτσι μία ικανοποιητική αρμονική αποπεράτωση συνολικά στην πρώτη ενότητα. Τα μ. 36-39, στη συνέχεια, λειτουργούν περισσότερο ως ένα επιπρόσθετο καταληκτικό τετράμετρο στην πρώτη ενότητα, καθώς βασίζονται ουσιαστικά σε μία επέκταση της μι-ελάσσονος. Ακολουθεί μία επανάληψή τους με διαφορετική αρμονική κατάληξη, στα μ. 40-43, η οποία προεκτείνεται



προσέτι στα μ. 44-45, διαμορφώνοντας μία έμμεση σύνδεση με την ακόλουθη δεύτερη ενότητα.

Ο συνθέτης πραγματοποιεί εδώ μία αναδρομή στο υλικό του κυρίου θέματος του αναρκτήριου μέρους, ανακαλώντας κι έπειτα εκτυλίσσοντας περαιτέρω στο περιβάλλον της σι-ύφεση-ελάσσονος το θεμελιώδες μοτίβο του (βλ. τα μ. 2-3 του *Allegro agitato*) για να κατασκευάσει μία νέα φράση στα μ. 46-51. Τούτη επαναφέρει στην κατάληξή της αυτούσιο το μ. 45, προαναγγέλλοντας έτσι την άμεση, αλυσιδωτή επανάληψη της παραπάνω φράσης. Η εν λόγω αλυσιδοποίηση δεν είναι ωστόσο πλήρης, με τα μ. 52-55, που αντιστοιχούν στα μ. 46-49, να ακολουθούνται από δύο επίσης αλυσιδωτές δομικές μονάδες (μ. 56 / 57), οι οποίες προκύπτουν εν πολλοίς μέσω της απομόνωσης της μελωδικής κεφαλής και οδηγούν σε ρευστοποίηση του υλικού αυτού στο μ. 58. Το δίμετρο 59-60, που έπεται, αξιοποιεί εξίσου το επικεφαλής μοτίβο και αλυσιδοποιείται στα μ. 61-62, ενώ το ίδιο στοιχείο χρησιμοποιείται κατόπιν μέχρι παροξυσμού στο πέρασμα των μ. 63-73, υποβαλλόμενο σε σταδιακή επιτάχυνση με χρήση όλο και μικρότερων αξιών. Παράλληλα, η αρμονία σταθεροποιείται εν τέλει στην υποδεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς.<sup>380</sup>

Στη συνέχεια, αντί της αναμενόμενης τρίτης ενότητας ο συνθέτης επισυνάπτει μία coda, τα θεματικά συμφραζόμενα της οποίας διατηρούν μόνον έμμεση σχέση με την πρώτη ενότητα. Επιπλέον, έπειτα από την επέκταση της υποδεσπόζουσας και της σχετικής της στα μοτιβικά ουδέτερα μ. 74-75, τα μ. 76-77a λύνονται στην ομώνυμη μείζονα, όπου εν συνεχεία τα μ. 77b-79a παρουσιάζουν μία καταληκτική θεματική ιδέα (μοτιβικά παράγωγη της επικεφαλής ιδέας της πρώτης ενότητας), η οποία κατόπιν εκτυλίσσεται περαιτέρω στα μ. 79 / 80, 81-83, 84 / 85 και, τελικά, στα μ. 86-89, στο πλαίσιο μίας παρατεταμένης επέκτασης της Μι-μείζονος.<sup>381</sup>

Στη *Σονάτα για πιάνο* του Μέντνερ που φέρει τον αριθμό op. 27, το δεύτερο μέρος<sup>382</sup> συνιστά, όπως εξάλλου δηλώνει ρητά ο συνθέτης, μία μεγάλης κλίμακας εισαγωγή στο πολύ ευρύτερο τελικό μέρος του έργου, που είναι γραμμένη σε τριμερή μορφή. Η πρώτη ενότητα προσλαμβάνει κι αυτή τριμερή διάρθρωση: τα τρία τμήματά της εκτείνονται στα μ. 1-8, 9-16 και 17-24, ευρισκόμενα, ως εκ τούτου, σε μία απολύτως συμμετρική σχέση μεταξύ τους. Το πρώτο τμήμα, ειδικότερα, εισάγει στην κυρίαρχη τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσονος τη βασική θεματική ιδέα στα παρεμφερή τετράμετρα 1-4 / 5-8, αποφεύγοντας εντούτοις να ολοκληρωθεί με κάποια πτωτική δομή, γεγονός που συνάδει απολύτως με την εγγενή αρμονική αμφισημία αυτού του χωρίου. Στο δεύτερο τμήμα, η περαιτέρω εξύφανση του προηγούμενου θεματικού υλικού συνδυάζεται με ένα νέο, παρεστιγμένο μοτιβικό

---

<sup>380</sup> Ενδιαφέρουσα, σε αυτό το σημείο, είναι η άποψη της Lee-Ann Nelson (*Rachmaninoff's Second Piano Sonata op. 36: Towards the creation of an alternative performance version*, διπλωματική διατριβή, University of Pretoria, 2006, σ. 15), η οποία διατείνεται πως η δεύτερη ενότητα αποτελεί μία «ενότητα επεξεργασίας με θέματα από το πρώτο μέρος, η οποία μπορεί να ιδωθεί ως σαν μία δεύτερη επεξεργασία [!] για τη σονάτα, σχεδόν λες και ο Ραχμάνινοφ ήθελε να ασχοληθεί ξανά με αυτά τα θέματα». Παρ' όλο που η εν λόγω ερμηνεία είναι καταφανώς "τραβηγμένη", δεν μπορούμε φυσικά να αγνοήσουμε τον αναπτυξιακό χαρακτήρα της προαναφερόμενης ενότητας, εξαιτίας του οποίου ταξινομούμε άλλωστε το υπό εξέταση μέρος στις αναπτυξιακού τύπου τριμερείς μορφές (βλ. και τα ακόλουθα συμπεράσματα).

<sup>381</sup> Σε αντίθεση με εμάς, η Nelson (ό.π., σ. 15) υποστηρίζει ανεξήγητα πως τα μ. 74 κ.εξ. συνιστούν την τρίτη ενότητα του μέρους.

<sup>382</sup> Όπως αναφέρει ο – μαθητής του Μέντνερ – Bernard Pinsonneault, προγραμματική πηγή έμπνευσης για το εν λόγω μέρος απετέλεσε το ποίημα *Κοζδα Божественный бежал людских речей* (Όταν ο υιός του Θεού διέφυγε απ' τις ανθρώπινες ομιλίες) του Αφανάσι Φετ (βλ. Emerson, ό.π., σ. 35 και 72).

στοιχείο, παράγοντας τη δομική μονάδα των μ. 9-12, η οποία στέκεται αρχικά στην ελάσσονα δεσπόζουσα προτού στραφεί προς την Μι-μείζονα, ενώ κατά την παρηλλαγμένη επανάληψη του ίδιου τετραμέτρου στα μ. 13-16 πραγματοποιείται μία τέλεια πτώση στη Σολ-δίεση-μείζονα. Τελικά, το τρίτο τμήμα επαναφέρει αμφότερες τις τετράμετρες δομικές μονάδες του ομόλογού του πρώτου, προβαίνοντας μονάχα σε περιορισμένες αλλαγές στην ύφανση.

Στη δεύτερη ενότητα, οι παρεμφερείς φράσεις των μ. 25-28 / 29-32 εισάγουν μία παράγωγη ιδέα, η οποία προέρχεται άμεσα από το δεύτερο τμήμα της προηγούμενης ενότητας, και καταλήγουν στη διπλή δεσπόζουσα της ντο-δίεση- και της σολ-δίεση-ελάσσονος αντίστοιχα. Η μελωδική τους κίνηση επιταχύνεται κατόπιν στα μ. 33-34 / 35-36, τα οποία οδηγούν σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της σολ-δίεση-ελάσσονος με εντελώς διαφορετική ύφανση (στα μ. 37-38). Διατηρώντας τον ίδιο χαρακτήρα, τα μ. 39-40 οδηγούν εκ νέου στην προαναφερόμενη συγχορδία, η οποία μεταβάλλεται κατόπιν εναρμονίως (στα ομοειδή μ. 41-42 αλλά και στο μ. 43)· με αυτήν λοιπόν ως αφητηρία, τα παρόμοια δίμετρα 44-45 / 46-47 / 48-49a, που υιοθετούν μια πιο λιτή υφή, ακολουθούν μία ελεύθερη αρμονική πορεία που οδηγεί μέχρι τη Φα-δίεση-μείζονα στο μ. 49, απ' όπου ξεκινά με επικάλυψη η επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού.

Πρόκειται, για την ακρίβεια, για την επαναφορά μόνο του πρώτου (ή του τρίτου) τμήματος της εναρκτήριας ενότητας, καίτοι σε μεταφορά στην ομώνυμη μείζονα καθώς και με ενισχυμένη ύφανση στα μ. 49-56. Το παρόν μέρος ολοκληρώνεται, έπειτα, με την προσθήκη μίας coda, εντός της οποίας πραγματοποιούνται πρωτίστως αναφορές στο υλικό της δεύτερης ενότητας. Έτσι, τα παρεμφερή δίμετρα 57-58 / 59-60 αντιπαραθέτουν τα μοτιβικά στοιχεία των μ. 33 και 44-45, ενώ έπειτα το πρώτο από τα δύο αυτά μορφώματα ανεξαρτητοποιείται και ρευστοποιείται στα μ. 61-64. Στη συνέχεια, το εναρκτήριο μελωδικό υλικό του παρόντος μέρους χρησιμοποιείται για την κατασκευή ενός συνδεδεμένου περάσματος προς το τελικό μέρος του έργου: μέσω σμίκρυνσης, τα μ. 1-3 συμπυκνώνονται στα μ. 65-66, όπου παρουσιάζεται επιπλέον, για πρώτη φορά, και το θεμελιώδες μοτιβικό κύτταρο του τελικού μέρους, ενώ η ίδια διαδικασία λαμβάνει χώρα εν τέλει και στα μ. 67-68, με τη διαφορά πως το προαναφερόμενο νέο στοιχείο επανεμφανίζεται πλέον εκτός των ορίων του μέρους που εξετάζουμε, ως η εναρκτήρια χειρονομία του επόμενου μέρους.<sup>383</sup>

### **Συμπεράσματα**

Στις 8 περιπτώσεις εφαρμογής της τριμερούς μορφής σε μέρη σονατών της τέταρτης χρονολογικής περιόδου, ο παρατακτικός και ο αναπτυξιακός τύπος βρίσκονται εν πολλοίς σε ισορροπία, καθ' ότι ο πρώτος εκπροσωπείται από 4 (Fuchs 2/III, Longo 2/II, Longo 3/II, Longo 6/II) και ο δεύτερος από 3 δείγματα (Ραχμάνινοφ 1/II, Ραχμάνινοφ 2/II, Μέτνερ op. 27/II), ενώ εντοπίζεται και μία μεμονωμένη εφαρμογή του δυναμικού τύπου (Μπορτκέβιτς/II). Ωστόσο, οιονεί δυναμικά χαρακτηριστικά παρουσιάζει και το Longo 3/II, όπου το τρίτο τμήμα της πρώτης ενότητας λειτουργεί, συν τοις άλλοις – όπως διαπιστώσαμε ανωτέρω – ως μετάβαση προς την δεύτερη ενότητα. Εντός του πλαισίου της αναπτυξιακής εκδοχής της τριμερούς μορφής, μία μοναδική περίπτωση μορφολογικής οργάνωσης συνιστά, περαιτέρω, το Ραχμάνινοφ 2/II, όπου η τρίτη ενότητα αντικαθίσταται,

<sup>383</sup> Ο Bitzan, απεναντίας, δεν διακρίνει κάποια coda, εντάσσοντας τα μ. 57-64 και 65-68 στην τρίτη ενότητα (βλ. *The Sonata as an Ageless Principle...*, ό.π., σ. 253). Σε αντίθεση με αυτόν, ο Emerson (ό.π., σ. 94) οριοθετεί, κατά παρόμοιο τρόπο με εμάς, την έναρξη της coda στο μ. 57.

όπως είδαμε, από μία coda με συγγενικά μοτιβικά χαρακτηριστικά, ενώ το ίδιο αυτό μέρος είναι, επιπλέον, και το μοναδικό όπου εμφανίζεται ένα ανεξάρτητο εισαγωγικό τμήμα.

Η πρώτη ενότητα διαρθρώνεται ως επί το πλείστον τριμερώς: τούτο συμβαίνει στα Fuchs 2/III, Longo 2/II, Longo 3/II, Ραχμάνινοφ 2/II και Μέτνερ op. 27/II. Αντίθετα, στο Μπορτκέβιτς/II χρησιμοποιείται η διμερής δομή, ενώ στα Ραχμάνινοφ 1/II και Longo 6/II η πρώτη ενότητα συγκροτείται με μη τυπικό τρόπο – συγκεκριμένα, αποτελούμενη από δύο διακριτά σκέλη.

Ας περάσουμε τώρα στη δεύτερη ενότητα και ιδιαίτερα στην εξέταση της βασικής της τονικότητας, από την οποία εξαιρούνται οι αναπτυξιακές τριμερείς μορφές: στα μέρη σε μείζονα τρόπο, οι συνθέτες αξιοποιούν τις περιοχές της δεσπόζουσας (Longo 3/II), της iii (Longo 6/II) αλλά και της μακρινής vi/i (Fuchs 2/III), ενώ στα μέρη που ξεκινούν από τον ελάσσονα τρόπο χρησιμοποιούνται η VI (Μπορτκέβιτς/II) και η ομώνυμη μείζων (Longo 2/II). Από δομική έποψη, σε πολλές περιπτώσεις η δεύτερη ενότητα οργανώνεται κατά μη συμβατικό, ελεύθερο τρόπο. Από εκεί και πέρα, η μοναδική δυναμική μορφή που εντοπίσαμε (Μπορτκέβιτς/II) βασίζεται, φυσικά, στη λογική ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος, στο Ραχμάνινοφ 1/II συναντούμε μία γιγαντιαία προτασιακή δομή, ενώ μοναδικές είναι προσέτι οι περιπτώσεις των Longo 2/II και Longo 6/II: στην πρώτη από αυτές, η μεσαία ενότητα βασίζεται στη μορφή και τον χαρακτήρα ενός scherzo, που διαφοροποιείται στον μέγιστο βαθμό από την πρώτη ενότητα, ενώ στην δεύτερη περίπτωση διαπιστώνεται η διαμόρφωση ενός εξίσου αυτοτελούς fugato.

Η τρίτη ενότητα υφίσταται τροποποιήσεις, στην συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων, σε σχέση με την ομολογή της πρώτη ενότητα: ας αναφερθούν εδώ, ενδεικτικά, η μετατροπή της αρχικής τριμερούς δομής σε περιοδική, στα Μπορτκέβιτς/II και Longo 3/II, αλλά και η ενσωμάτωση στοιχείων της δεύτερης ενότητας στο Longo 6/II. Οι λιγότερες δυνατές επεμβάσεις παρατηρούνται στο Fuchs 2/III, όπου η τριμερής δομή του αρχικού θέματος διατηρείται σχεδόν στο ακέραιο, ενώ στην άλλη άκρη του φάσματος βρίσκεται, φυσικά, η περίπτωση της πλήρους απαλοιφής της τρίτης ενότητας και της υποκατάστασής της από μία coda, στο Ραχμάνινοφ 2/II.

Αναφορικά με την coda, τέλος, πέραν της προαναφερόμενης περίπτωσης στη *Δεύτερη σονάτα* του Ραχμάνινοφ, διαπιστώνουμε πως ανάλογο τμήμα ή ενότητα επισυνάπτεται σε τέσσερα ακόμη μέρη: στα Fuchs 2/III και Longo 3/II η coda αναφέρεται μόνο στο υλικό της πρώτης ενότητας, ενώ, αντιθέτως, στα Ραχμάνινοφ 1/II και Μέτνερ op. 27/II το επιπρόσθετο αυτό τμήμα αξιοποιεί στοιχεία της δεύτερης ενότητας. Επιπλέον, στην τελευταία περίπτωση η coda αποκτά – όπως παρατηρήσαμε – και συνδετική λειτουργία, οδηγώντας άμεσα στο τελικό μέρος του έργου.

## Μέρη σε μορφές ρόντο

Το κύριο θέμα στο τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Brahms, που είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα, διέπεται από τριμερή οργάνωση. Τα παρεμφερή μ. 1-2 / 3-4 εισάγουν ένα θεμελιώδες μοτίβο επεκτείνοντας την τονική,<sup>384</sup> ενώ τα ομοειδή δίμετρα 5-6 / 7-8 στρέφονται προς την περιοχή της Μι-μείζονος (III), η οποία επικυρώνεται κατόπιν και προεκτείνεται καταληκτικά στα μ. 9-14bis (ή μόνο μέχρι το μ. 12 κατά την επανάληψη του πρώτου τμήματος). Στο δεύτερο τμήμα (μ. 13-25), το βασικό μοτίβο αναστρέφεται για να σχηματιστούν τα αλυσιδωτά δίμετρα 13-14 / 15-16 / 17-18, που περνούν από τη ρε-ελάσσονα και τη σχετική της, ενώ στο ίδιο υλικό βασίζονται και τα μ. 19-21, που ρευστοποιούν το διαθέσιμο υλικό επεκτείνοντας μία ελαττωμένη συγχορδία.<sup>385</sup> Τελικά, τα μ. 22-25 φέρνουν σταδιακά τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, με τη σύνδεση προς το τρίτο τμήμα να διευκολύνεται και μέσω της χρήσης του βασικού μοτίβου στο μ. 25. Στα εναρκτήρια δίμετρα (μ. 26-27 / 28-29· πρβλ. μ. 1-4), τα οποία κατά την επαναφορά τους στρέφονται προς την επιτονική, προστίθεται τώρα ακόμη μία δίμετρη δομική μονάδα (στα μ. 30-31) που οδηγεί εκ νέου στην τονική· ως αποτέλεσμα, τα μ. 5-8 επανέρχονται πλέον στη Ντο-μείζονα και περνούν κατόπιν στην ομώνυμή της ελάσσονα (μ. 32-33 / 34-35), ενώ τα μ. 9-12 επιστρέφουν και αυτά στην (μείζονα) τονική, την οποία και τελικώς επικυρώνουν στα μ. 36-39. Βλέπουμε λοιπόν, πως η τονική παρέκκλιση κατά την αποπεράτωση του πρώτου τμήματος μετατρέπεται σε επιβεβαίωση της τονικότητας αναφοράς στο πλαίσιο του τρίτου. Ακολούθως, τα δύο τελευταία μέτρα επαναλαμβάνονται παρηλλαγμένα στα μ. 40-41, λειτουργώντας συνδετικά, καθώς φέρνουν την δεσπόζουσα της Σολ-μείζονος. Προφανώς, λοιπόν, το πρώτο επεισόδιο (B, μ. 42-86) πρόκειται στην συνέχεια να τοποθετηθεί στην περιοχή της δεσπόζουσας.

Το βασικό θεματικό του μόρφωμα εκτίθεται στην φράση των μ. 42-45, που ολοκληρώνεται με μισή πτώση. Κατά την παρηλλαγμένη επανάληψή της (μ. 46-50), εντούτοις, η φράση αυτή οδηγείται σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Ρε-μείζονος), δίνοντας έτσι στο παραπάνω συνολικό εννιάμετρο τη δομή μιας ασύμμετρης μετατροπικής περιόδου. Ακολούθως, τα παρεμφερή δίμετρα 51-52 / 53-54 καθώς και τα μ. 55-59 υποβάλλουν το προηγούμενο υλικό σε αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση, συνιστώντας ουσιαστικά μία μακρά επέκταση της δεσπόζουσας, γεγονός που μας οδηγεί στο να θεωρήσουμε το παρόν πέρασμα ως το δεύτερο τμήμα στο πλαίσιο μίας τριμερούς δομής. Η θεώρηση αυτή επιβεβαιώνεται από την επιστροφή της εναρκτήριας φράσης του επεισοδίου στα μ. 60-63, καίτοι η επόμενη φράση χάνει τον δρόμο της και το υλικό της ρευστοποιείται στα μ. 65b-68, έπειτα από την επαναφορά μέρους του πρώτου ημίσειώς της στα μ. 64-65a. Έπειτα, τα αλυσιδωτά δίμετρα 69-70 / 71-72 απομονώνουν ένα μοτιβικό θραύσμα για να οδηγήσουν στη Ντο-μείζονα, απ' όπου ξεκινά μία νέα προσπάθεια επαναφοράς της βασικής ιδέας του επεισοδίου: πράγματι, τα μ. 73-76 αναλογούν στην πρώτη φράση, όμως τα μ. 77-80, που θα μπορούσαν – κατ' αναλογία με την αρχική δεύτερη φράση – να οδηγήσουν σε τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα, διστάζουν να προχωρήσουν σε αυτήν, αφού το προτελευταίο της μέτρο επαναλαμβάνεται στο μ. 81. Σε συνέχεια λοιπόν της προέκτασης της παρούσας φράσης και της επέκτασης της δεσπόζουσας, τα μ. 80-81

<sup>384</sup> Όπως επισημαίνει ο Aringer, το επικεφαλής μοτίβο αποτελεί μία συμπυκνωμένη μορφή της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους (βλ. "Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur", ό.π., σ. 9). Πρβλ. επίσης Todd, "Sonata No. 1 in C major, opus 1", ό.π., σ. 158, και Eich, ό.π., σ. 336.

<sup>385</sup> Σύμφωνα με τον Aringer ("Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur", ό.π., σ. 9), οι "πέμπτες κόρνου (Hornquinten)" που καθορίζουν τα μ. 13-21 υπογραμμίζουν τον "κυνηγετικό" ("à la chasse") χαρακτήρα του υπό εξέταση μέρους.

επαναλαμβάνονται αρμονικώς παρηλλαγμένα στα μ. 82-83 και τα μ. 84-85 αναπτύσσουν το διαθέσιμο μελωδικό υλικό, προτού τα μ. 86-87α υπενθυμίσουν, μέσω της επαναφοράς του μ. 80, την αρχική πρόθεση της φράσης αυτής και φέρουν τελικά την αναβεβλημένη τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα.<sup>386</sup>

Στη συνέχεια, το ακόλουθο συνδετικό πέρασμα των μ. 87-96 επικαλύπτεται με την έναρξη της πρώτης επαναφοράς (Α') του κυρίου θέματος από το μ. 95. Πιο αναλυτικά, τα μ. 87-88 παραλλάσσουν, στο πλαίσιο μιας επέκτασης της Σολ-μείζονος, την βασική δίμετρη δομική μονάδα του θέματος, η οποία στη συνέχεια αλυσιδιοποιείται στα μ. 89-90 / 91-92 / 93-94 / 95-96, ενώ τα μ. 95-106 αντιστοιχούν εν πολλοίς στα μ. 1-12 του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος, με μία μικρή παραλλαγή στην έναρξή τους, προκειμένου να συνδεθούν επιτυχώς με τα προηγούμενα μέτρα. Παράλληλα, η κατάληξη των μ. 95-106 στη Μι-μείζονα εξυπηρετεί στην προκειμένη περίπτωση την σύνδεση του τμήματος αυτού με το δεύτερο επεισόδιο (Γ), που είναι γραμμένο στη λα-ελάσσονα.

Σε αυτήν την νέα ενότητα διαπιστώνουμε πως για μία ακόμα φορά έχουμε να κάνουμε με μία τριμερή διάρθρωση. Στο πρώτο τμήμα (μ. 107-125), μία πρώτη, οκτάμετρη φράση (μ. 107-114) εισάγει νέο θεματικό υλικό και καταλήγει σε μία μισή πτώση στη λα-ελάσσονα, ενώ ακολουθεί ένα δομικώς πιο ελεύθερο οκτάμετρο με παρόμοια κατάληξη (μ. 115-122), το τελευταίο τρίμετρο του οποίου επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο, χάριν έμφασης, και στα μ. 123-125. Το δεύτερο τμήμα (μ. 126-138) αφιερώνεται έπειτα στην ανάπτυξη του νέου θεματικού υλικού: τα παρεμφερή μ. 126-127 / 128-129 οδηγούν στην ομώνυμη μείζονα και εν συνεχεία ρευστοποιούν το υλικό τους στα μ. 130-134, τα οποία επιχειρούν να καταλήξουν στη μι-ελάσσονα με μία τέλεια πτώση, αλλά τελικά καταλήγουν σε απατηλή (στο μ. 135)· έτσι, ακολουθεί η επανάληψη των μ. 133-134 στα μ. 136-137, τα οποία τώρα καταφέρνουν να φέρουν την επιθυμητή κατάληξη, περνώντας μάλιστα στον μείζονα τρόπο (μ. 138), με τη Μι-μείζονα να επανερμηνεύεται ακολούθως σε δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του επεισοδίου. Στο τρίτο τμήμα, η πρώτη φράση επανέρχεται αυτούσια από δομική έποψη, αν και παραλλάσσεται κατά τι μελωδικώς, με τα βασικά της μοτίβα να αναστρέφονται (μ. 139-146). Τις ίδιες αλλαγές φέρει κατόπιν και η δεύτερη φράση, η οποία ωστόσο διαφοροποιείται και αρμονικά προκειμένου να ολοκληρωθεί με μία τέλεια πτώση στη Φα-μείζονα (μ. 147-155), έχοντας απολέσει παράλληλα την προέκτασή της· θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί πως το αρχικό οκτάμετρο επιμηκύνεται εδώ κατά ένα μέτρο. Η πορεία του επεισοδίου, προσέτι, δεν σταματά σε αυτό το σημείο, καθώς το μ. 156 εισάγει μία αλυσιδωτή επανάληψη των μ. 151-155 στα μ. 157-161, αυτή τη φορά με ροπή προς τη Σολ-μείζονα. Τα παρεμφερή δίμετρα 162-163 / 164-165 προκύπτουν στην συνέχεια μέσω της αποσπασματοποίησης του επιπρόσθετου περάσματος, ενώ τα μ. 166-172 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, φέρνοντας εις πέρας μία έμμεση σύνδεση με την προετοιμασία για την δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος, που ξεκινά από τη Φα-μείζονα· προκύπτει έτσι μία σχέση “απατηλής πτώσης”, λόγω της εντύπωσης μίας ακολουθίας V – VI στη λα-ελάσσονα.<sup>387</sup>

Αυτή τη φορά, η επαναφορά του κυρίου θέματος είναι πλήρης. Ωστόσο, όπως συνέβη και κατά την προηγούμενη επαναφορά του, τα όριά του επικαλύπτονται με εκείνα του συνδετικού περάσματος, το οποίο εκτείνεται κατά προσέγγιση στα μ. 173-186. Εντός αυτού,

<sup>386</sup> Ο Aringer (“Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur”, ό.π., σ. 10) διατείνεται πως το πρώτο επεισόδιο χαρακτηρίζεται από παρόμοιο “τόνο” με το αργό δεύτερο μέρος της σονάτας.

<sup>387</sup> Σύμφωνα με πληροφορίες του ίδιου του Brahms, πηγή έμπνευσης για το δεύτερο επεισόδιο απετέλεσε το ποίημα *Mein Herz ist im Hochland* του σκωτσέζου ποιητή Robert Burns (1759-1796), το οποίο μάλιστα είχε μελοποιήσει ο Schumann στον κύκλο τραγουδιών *Myrthen*, ορ. 25. Βλ. Eich, ό.π., σ. 336, και Aringer, “Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur”, ό.π., σ. 10.

η αντιπαράθεση της βασικής δίμετρης ιδέας του κυρίου θέματος με το ανάλογο θεμελιώδες στοιχείο του δεύτερου επεισοδίου που προηγήθηκε αποφέρει το πεντάμετρο 173-177, το οποίο κινείται, όπως αναφέραμε, στη Φα-μείζονα. Η αλυσιδοποίησή του στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος (στα μ. 178-182) προηγείται μίας συνεπτυγμένης, τετράμετρης εκδοχής του στην τονική της ίδιας περιοχής (στα μ. 183-186), με την ίδια οργάνωση να διέπει κατόπιν και τα μ. 187-190, όπου η Ντο-μείζων επιτέλους επιστρέφει, σηματοδοτώντας την έναρξη της επαναφοράς του θέματος. Τα ακόλουθα μ. 191-192 προέρχονται από τα μ. 30-31, ενώ τα μ. 193-200 συνιστούν μία δομικώς αναλλοίωτη και αρμονικώς παρηλλαγμένη επαναφορά των μ. 5-12. Σε αντίθεση με τις μέχρι τούδε διαδικασίες ανακατασκευής του αρχικού θέματος, το δεύτερο τμήμα του επιστρέφει δίχως οιαδήποτε αλλαγή στα μ. 201-213, ενώ το τρίτο τμήμα, από την άλλη πλευρά, επαναφέρει μεν τα μ. 26-31 στα μ. 214-219, όμως από εκεί και ύστερα παρεκκλίνει εντελώς της προβλεπόμενης πορείας του προς την τελική πτώση με δύο παρόμοια, αλυσιδωτής λογικής τετράμετρα (μ. 220-223 / 224-228a), τα οποία κάνουν χρήση ενός μοτιβικού θραύσματος του δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 125 κ.εξ.) για να καταλήξουν με μία ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς.

Στο πλαίσιο της επισυναπτόμενης coda, τέλος, ένα μοτιβικώς πρωτότυπο πέρασμα καταλήγει χωρίς πτώση στην τονική (μ. 228b-236a), ενώ η διευρυμένη επανάληψή του φέρνει μία τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα (μ. 236b-248a)· έπειτα δε από την παρηλλαγμένη επανάληψη του παραπάνω συνολικού χωρίου στα μ. 248b-269a, τα μ. 269b-273a επικυρώνουν εκ νέου την τονικότητα αναφοράς, όπως και η διευρυμένη εκδοχή τους στα μ. 273b-282a. Τελικά, για την ακροτελεύτια επέκταση και περαιτέρω επιβεβαίωση της Ντο-μείζονος ανακαλείται και το βασικό μοτιβικό υλικό του μέρους στα μ. 282-292.<sup>388</sup>

Το κύριο θέμα στο τελικό μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Brahms εκτείνεται στα μ. 1-38 και αποτελείται από δύο αλληλεπικαλυπτόμενα τμήματα. Στο πρώτο εξ αυτών (μ. 1-15a), που οργανώνεται κατά το μάλλον ή ήττον προτασιακά, η βασική θεματική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 1-4 (πρόκειται για ένα δίμετρο και την παρηλλαγμένη “ηχώ” του) επί της τονικής της κύριας τονικότητας της φα-ελάσσονος. Ακολουθεί ένα παράλλαγμα της εν λόγω δομικής μονάδας, το οποίο φέρνει στο προσκήνιο τη συγχορδία της δεσπόζουσας (μ. 5-8), ενώ η ακόλουθη συνέχιση (μ. 9-15a) αναπτύσσει το διαθέσιμο υλικό, καταλήγοντας με τέλεια πτώση στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας. Κατά την άμεση επαναφορά της βασικής ιδέας (μ. 15-18) στο πλαίσιο του δεύτερου τμήματος, το μόρφωμα αυτό τροποποιείται για να δώσει πλέον έμφαση στη σχετική μείζονα της τονικότητας αναφοράς. Το βασικό της δίμετρο αξιοποιείται κατόπιν για τη δόμηση των αλυσιδωτών μ. 19-20 / 21-22, προτού το υλικό τους ρευστοποιηθεί στα μ. 23-25a, με το συνολικό αυτό πέρασμα να καθοδηγείται από μία χρωματική κίνηση που οδηγεί σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα. Ακολουθούν τα παράγωγα, αλυσιδωτά μ. 25-27a / 27-29a, αλλά και μία τρίτη ανάλογη δομική μονάδα, η οποία προεκτείνεται καταλήγοντας εν τέλει σε μία τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα (μ. 29-33a). Η (μείζων) τονική προεκτείνεται έπειτα στα αλυσιδωτής λογικής μ. 33-34 / 35-36, αλλά και στα μ. 37-38 με προϊούσα αποσπασματοποίηση. Συμπερασματικά, η πτωτική ακολουθία των δύο τμημάτων θα μπορούσε να υποδείξει εν προκειμένω την ύπαρξη μίας περιοδικής δομής, καίτοι η έντονη διαφορετικότητα αλλά και ασυμμετρία των δύο σκελών της μας αποθαρρύνει από μία τέτοια θεώρηση.

Η τελική τροπή του θέματος προς τον μείζονα τρόπο διευκολύνει το πέρασμα στο πρώτο επεισόδιο, το οποίο τοποθετείται τονικά στη Φα-μείζονα. Στην πρώτη φράση των μ.

<sup>388</sup> Για κάποιον ανεξήγητο λόγο, η Eich (ό.π., σ. 336) διατείνεται πως το εξεταζόμενο μέρος δεν χαρακτηρίζεται από σαφή μορφολογική διάρθρωση, αν και «βρίσκεται κοντά στον τύπο του ρόντο».

39-51, μία νέα θεματική ιδέα εισάγεται αρχικά στα παρεμφερή μ. 39-40 / 41-42.<sup>389</sup> Τα αλυσιδωτής λογικής μ. 43-44 / 45-46 / 47-48 παρουσιάζουν έπειτα μία συμπληρωματική δίμετρη ιδέα, η οποία ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 49-51, με τη φράση αυτή να αποπερατώνεται με μία μισή πτώση στη νέα τονικότητα. Τα μ. 52 κ.εξ., στην συνέχεια, φαίνεται εκ πρώτης όψεως πως θα αποτελέσουν την επόμενη φράση μίας ευρύτερης περιόδου, αφού τα μ. 52-55 παραλλάσσουν τα μ. 39-42, ενώ και τα μ. 56-59 κάνουν το ίδιο αναφορικά με τα μ. 43-46, προτού ακολουθήσει η ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 60-62. Παρ' όλα αυτά, η τελευταία διαδικασία αποφέρει ένα νέο, πιο ήπιο τρίμετρο (μ. 63-65), που επεκτείνει τη δεσπόζουσα και αλυσιδοποιείται έπειτα διευρυμένο στα μ. 66-69, προτού η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας αποκατασταθεί στα μ. 70-71. Σε αυτό το σημείο, καθίσταται εμφανές πως ο συνθέτης έχει ήδη κατά νου την προετοιμασία για την επαναφορά του κυρίου θέματος, καθώς τα μ. 72-73 και τα όμοια μ. 74-75 / 76-77 ανακαλούν το θεμελιώδες μοτίβο του. Ωστόσο, μεσολαβεί ένα εμβόλιμο, αναπτυσσόμενο χαρακτήρα χωρίο στα μ. 78-99, το οποίο βασιζείται αποκλειστικά στο κύριο θεματικό υλικό και συνιστά μία μακρά επέκταση της VI (Ρε-ύφεση-μείζονος): έπειτα από τα αλληλοσυμπληρωματικά μ. 78-79 / 80-81, τα μ. 82-83 τα αποσπασματοποιούν και τα μ. 84-95 ρευστοποιούν το περιεχόμενό τους, κινούμενα ως επί το πλείστον σε δίμετρες δομικές μονάδες με αργή χρωματική μελωδική πρόοδο, μέχρις ότου τα μ. 96-99 προβούν στην πλήρη εξαΰλωση του τμήματος αυτού.

Κατά την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος (στα μ. 100-139), η μόνη ουσιαστική αλλαγή παρατηρείται στο πρώτο τετράμετρο, το οποίο αντικαθίσταται από τα μ. 100-105, που αντλούν την έμπνευσή τους από τα μ. 74-77. Επιπλέον, το τελευταίο μέτρο της παρούσας ενότητας προσλαμβάνει πλέον μία στοιχειώδη συνδυαστική λειτουργία, αναζητώντας, μέσω της κίνησης του μπάσσου, το ρε-ύφεση, μιας και το δεύτερο επεισόδιο στρέφεται προς την τονικότητα της VI.

Τα μ. 140-164α αποτελούν μία ενιαία, διμερή δομή. Εντός του πρώτου τμήματος, τα μ. 140-147 αποτελούν μία πρόταση, η οποία καταλήγει σε μισή πτώση στην Ρε-ύφεση-μείζονα κι έπειτα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 148-155.<sup>390</sup> Τελικά, το δεύτερο τμήμα (μ. 156-164α), το οποίο προβαίνει και στη μετρική παραμόρφωση των 6/8 σε 4/4, αναπτύσσει το υλικό και καταλήγει σε τέλεια πτώση στη νέα τονικότητα. Έπειτα, τα μ. 164-172 υποβάλλουν την πρώτη φράση σε αντιστικτικό συνδυασμό με τον εαυτό της εν είδει κανόνος, ενώ τα αλυσιδωτής λογικής δίμετρα 173-174 / 175-176 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 156-157. Η προαναφερόμενη τετραμερής διαίρεση του μέτρου κυριαρχεί από τούδε και στο εξής, ξεκινώντας από τα παρεμφερή δίμετρα 177-178 / 179-180 και διατρέχοντας και την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 181-185α, τα οποία οδηγούν σε νέα, ατελή πτώση στη Ρε-ύφεση-μείζονα. Συμπερασματικά, τα μ. 164-185α στοιχειοθετούν κατ' ουσίαν ένα παράλλαγμα ολόκληρου του προηγούμενου θέματος. Εν συνεχεία και για δεύτερη φορά, μία επέκταση της VI της αρχικής τονικότητας αποτελεί τη βάση ενός περάσματος που

<sup>389</sup> Κατά τον Aringer ("Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll", ό.π., σ. 44) αλλά και την Eich (ό.π., σ. 339), η εμφάνιση του μοτίβου "F.A.E." σε αυτό το σημείο αποτελεί έναν φόρο τιμής στον φίλο του Brahms, Joseph Joachim, και συγκεκριμένα στο μότο του: "frei, aber einsam". Το ίδιο μοτίβο αποτελεί τη βάση της περίφημης Σονάτας για βιολί, "F-A-E", έργο αφιερωμένο στον Joachim και προϊόν συνεργασίας των Brahms, Schumann και Albert Dietrich. Πρβλ. Wallach, "Sonata No. 3 in f minor, opus 5", ό.π., σ. 161).

<sup>390</sup> Το μελωδικό υλικό σε αυτό το σημείο παραπέμπει στον *Kaiserhymne* του Haydn, ήτοι στη μελωδία που αποτελεί τη βάση του εθνικού ύμνου της σημερινής Ομοσπονδιακής Δημοκρατίας της Γερμανίας. Μία δεκαετία πριν από τη σύνθεση της παρούσας σονάτας, το 1841, στον εν λόγω ύμνο είχαν προστεθεί στίχοι από τον Heinrich Hoffmann von Fallersleben (βλ. Aringer, "Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll", ό.π., σ. 44, και Eich, ό.π., σ. 339-340).

προηγείται της επαναφοράς του κυρίου θέματος, αρχικά στα μ. 185-194, όπου πρωταγωνιστικό ρόλο παίζει το εναρκτήριο μοτίβο του υπό εξέταση επεισοδίου, το οποίο ακούγεται σε αντιστικτική υφή με διαφορά φάσης. Παρά το γεγονός ότι η βασική ιδέα του κυρίου θέματος φαίνεται να επιστρέφει, κατ' αρχάς, στα μ. 195-198, στη συνέχεια εντούτοις διαπιστώνεται ότι το συνδεδετικό πέρασμα προς την επόμενη ενότητα δεν έχει ακόμα ολοκληρωθεί, αφού τα μοτιβικά χαρακτηριστικά αλλά και η υφή των μ. 185-194 επανέρχονται στο προσκήνιο στα μ. 199-208, προτού στα μ. 209-212 αναδιατυπωθεί το περιεχόμενο των μ. 195-198 και οδηγηθεί σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα στα μ. 213-215.

Καθώς λοιπόν μεμονωμένα στοιχεία του πρώτου τμήματος έχουν ήδη ενσωματωθεί στο συνδεδετικό αυτό πέρασμα, η μετέπειτα επαναφορά του κυρίου θέματος έγκειται πλέον μόνο στο δεύτερο τμήμα του, το οποίο μάλιστα κινείται (σε πρώτη φάση) εγγύτερα προς το αρχικό πρότυπό του: έτσι, τα μ. 216-219 επαναφέρουν αυτούσια τα μ. 15-18, ενώ τα μ. 220-226α παραλλάσσουν αρμονικώς τα μ. 19-25α· κάτι ανάλογο πράττουν στην συνέχεια και τα μ. 226-228α / 228-230α σε σχέση με τα μ. 25-29α, ενώ τα μ. 230-236α παραλλάσσουν τα μ. 29-32 και καταλήγουν σε μία μισή πτώση στη φα-ελάσσονα προκειμένου να εισαγάγουν το συνδεδετικό πέρασμα των μ. 236-248. Το τελευταίο βασίζεται εκ νέου στην υφή των μ. 185 κ.εξ., ενώ η αρμονική λειτουργία του είναι η επέκταση της δεσπόζουσας με τη βοήθεια μιας κατιούσας κλίμακας.

Η έλευση της μείζονος τονικής στο μ. 249 σηματοδοτεί την έναρξη της coda, με τα μ. 249-252 να εισάγουν ένα αεικίνητο συνοδευτικό σχήμα στο μπάσσο, που προέρχεται από το ίδιο βασικό υλικό με το προηγούμενο συνδεδετικό πέρασμα. Η μελωδία προστίθεται στα μ. 253-260, ανακαλώντας μία ήδη γνωστή θεματική ιδέα: πρόκειται για την αρχική ιδέα του δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. μ. 140-147), εν προκειμένω φυσικά σε μεταφορά στη Φα-μείζονα. Συνεχίζοντας την αναφορά στην ίδια ενότητα, τα μ. 261-274 αναπαράγουν το δεύτερο τμήμα των μ. 156-163, αποφεύγοντας εντούτοις να καταλήξουν σε τέλεια πτώση. Αντί της τονικής, τα ομοειδή δίμετρα 275-276 / 277-278 φέρνουν τη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος μαζί με το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος, προτού αλυσιδοποιηθούν στα μ. 279-280 / 281-282. Έπεται μία επέκταση της δεσπόζουσας της Φα-μείζονος τόσο στα μ. 283-286 όσο και κατά την αποσπασματοποίησή τους στα μ. 287-292. Σε ένα δεύτερο τμήμα της coda, το αρχικό τετράμετρο μόρφωμά της επιστρέφει κατόπιν δριμύτερο, στα μ. 293-296· αυτή τη φορά βρίσκεται σε θέση οδηγού, με προσθήκη ομοφωνικής συνοδείας, και αναπτύσσεται ακολούθως ελεύθερα στα μ. 297-308. Στη διαδικασία αυτή μετέχουν και τα μ. 309-312, που στρέφονται προς τη μακρινή Ντο-ύφεση-μείζονα, στο περιβάλλον της οποίας τα μ. 313-316 υπενθυμίζουν το μοτίβο των μ. 185 κ.εξ. Εν συνεχεία, τα όμοια μ. 317-320 / 321-324 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Ντο-ύφεση-μείζονος και τα παρεμφερή δίμετρα που ακολουθούν στα μ. 325-332 χρησιμοποιούν εκ νέου το προαναφερόμενο μοτίβο στο πλαίσιο μίας χρωματικής ανόδου. Ακολουθεί μία καθοδική κίνηση επαναπροσέγγισης της Φα-μείζονος, σε παρεμφερή δίμετρα (στα μ. 333-340), ενώ το δεξιότεχνικό πέρασμα των μ. 341-348, που βασίζεται στο εναρκτήριο τετράμετρο της coda, επεκτείνει τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος. Όμως η τονική της τελευταίας μετατρέπεται προσωρινά σε συγχορδία δεσπόζουσας της υποδεσπόζουσας στο καταληκτικό τμήμα των μ. 349 κ.εξ., ιδιαίτερα δε στα παρόμοια δίμετρα 349-350 / 351-352α, που παραθέτουν το βασικό μοτίβο του κυρίου θέματος. Την κατάσταση εξομαλύνει όμως η ακολουθία συγχορδιών των μ. 352-365, όπου η Φα-μείζων φθάνει τελικά στην οριστική της πτωτική επικύρωση με μια χαρακτηριστική αναδρομή στο κλείσιμο της δεύτερης φράσης του



δεύτερου επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 356-360 όχι μόνο με τα μ. 160-164 αλλά και με τα μ. 269-274 νωρίτερα στην coda, όπου η πτώση αυτή είχε αποφευχθεί).<sup>391</sup>

Το τρίτο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Ρουμπινστέιν είναι γραμμένο στη Ντο-μείζονα. Το κύριο θέμα συγκροτείται ως μία τριμερής δομή. Στο πρώτο τμήμα (μ. 1-8), η τονικότητα αναφοράς της Ντο-μείζονος παρουσιάζεται αρχικά στην τετράμετρη ιδέα των μ. 1-4, η μελωδική κεφαλή και το συνοδευτικό σχήμα της οποίας παραπέμπουν άμεσα στο τέταρτο από τα 24 *πρελούδια*, ορ. 28, του Chopin. Έπειτα, το εν λόγω τετράμετρο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στη σχετική ελάσσονα, στα μ. 5-8. Ακολουθεί ένα δεύτερο, αντιθετικό τμήμα, το βασικό μοτίβο του οποίου παράγεται από το ήδη γνωστό υλικό, ενώ από δομικής πλευράς έχουμε να κάνουμε με δύο αλυσιδωτά δίμετρα (βλ. μ. 9-10 / 11-12). Έπειτα, το τρίτο τμήμα ταυτίζεται από δομική έποψη με το πρώτο, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση τα δύο τετράμετρα που το συγκροτούν περνούν πρώτα από τη Λα-ύφεση-μείζονα κι έπειτα από τη Ντο-μείζονα, η οποία μάλιστα επικυρώνεται και με μία τέλεια πτώση.

Ακολουθεί το πρώτο επεισόδιο (B), το οποίο βασίζεται, κατά ασυνήθιστο τρόπο, στην ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού του δεύτερου τμήματος του κυρίου θέματος και τοποθετείται στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Σολ-μείζονα. Τα μ. 21-37α συγκροτούν μία περιοδική δομή: εντός της πρώτης, οκτάμετρης φράσης της (μ. 21-28), η προαναφερόμενη διαδικασία ανάπτυξης στηρίζεται αρμονικά σε μία επέκταση της Σολ-μείζονος, με κατάληξη σε μισή πτώση στην νέα τονικότητα· έπειτα δε, στη δεύτερη φράση (μ. 28-37α), εμφιλοχωρεί παροδικά και η Μι-ύφεση-μείζων (VI/i), πριν από την καθοριστική επικύρωση της Σολ-μείζονος με μία τέλεια πτώση. Τελικά, η τονική προεκτείνεται περαιτέρω στο πρόσθετο πέρασμα των μ. 37-40. Ωστόσο, μία χρωματική τροποποίηση στο τελευταίο μέτρο προετοιμάζει την τονική μετατόπιση της ακόλουθης επαναφοράς του κυρίου θέματος (Α').

Σε αυτήν την περίπτωση, ο συνθέτης επαναφέρει μόνον το πρώτο τμήμα, ξεκινώντας όμως εν προκειμένω από τη Μι-ύφεση-μείζονα και καταλήγοντας, κατ' αναλογία, στη ντο-ελάσσονα. Ακολουθεί, κατόπιν, ένα συνδυαστικό λειτουργίας πέρασμα, το οποίο εντούτοις διαθέτει και αναπτυξιακά χαρακτηριστικά: το νέο δίμετρο πρότυπο των μ. 49-50 συμπυκνώνει τις μελωδικές χειρονομίες της εναρκτήριας ιδέας και αλυσιδοποιείται στα μ. 51-52· ακολουθεί η επέκταση μίας συγχορδίας ελαττωμένης εβδόμης στα μ. 53-60, όπου το προαναφερόμενο δίμετρο γίνεται ο θεμέλιος λίθος μίας προτασιακής δομής, ενώ τελικός στόχος αυτής της αρμονικής πορείας είναι η δεσπόζουσα της Μι-ύφεση-μείζονος, η οποία προεκτείνεται έπειτα (με τη βοήθεια του μοτίβου του μ. 3) στα μ. 61-64, οδηγώντας στο δεύτερο επεισόδιο του μέρους.

---

<sup>391</sup> Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Aringer (*"Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll"*, ό.π., σ. 44-45), στη σχετική βιβλιογραφία δεν επικρατεί σαφώς κάποια γενική παραδοχή σχετικά με τη μορφή αυτού του μέρους. Μάλιστα, μολονότι ο ίδιος αναγνωρίζει εδώ κατ' αρχήν την – τυπική για ένα ρόντο – εναλλαγή ενός refrain με δύο διαφορετικά couplet, υποστηρίζει πως είναι ολοφάνερές και ορισμένες συγγένειες με την αρχή της σονάτας. Παρόμοια άποψη διατυπώνει και η Eich (ό.π., σ. 339-340), η οποία διακρίνει έναν συνδυασμό στοιχείων της σονάτας και του ρόντο. Ωστόσο, κανένας από τους δύο μελετητές δεν παρουσιάζει κάποιο ισχυρό επιχείρημα για τον συσχετισμό του υπό εξέταση μέρους με στοιχεία σονάτας· επί παραδείγματι, ο πρώτος εφιστά την προσοχή στο χωρίο των μ. 78-99, το οποίο δύναται (κατ' αυτόν) να χαρακτηριστεί ως "επεξεργασία, ψευδής επανέκθεση, capriccio η intermezzo", ενώ η δεύτερη φαίνεται να επιλέγει ως έρεισμα τον "εν είδει επεξεργασίας" συνδυασμό των θεματικών στοιχείων του κυρίου θέματος και του δεύτερου επεισοδίου στα μ. 195 κ.εξ.

Το δεύτερο επεισόδιο (B') που ακολουθεί στα μ. 65-92 ξεκινά, εν τέλει, από τη μι-ύφεση-ελάσσονα αντί της αναμενόμενης μείζονος και αφιερώνεται αποκλειστικά στην ανάπτυξη του υλικού του δεύτερου τμήματος της αρχικής ενότητας αντί για την παρουσίαση κάποιου νέου θεματικού στοιχείου. Αρχικά, τα μ. 65-68 κατασκευάζουν ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, το οποίο στηρίζεται σε μία επέκταση της μι-ύφεση-ελάσσονος και ύστερα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 69-72. Στη συνέχεια, μία νέα τετράμετρη δομική μονάδα (μ. 73-76) επεκτείνει τη ναπολιτάνικη II της προαναφερόμενης τονικότητας, αν και η ακόλουθη επανάληψή της περνά στον ελάσσονα τρόπο (βλ. μ. 77-80). Περαιτέρω, ενώ τα μ. 81-85 φαίνεται να προσεγγίζουν τη σι-ελάσσονα μέσω της δεσπόζουσάς της, η ρευστοποίηση στην οποία προβαίνουν τα μ. 86-88 συνδυάζεται με μία χρωματική καθοδική κίνηση του μπάσου που έχει ως καταληκτικό σταθμό τη διπλή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του μέρους· έτσι, η vii<sup>o7</sup>/V προεκτείνεται στο πέρασμα των μ. 89-92. Ολοκληρώνοντας τις παρατηρήσεις μας για την δεύτερη ενότητα, οφείλουμε να επισημάνουμε μία ενδιαφέρουσα εξέλιξη: η τάση της περαιτέρω ανάπτυξης του υλικού του δεύτερου τμήματος της πρώτης ενότητας, που εκφράστηκε ήδη με σαφήνεια εντός του πρώτου επεισοδίου, φτάνει ουσιαστικά στον μέγιστο βαθμό της εντός του δεύτερου επεισοδίου, το οποίο αφιερώνεται εν συνόλω σε αυτή τη διαδικασία! Συνεπώς, παρατηρείται μία κλιμακωτή αύξηση της έκτασης που αφιερώνεται στην ανάπτυξη του εν λόγω θεματικού υλικού, με κορύφωση το δεύτερο επεισόδιο, γεγονός που καθίσταται πασιφανές με την άμεση σύγκριση των μ. 9-12, 21-40 και 65-92.

Η δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος (A', μ. 93-105a) συρρικνώνεται δραστικά, κατά παρόμοιο τρόπο με την πρώτη, και χρησιμοποιεί εκ νέου αποκλειστικά το υλικό του πρώτου τμήματος του κυρίου θέματος: τα μ. 93-100 αντιστοιχούν δομικά στα μ. 1-8, καίτοι το δεύτερο τετράμετρο παραμένει εν προκειμένω στην κύρια τονικότητα και επεκτείνεται στα μ. 101-105a, αναπτύσσοντας το δεδομένο υλικό και καταλήγοντας παράλληλα στην τονική, σε μία μακρά επέκταση της οποίας βασίζεται η ακόλουθη coda.

Το πρώτο σκέλος της τελευταίας βασίζεται εκ νέου στο υλικό του δεύτερου τμήματος της πρώτης ενότητας: έπειτα από τις δύο τετράμετρες δομικές μονάδες των μ. 105-108 και 109-112, η υφή της δεύτερης εκ των οποίων παραπέμπει άμεσα στο δεύτερο επεισόδιο, το πέρασμα των μ. 113-120 ρευστοποιεί το διαθέσιμο υλικό στο πλαίσιο μίας καθοδικής πορείας, καταλήγοντας εν τέλει στην τονική. Το δεύτερο σκέλος της coda, από την άλλη πλευρά, αναφέρεται αποκλειστικά στην εναρκτήρια θεματική ιδέα. Αρχικά, τα μ. 121-129a τροποποιούν εις βάθος και διευρύνουν εσωτερικά τα μ. 1-4, με μία χρωματική κίνηση να οδηγεί τελικά στη δεσπόζουσα και κατόπιν στην τονική. Έπειτα, η Ντο-μείζων εδραιώνεται καταληκτικά στις όμοιες δομικές μονάδες των μ. 129-130 / 131-132 αλλά και στην αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση αυτών στα μ. 133 / 134 και 135-139. Συμπερασματικά, το εξεταζόμενο μέρος αποτελεί μία ιδιόμορφη περίπτωση σχεδόν "μονοθεματικού" ρόντο, όπου όλα εξάγονται από την αρχική ενότητα και τα επιμέρους μορφώματά της αναπτύσσονται εκ περιτροπής σε όλη την έκταση της μορφής (ακόμη και στην coda), ενώ από μακροδομικής πλευράς λαμβάνεται ως βάση μία κανονιστική παρατακτική μορφή, υπό το σχήμα A B A' B' A'').

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Ritter είναι γραμμένο στη σι-ελάσσονα και βασίζεται σε μια μορφή ρόντο, τύπου A B A' Γ A'' B', ήτοι με μία *πλεοναστική* επαναφορά και του πρώτου επεισοδίου (ελλείψει των τονικών προδιαγραφών μιας μορφής σονάτας) έπειτα από την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος. Στην πρώτη ενότητα, τα μ. 1-26 συγκροτούν μία τριμερή θεματική κατασκευή. Το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία τετράμετρη φράση με την καταγεγραμμένη επανάληψή της (μ. 1-4 / 5-8),

η οποία καταλήγει στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Το βασικό θεματικό υλικό εξελίσσεται, έπειτα – εντός του δεύτερου τμήματος – στα αλυσιδωτά λογικά μ. 9-12 / 13-16α, το πρώτο εκ των οποίων καταλήγει στη σχετική και το δεύτερο εδραιώνει την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας με μία τέλεια πτώση. Έπειτα από την ακόλουθη προέκταση της Φα-δίεση-μείζονος στα μ. 16-18, το τρίτο τμήμα (μ. 19-26) ξεκινά επαναφέροντας το εναρκτήριο τετράμετρο του ομόλογου πρώτου τμήματος στα μ. 19-22. Στη συνέχεια, ωστόσο, το δεύτερο τετράμετρο τροποποιείται, καταλήγοντας εν προκειμένω σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, γεγονός που σηματοδοτεί και την ανάδυση μίας περιοδικής δομής, εφόσον η κατάληξη της πρώτης φράσης ερμηνευθεί αναδρομικά ως μία μισή πτώση. Ακολουθεί ένα ευρύ χωρίο, στα μ. 27-47, το οποίο δύναται να ιδωθεί ως κατακλείδα. Αρχικά, τα αλυσιδωτά μ. 27-30 / 31-34 τροποποιούν εκ νέου τη βασική τετράμετρη ιδέα της παρούσας ενότητας φτάνοντας μέχρι τη Ρε-μείζονα, ενώ το ίδιο κάνουν ακολούθως και τα μ. 35-38 και 39-42, με την πρώτη δομική μονάδα να παραμένει στην προαναφερόμενη τονική περιοχή και τη δεύτερη να επικυρώνει οριστικά τη σι-ελάσσονα με μία τέλεια πτώση. Τελικά, τα μ. 43-47 ανακαλούν μόνο την κεφαλή του θέματος, σταματώντας επί της δεσπόζουσας προκειμένου να οδηγήσουν απευθείας στο πρώτο επεισόδιο, το οποίο λαμβάνει ως αφητηρία του την ομώνυμη μείζονα.

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινά εκθέτοντας το νέο θεματικό υλικό του στο πλαίσιο μίας φράσης προτασιακών προδιαγραφών: έπειτα από την εμφάνιση της βασικής ιδέας και του παραλλάγματός της στα μ. 48-51 / 52-55, τα μ. 56-59 τροποποιούν το αρχικό τετράμετρο προσεγγίζοντας τη διπλή δεσπόζουσα, ενώ τα μ. 60-63 που έπονται παράγονται μέσω αποσπασματοποίησης και ολοκληρώνονται με μία εξασθενημένη πτώση στην τονικότητα της Φα-δίεση-μείζονος, η οποία εντούτοις επανερμηνεύεται αμέσως ως ενεργή δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Συνολικά, η εν λόγω φράση θα μπορούσε κάλλιστα να λειτουργεί ως το πρώτο σκέλος μίας ευρύτερης περιόδου, καίτοι ο συνθέτης ακολουθεί εν συνεχεία μία διαφορετική πορεία, προβαίνοντας στην μακροσκελή ανάπτυξη των θεματικών στοιχείων που μόλις εισήγαγε, στο πλαίσιο των μ. 64-97. Αρχικά, το πρώτο οκτάμετρο της αρχικής φράσης επιστρέφει αυτούσιο στα μ. 64-67 / 68-71, έπειτα όμως τα εν πολλοίς αλυσιδωτά μ. 72-75 / 76-79 παρουσιάζουν μία παράγωγη ιδέα, περνώντας από τη φα-δίεση- και τη ντο-δίεση-ελάσσονα. Η τελευταία αποτελεί την αφητηρία της αρμονικής περιπλάνησης των παρεμφερών διμέτρων 80-81 / 82-83 / 84-85, τα οποία προκύπτουν από την ανεξαρτητοποίηση και την ελαφρά τροποποίηση του πρώτου ημίσεως των προηγθέντων τετραμέτρων. Έπειτα, τα μ. 86-87 οδηγούν εκ νέου στη σι-ελάσσονα, βασιζόμενα στο πρότυπο των μ. 58-59, ενώ ακολουθεί περαιτέρω αναπτυξιακή εκτύλιξη του ίδιου στοιχείου στο επόμενο δεκάμετρο, όπου την επιστροφή της τονικής στο μ. 88 διαδέχεται η προσέγγιση της διπλής δεσπόζουσας στα όμοια μ. 89-90, ενώ η δεσπόζουσα κάνει έπειτα την εμφάνισή της και επεκτείνεται στα όμοια δίμετρα 91-92 / 93-94 αλλά και στα μ. 95-97, που προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού.

Η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος παρουσιάζεται περικεκομμένη, καθ' ότι ο συνθέτης παραλείπει την κατακλείδα των μ. 27-47. Επιπλέον, έπειτα από την επιστροφή των δύο πρώτων τμημάτων της τριμερούς δομής στα μ. 98-105 και 106-115, από το τρίτο επιστρέφει επί της ουσίας μόνο το πρώτο τρίμετρο (πρβλ. μ. 116-118 και 19-21), ενώ στη συνέχεια τα μ. 119-121 συνεχίζουν την επέκταση της τονικής επί τη βάσει μίας διεργασίας ρευστοποίησης που ουδέποτε καταλήγει σε πτώση.

Δίχως, λοιπόν, να έχει μεσολαβήσει κάποια αρμονική σύνδεση, το μακροσκελές, τριμερώς οργανωμένο δεύτερο επεισόδιο ξεκινά απευθείας από τη λα-ύφεση-ελάσσονα. Το πρώτο του τμήμα αποτελείται με τη σειρά του από τρία υποτμήματα. Το α είναι μία περιοδική δομή: η τετράμετρη ηγούμενη φράση των μ. 122-125 καταλήγει σε μία μισή

πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ η επόμενη διευρύνεται εσωτερικά – με αποτέλεσμα να εκτείνεται σε πέντε μέτρα – και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα. Συνεχίζοντας την εκτύλιξη του μελωδικού υλικού, το υποτμήμα β επικυρώνει συμπληρωματικά την νέα τονικότητα αναφοράς στα μ. 131-134, επί τη βάσει μίας ανοδικής γραμμής, προτού τα μ. 135-138 καταλήξουν στη δεσπόζουσα της, ακολουθώντας (αντίθετα) μία καθοδική κίνηση. Τελικά, το υποτμήμα α' αρκείται σε μία μόνο φράση, η οποία εκτείνεται σε τέσσερα μέτρα και καταλήγει στην οριστική τέλεια πτώση στη λα-ύφεση-ελάσσονα, δίνοντας την αίσθηση ενός παραλλάγματος της ηγούμενης φράσης του α. Το μεσαίο τμήμα του επεισοδίου μετατοπίζεται έπειτα στην ομώνυμη μείζονα, παρουσιάζοντας μία νέα περίοδο στα μ. 143-150 και 151-158. Αμφότερες οι φράσεις της κατασκευάζονται βάσει προτασιακών προδιαγραφών, ενώ επιπλέον η ακολουθία των πτώσεων μιμείται εκείνη που διαπιστώσαμε νωρίτερα αναφορικά με το υποτμήμα α του πρώτου τμήματος. Ακολουθεί σε επικάλυψη μία κατακλείδα, στα μ. 158-164: τα όμοια δίμετρα 158-159 / 160-161 προεκτείνουν την τονική, ενώ το ίδιο κάνουν και τα ομοειδή μ. 162-163, τα οποία προκύπτουν μέσω αποσπασματοποίησης, προτού εν τέλει το μ. 164 προβεί στην τελική ρευστοποίηση του καταληκτικού υλικού. Ακολουθώντας, το τρίτο τμήμα του επεισοδίου διατηρεί αναλλοίωτη μόνο την πρώτη φράση του ομολογού του πρώτου, στα μ. 165-168, ενώ έπειτα η επιχειρούμενη επιστροφή και της δεύτερης φράσης οδηγείται σε ρευστοποίηση και σε αρμονικό αδιέξοδο, προσεγγίζοντας με μία ανιούσα αλυσιδωτή χρωματική πορεία τη σι-ύφεση-ελάσσονα (βλ. μ. 169-170). Το τονικό αίνιγμα της επιστροφής στην αρχική σι-ελάσσονα λύνεται κατόπιν μόνο εν μέρει από το συνδυαστικό πέρασμα των μ. 171-183, όπου λαμβάνει χώρα μία αναφορά στο δεύτερο μέρος του παρόντος έργου, ήτοι στο *Mässig rasch*, και συγκεκριμένα στη βασική θεματική ιδέα του *scherzo*. Τα αλυσιδωτά μ. 171-175 / 176-179 (πρβλ. τα μ. 1-4 του μεσαίου μέρους) τονικοποιούν τη σι- και τη ντο-ελάσσονα, εξακολουθώντας να ανεβαίνουν ως εκ τούτου με βήματα ημιτονίου από τον τελευταίο τονικό σταθμό της σι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ τα μ. 179-183 προβαίνουν σε σύντομη ανάπτυξη του βασικού μοτίβου, προετοιμάζοντας χρωματικά τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος.

Η τελευταία τονική περιοχή δεν θα μπορούσε, φυσικά, να θεωρηθεί κατάλληλη για την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος, γι' αυτό και τούτο αναλαμβάνει εν τέλει να φέρει το ίδιο εις πέρας την επαναπροσέγγιση της σι-ελάσσονος, συνεχίζοντας μάλιστα την ίδια αρμονική διαδικασία που έχει ξεκινήσει ήδη από τα μ. 169-170, με αλληπάλληλα βήματα ημιτονίου. Τα μ. 184-186 μεταφέρουν αρχικά τα μ. 1-3 στο ισχύον τονικό πλαίσιο της λα-ελάσσονος, ενώ μία αποτυχημένη επανέναρξη στη σι-ύφεση-ελάσσονα στο μ. 187 ακολουθείται από την επανάκαμψη της τονικότητας αναφοράς. Από δομικής πλευράς, είναι αξιοσημείωτη πλέον η υιοθέτηση, από μέρους του πρώτου τμήματος, της περιοδικής οργάνωσης του τρίτου (βλ. μ. 188-191 & 192-195), ενώ αντιθέτως το δεύτερο τμήμα επιστρέφει αμετάβλητο στα μ. 196-205. Τελικά, το τρίτο τμήμα περικλύπεται (βλ. μ. 206-211), ακολουθώντας ως πρότυπό του το τέλος της ενότητας Α' (πρβλ. συγκεκριμένα τα μ. 116-121), ενώ και σε αυτήν την περίπτωση ο συνθέτης αποφεύγει να επαναφέρει την κατακλείδα του κυρίου θέματος.

Ακολουθεί, παραδόξως, η πλήρης επαναφορά του πρώτου επεισοδίου, ξεκινώντας από την περιοχή της Σολ-μείζονος (VI): τα μ. 212-227 και 228-243 αντιστοιχούν στα μ. 48-63 και 64-79, ενώ έπειτα ξεκινά μία αποκλίνουσα πορεία, με τα παρεμφερή δίμετρα των μ. 244-249 να τροποποιούν, κατ' αρχάς, την αρμονική διαδοχή των ομολογών μ. 80-85, επιτυγχάνοντας την επαναπροσέγγιση της δεσπόζουσας της σι-ελάσσονος, με αποτέλεσμα την επιστροφή και των μ. 86-87 στα μ. 250-251, σε μία παρηλλαγμένη εκδοχή· σε αντίθεση, όμως, με την μετέπειτα εξέλιξη της ενότητας Β, το εν λόγω δίμετρο επαναλαμβάνεται εν

προκειμένω στα μ. 252-253 κι έπειτα το υλικό του ρευστοποιείται στα μ. 254-256, διατηρώντας αρμονικά την επέκταση της δεσπόζουσας και οδηγώντας απευθείας στην coda του μέρους.

Η coda αποτελεί επί της ουσίας μία τεραστίων διαστάσεων επικύρωση και προέκταση της τονικής, πράγμα που επιτυγχάνεται μέσω μίας πληθώρας καταληκτικών μορφωμάτων. Αρχικά, δύο τέτοια περάσματα παρουσιάζονται στα μ. 257-262 και 263-269, ενώ ακολουθούν τρία παρεμφερή τετράμετρα στα μ. 270-273 / 274-277 / 278-281a. Κι άλλα, νέα δεξιοτεχνικά περάσματα εμφανίζονται κατόπιν στα μ. 281-289a και 289-297a, με το δεύτερο από αυτά να επαναλαμβάνεται έπειτα διευρυμένο στα μ. 297-308, οδηγώντας τώρα στην επαναφορά της εναρκτήριας ιδέας της coda, η εξίσου διευρυμένη εκδοχή της οποίας οδηγεί σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα (βλ. μ. 309-319), που επεκτείνεται κατόπιν εν είδει καντέντσας στα μ. 320-336a, δίνοντας την τελευταία στιγμή τη θέση του στην δεσπόζουσα, προκειμένου να πραγματοποιηθεί μία emphatic κατάληξη στην τονική. Έπονται οι συμπληρωματικές επικυρωτικές χειρονομίες των μ. 336-337 / 338-339 / 340-341 αλλά και η αποσπασματοποίησή τους στα μ. 342-345, πριν από την ύστατη προέκταση της σι-ελάσσονος στα μ. 346-352.

Το δεύτερο μέρος της *Τρίτης σονάτας για πιάνο* του Hiller, που είναι γραμμένο στη Μι-ύφεση-μείζονα, διέπεται από μία παρατακτικού τύπου μορφολογική οργάνωση. Το τριμερές κύριο θέμα του ξεκινά με ένα προτασιακά οργανωμένο πρώτο τμήμα: η βασική ιδέα των μ. 1-4 ακολουθείται από ένα ισόμηκες παράλλαγμα (στα μ. 5-8) και μία δεκάμετρη συνέχεια (στα μ. 9-18), η οποία αρχικά εισάγει ένα τρίμετρο παράγωγο της βασικής ιδέας (βλ. μ. 9-11) προτού το περικόψει αλυσιδωτά (βλ. μ. 12-14) και οδηγήσει εν τέλει σε μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς μέσω του περάσματος των μ. 15-18. Το δεύτερο τμήμα του ιδίου θέματος (μ. 19-42) παρουσιάζει ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο (στα μ. 19-26), το οποίο αντλεί το υλικό του από μοτιβικά στοιχεία του προηγούμενου μορφώματος (πρβλ. επί παραδείγματι τα μ. 22 και 2, επιπλέον δε τα μ. 19 και 10), επεκτείνοντας την τονική. Κατά την παρηλλαγμένη επανάληψή του στα μ. 27-34 τονικοποιείται προσωρινά η σχετική, ενώ έπεται το αλυσιδωτό ζεύγος όμοιων διμέτρων 35-38 / 39-42, τα οποία στρέφονται τελικά προς την επιτονική. Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται αυτήν την τροπή, αλλά και το μοτιβικό περιεχόμενο των εν λόγω μέτρων, για να επαναφέρει κατόπιν μόνο τη συνέχεια της πρότασης που αποτέλεσε το πρώτο τμήμα, στα μ. 43-52.

Ακολουθεί ένα πρώτο επεισόδιο στην τονικότητα της ντο-ελάσσονος, στα μ. 53-86. Τα μ. 53-68 παραπέμπουν σε πρόταση, καθώς τα όμοια δίμετρα 53-54 / 55-56 προσλαμβάνουν αναδρομικά την λειτουργία μιας βασικής ιδέας λόγω της αλυσιδοποίησής τους στα μ. 57-60, ενώ ακολουθεί μία διαδικασία αποσπασματοποίησης στα μ. 61-62 / 63-64 πριν από την κατάληξη στη συγχορδία της vii εν είδει μισής πτώσης, στα μ. 65-68. Τα μ. 69-86, εξάλλου, συνιστούν μία σχεδόν αυτούσια επανάληψη του προηγούμενου τμήματος, με τη διαφορά πως το ακροτελεύτιο δίμετρο διευρύνεται τώρα σε τετράμετρο.

Η ακόλουθη επαναφορά του κυρίου θέματος δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί τυπική, μιας και ενσωματώνει ένα εμβόλιμο, αναπτυξιακού χαρακτήρα χωρίο· συγκεκριμένα, έπειτα από την επιστροφή των μ. 10-18 του πρώτου του τμήματος (ήτοι του μεγαλύτερου μέρους της συνέχισης) στα μ. 87-95, τα μ. 96-103 απομονώνουν και παραλλάσσουν ρυθμικά το μοτίβο της πτωτικής κατάληξης, επεκτείνοντας τη ντο-ελάσσονα (vi), στην οποία καταλήγουν με μισή πτώση. Έπειτα από την αυτούσια επανάληψη του τελευταίου περάσματος στα μ. 104-111 και την τομή του μ. 112, τα μ. 113-120 επαναφέρουν παρηλλαγμένο το περιεχόμενο των μ. 1-8, ενώ και τα μ. 121-130 αντιστοιχούν (εκ νέου) στη συνέχεια των μ. 9-18, με τη διαφορά όμως πως ο πτωτικός

σχηματισμός αντικαθίσταται εδώ από την ξαφνική εμφάνιση της δεσπόζουσας της σχετικής. Ακολουθεί μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, με τα μ. 131-134 να επαναλαμβάνουν ελαφρώς τροποποιημένα τα μ. 127-130 και τα όμοια δίμετρα 135-136 / 137-138 να απομονώνουν τα μ. 131-132, κινούμενα επί της διπλής δεσπόζουσας της Λα-ύφεση-μείζονος. Το τελευταίο τετράμετρο επαναλαμβάνεται, έπειτα, επεκτείνοντας εν προκειμένω το πτωτικό έξι-τέσσερα της προαναφερόμενης τονικότητας, με το μ. 143 να σταματά, εν τέλει, στη δεσπόζουσα της.

Ένα δεύτερο επεισόδιο (μ. 144-209), το οποίο τοποθετείται στην ανωτέρω τονικότητα, ξεκινά με ένα εισαγωγικό πέρασμα που προετοιμάζει μελωδικά το βασικό του υλικό και προεκτείνει την άρτι αφιχθείσα δεσπόζουσα μέχρι την έλευση της τονικής (μ. 144-155): η τετράμετρη ιδέα των μ. 144-147 επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 148-151 κι έπειτα αφήνεται να εκτυλιχθεί περαιτέρω στα μ. 152-155. Ανάλογη (προτασιακού χαρακτήρα) δομή έχει και η πρώτη φράση του κυρίως σώματος του επεισοδίου, στα μ. 156-171, με διάρθρωση  $4 \times 2 + 8$  μέτρων και κατάληξη στην τονική, ενώ η άμεση επανάληψή της παρεκκλίνει του αρμονικού της προτύπου οδηγώντας στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος (μ. 172-187). Έπεται μία επέκταση της εν λόγω αρμονικής λειτουργίας στα ομοειδή μ. 188-195 / 196-203, ενώ η ροή των δίμετρων αλυσιδωτών δομικών μονάδων που την διαδέχεται σταματά εν τω μέσω της τρίτης εξ αυτών, στα μ. 204-209.

Η τελευταία επαναφορά του κυρίου θέματος είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη και περίπλοκη, ενσωματώνοντας μάλιστα αναφορές τόσο στο πρώτο επεισόδιο όσο και στο εμβόλιμο χωρίο των μ. 96 κ.εξ. της προηγούμενης επαναφοράς του αρχικού θέματος. Κατ' αρχάς, τα μ. 210-214 αντιστοιχούν στα μ. 9-13' στη συνέχεια, εντούτοις, το μοτίβο των μ. 211-212 λαμβάνεται ως πρότυπο για τη δημιουργία των αλυσιδωτών διμέτρων 215-216 / 217-218, με μία ακόμη ανάλογη δομική μονάδα να απομένει ημιτελής στο μ. 219, ενώ παράγωγα αυτών είναι και τα εξίσου αλυσιδωτά μ. 220-222. Τα παρεμφερή μ. 223-224 / 225-226 / 227-228 / 229-230, εν συνεχεία, καθοδηγούνται από την κάθοδο του μπάσσου, ενώ ακολουθεί μία διαδοχή δίμετρων και μονόμετρων δομικών μονάδων (στα μ. 231-246) που αξιοποιούν εκ νέου, με πιο ελεύθερο τρόπο, το μοτίβο των μ. 211-212, περνώντας από τη Σολ-ύφεση-μείζονα και οδηγώντας τελικά στην επιτονική της αρχικής τονικότητας. Εκμεταλλευόμενα αυτό το γεγονός, τα μ. 247-250 και 251-254 ανακαλούν και πάλι τα μ. 10-11 / 12-13, τα οποία εν προκειμένω προεκτείνονται, καθώς διευρύνονται σε τετράμετρα. Η χειρονομία των μ. 253-254 επιτρέπει, ύστερα, την άμεση παράθεση μίας σειράς διμέτρων (στα μ. 255-262) αλλά και ενός πεντάμετρου (στα μ. 263-267) που προκύπτουν από το υλικό του πρώτου επεισοδίου και επεκτείνουν τη ντο-ελάσσονα. Η ίδια διαδικασία επέκτασης συνεχίζεται επίσης στα μ. 268-284, τα οποία παραθέτουν προς τον σκοπό αυτόν ολόκληρο το εμβόλιμο – στην ενότητα Α' – πέρασμα των μ. 96-112, με διαφορές που περιορίζονται μόνο στην ύφανση. Σε συνέχεια λοιπόν της επαναφοράς του κύριου θεματικού υλικού, τα μ. 285-297 παραθέτουν έπειτα το περιεχόμενο των μ. 1-13, ενώ κατόπιν λαμβάνει χώρα άλλη μία αναπτυξιακή παρεμβολή, αφού τα παρεμφερή ζεύγη διμέτρων 298-301 / 302-305 επεκτείνουν την επιτονική βασιζόμενα στα μ. 294-295, ενώ το πέρασμα των μ. 306-310α εδραιώνει περαιτέρω την παρέκκλιση προς την τονικότητα της φα-ελάσσονος, αρθρώνοντας μία μισή πτώση σε αυτήν.

Στο πλαίσιο της ευμεγέθους coda των μ. 310-452, ο συνθέτης κάνει αρχικά μία ελεύθερη, καίτοι εκτενέστατη αναδρομή στο κύριο θέμα του πρώτου μέρους του παρόντος έργου. Τα μ. 310-314a, τα οποία αντλούν την έμπνευσή τους από το εναρκτήριο μοτίβο του *Andante agitato*, εισάγουν ένα νέο τετράμετρο πρότυπο που επαναλαμβάνεται σχεδόν αλυσιδωτά στα μ. 314-318a. Από το τελευταίο μέτρο ξεκινά έπειτα ένα καθοδικό μελωδικό μοτίβο, προερχόμενο από τα μ. 3b-4a του πρώτου μέρους, το οποίο εκφέρεται εναλλάξ και

εν είδει stretto από την υψηλότερη και την χαμηλότερη φωνή στα μ. 318-329, ενώ η τελευταία εμφάνισή του εξελίσσεται περαιτέρω, κατά τρόπον ομοφωνικό, στα μ. 330-334a. Ολόκληρο το παραπάνω χωρίο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 334-366, αν και σ' αυτήν την περίπτωση αφενός μεν προστίθενται τα εμβόλιμα μ. 342-344 και αφετέρου το τελευταίο πέρασμα (των μ. 330 κ.εξ.) επεκτείνεται ακόμη περισσότερο, στα μ. 357-366. Τα οιονεί αλυσιδωτά ζεύγη παρεμφερών τριμέτρων 367-372 / 373-378 αποτελούν επί της ουσίας παράθεση των μ. 11-14 του εναρκτήριου μέρους (μέσω της διαίρεσης ενός εκάστου μέτρου σε τρία, στην συγκεκριμένη περίπτωση), ενώ η συμπόρευση της παρούσας coda με το κύριο θέμα του προηγούμενου μέρους συνεχίζεται και στα μ. 379-419, τα οποία ανατρέχουν στο περιεχόμενο των μ. 15-21a του πρώτου μέρους, αποτελώντας στην πραγματικότητα μία κατά πολύ διευρυμένη εκδοχή τους. Πιο αναλυτικά, τα μ. 379-394 συνιστούν ένα εκτεταμένο χωρίο αποτελούμενο από παρεμφερή τετράμετρα, το οποίο ξεκινά από τη ρε-ύφεση- και οδηγεί στη φα-ύφεση-ελάσσονα' από την τελευταία ξεκινά έπειτα μία αλυσιδωτή επανάληψη του εν λόγω χωρίου (στα μ. 395-419), η οποία ωστόσο παρεκκλίνει του προτύπου της και προεκτείνεται από το μ. 411 κ.εξ., καταλήγοντας εν τέλει στη Ντο-ύφεση-μείζονα μέσω της ανάκλησης των μ. 19b-21a του εναρκτήριου μέρους (πρβλ. μ. 413-419). Με αφετηρία λοιπόν την προαναφερόμενη τονική περιοχή, ο συνθέτης κατασκευάζει στην συνέχεια ένα νέο τμήμα που έχει συνδετικό ρόλο προς το τελικό μέρος της σονάτας και το οποίο βασίζεται αποκλειστικά στο θεματικό υλικό του δεύτερου επεισοδίου του παρόντος μέρους. Συγκεκριμένα, τα μ. 420-427 αντιστοιχούν στα μ. 156-163, ενώ τα μ. 428-438 μπορεί μεν να ξεκινούν όπως τα μ. 164 κ.εξ., παρεκκλίνουν όμως στη συνέχεια οδηγούμενα σε ρευστοποίηση του υλικού τους' τα μ. 439-452, εξάλλου, που έπονται, εκκινούν από εκεί όπου σταματούν τα μ. 433-438, καίτοι στρέφονται χρωματικά προς τη Ντο-μείζονα, τη δεσπίζουσα της οποίας επεκτείνουν μέχρι τελικής ρευστοποίησης του διαθέσιμου υλικού. Συμπερασματικά, το υπό συζήτηση μέρος μπορεί να περιγραφεί ως μία μορφή ρόντο του τύπου A B (vi) A' Γ (IV) A'' + coda, με τη σημείωση βέβαια πως οι επαναφορές του κυρίου θέματος διανθίζονται με πολλές επιπρόσθετες αναπτυξιακές παρεκβάσεις αλλά και μέσω της εισχώρησης στοιχείων προερχόμενων από τα επεισόδια' η τελευταία διαδικασία αφορά, εξάλλου, και την coda, μεγάλο μέρος της οποίας αναφέρεται συνάμα στο προηγούμενο μέρος του έργου.

Στο αργό δεύτερο μέρος της Σονάτας σε ντο-δίεση-ελάσσονα του Τσαϊκόφσκυ, τα μ. 1-26 συγκροτούν μία πρώτη, περιοδικά οργανωμένη ενότητα, η οποία τοποθετείται στην τονικότητα αναφοράς της Λα-μείζονος. Στην πρώτη φράση της (μ. 1-11), το βασικό θεματικό υλικό εκτίθεται στα μ. 1-4, ενώ τα αλυσιδωτά λογικά μ. 5-6 / 7-8 συνεχίζουν τη μελωδική εκτύλιξη, φτάνοντας μέχρι τη συγχορδία της δεσπίζουσας. Μία πιο δραματοποιημένη κατάληξη στην τελευταία (για την ακρίβεια, μία μισή πτώση-τομή) λαμβάνει χώρα εν συνεχεία στο ταχύτατο αυτοσχεδιαστικό πέρασμα των μ. 9-11, όπου για την προετοιμασία της χρησιμοποιείται η vii<sup>7</sup>. Η δεύτερη φράση (μ. 12-26) επαναφέρει το εναρκτήριο τετράμετρο στα μ. 12-15, αλλά παραλλάσσει τα μ. 5-8 στα μ. 16-19, με το δεύτερο μάλιστα σκέλος τους (ήτοι τα μ. 18-19) να αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 20-21, τονικοποιώντας την επιτονική. Έπειτα λοιπόν και από μία χρωματικής υφής επέκταση της δεσπίζουσας στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 22 / 23, τα μ. 24-25 φέρνουν την αναμενόμενη τέλεια πώση στην τονικότητα αναφοράς από κοινού με μία βαθιά τομή στο κλείσιμο της παρούσας φράσης (μ. 26).

Μία νέα ενότητα συνιστούν, κατόπιν, τα μ. 27-53, που μπορούν να θεωρηθούν ένα πρώτο, αντιθετικό επεισόδιο (B), τόσο λόγω της μοτιβικής τους ετερότητας σε σχέση με ό,τι προηγήθηκε όσο και εξαιτίας της μετατόπισής τους στην τονική περιοχή της Μι-μείζονος

(V). Σε αυτό το συγκεκριμένο, τα μ. 27-30 αλλά και τα παρεμφερή δίμετρα 31-32 / 33-34 καταλήγουν στη συγχορδία της δεσπόζουσας, ενώ την ίδια πορεία ακολουθούν και τα μ. 35-42, με τη διαφορά πως εδώ έχουμε να κάνουμε πλέον με μία προτασιακού χαρακτήρα δομή, οργανωμένη σε  $(2 + 2) + 4$  μέτρα. Έπειτα από δύο ακόμη δίμετρες δομικές μονάδες με προέλευση από τα μ. 31-32, στα μ. 43-44 / 45-46, η τονική κάνει την εμφάνισή της και επεκτείνεται στα μ. 47-53, μετατρέπόμενη νοερά σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, προκειμένου να επιτρέψει μία παρηλλαγμένη επαναφορά του κυρίου θέματος (Α', στα μ. 54-76). Παράλληλα, το μοτίβο που δεσπόζει κατά την προαναφερόμενη διαδικασία επέκτασης επιταχύνεται σταδιακά και λαμβάνει τον ρόλο μιας συνοδευτικής φιγούρας κατά την μετέπειτα επαναφορά του κυρίου θεματικού υλικού.

Ως προς αυτήν, η πρώτη φράση του αρχικού θέματος επιστρέφει στα μ. 54-65, με μόνη δομική αλλαγή την καταληκτική προέκταση της δεσπόζουσας εν είδει συνδεδετικού περάσματος, ενώ αξίζει να σημειωθεί και η επιρροή της ανωτέρω φιγούρας στη διαμόρφωση του περάσματος των μ. 62-64 που αντιστοιχούν στα μ. 9-11. Η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, διατηρεί την αντιστοιχία της προς την ενότητα Α στα μ. 66-73 (πρβλ. μ. 12-19), ενώ στη συνέχεια μετατρέπεται σε συνδεδετικό πέραςμα, καθώς τα μ. 74-76 επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Ντο-δίεση-μείζονος, την οποία επιλέγει ο συνθέτης για να επαναφέρει, με πολλές τροποποιήσεις, το πρώτο επεισόδιο στην συνέχεια.

Η ενότητα Β' ξεκινά, λοιπόν, από αυτήν την σχετικά μακρινή τονική περιοχή (την ομώνυμη της σχετικής της δεσπόζουσας), με μία επαναφορά των μ. 35-42 στα μ. 77-84a, γεγονός που συνεπάγεται την παράλειψη των μ. 27-34. Η αναπάντευχη εμφάνιση του φθόγγου λα στο τελευταίο μέτρο γίνεται εξάλλου η αφορμή για μία αλυσιδωτή αποσπασματοποίηση του προηγθέντος οκταμέτρου, με απομόνωση του πρώτου μέτρου του και κατάληξη στην τονικότητα της Μι-μείζονος (μ. 85-90). Τα μ. 91-94 αποκαθιστούν έπειτα τον παραλληλισμό προς τα περιεχόμενα του πρώτου επεισοδίου, αντιστοιχώντας στα μ. 43-46, ενώ και τα ακόλουθα μ. 95-96 φέρνουν την τονική και την μετατρέπουν σε ενεργή δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, κατά το πρότυπο του – πολύ ευρύτερου – περάσματος των μ. 47 κ.εξ.

Η τρίτη και τελευταία εμφάνιση του κύριου θεματικού υλικού λαμβάνει χώρα εντός της coda των μ. 97-106, η οποία μπορεί να θεωρηθεί και ως δεύτερη επαναφορά – καιτοι εξόχως περικεκομμένη – του αρχικού θέματος (Α): τα μ. 97-100 ανακαλούν, με εντελώς νέα ύφανση, τη μελωδική γραμμή των μ. 1-4, ενώ την καθοριστική επικύρωση της Λα-μείζονος αναλαμβάνει κατόπιν η αρμονική ακολουθία των μ. 101 ( $V^2/IV$ ) και 102-103 ( $V^2/IV, V^7/ii - ii$ ) / 104-105 (ii,  $V^7 - I$ ), με περαιτέρω προέκταση της τονικής στο μ. 106. Συμπερασματικά, το υπό εξέταση μέρος διαρθρώνεται ως ένα πενταμερές ρόντο με δύο θεματικά μορφώματα, το πρώτο εκ των οποίων παραμένει στην κύρια τονικότητα σε κάθε περίπτωση, ενώ το δεύτερο αντιπαράτιθεται σε δύο διαφορετικές τονικές περιοχές. Περαιτέρω, αμφότερα τα μορφώματα υποβάλλονται σε διεξοδικές δομικές τροποποιήσεις σε κάθε επανεμφάνισή τους, πράγμα που ισχύει πρωτίστως για την τελική επαναφορά του εναρκτήριου θεματικού υλικού. Η παραπάνω περιγραφή μπορεί λοιπόν να σκιαγραφηθεί ως εξής: A B (V) A' B' (III → V) A'' (coda).<sup>392</sup>

<sup>392</sup> Ο Watkins (ό.π., σ. 24) συμφωνεί κατ' αρχάς με αυτήν την ερμηνεία, διατεινόμενος παρομοίως πως το παρόν μέρος βασίζεται σε μία «μορφή που είναι πιθανότατα χαλαρά βασισμένη σε ένα ρόντο (A, B, A, B, A)». Στη συνέχεια, όμως, εκφράζει τις επιφυλάξεις του: «Ωστόσο, η δεύτερη, ή παρηλλαγμένη, εμφάνιση του B είναι τόσο χρωματική [...] και μετατροπική στη φύση της που λειτουργεί περισσότερο ως ένα νέο επεισόδιο παρά ως επανάληψη, παρ' όλο που εμπεριέχει υλικό από το B». Αυτή η διαπίστωση οδηγεί εν τέλει τον μελετητή στην απόφαση να χαρακτηρίσει ως



Το μεσαίο μέρος (“Intermezzo”) της *Σονάτας για πιάνο* του Draeseke είναι ένα πενταμερές ρόντο, όπου τη θέση ενός δεύτερου επεισοδίου παίρνει και πάλι μία παρηλλαγμένη επαναφορά του πρώτου, με τον συνολικό σχεδιασμό να αποδίδεται σχηματικά ως A B A' B' A'' και coda. Εντός της πρώτης ενότητας (μ. 1-44), τα μ. 1-23 συγκροτούν μία προτασιακής δομής φράση στην τονικότητα αναφοράς της Ρε-ύφεση-μείζονος. Λόγω της συμπερίληψης ενός εισαγωγικού μέτρου, που παρουσιάζει το – χαρακτηριστικό ενός βαλς – συνοδευτικό σχήμα του αριστερού χεριού, η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της διευρύνονται από τέσσερα σε πέντε μέτρα, στα μ. 1-5 / 6-10. Στο πλαίσιο της ακόλουθης συνέχισης, ο συνθέτης κατασκευάζει αρχικά μία παράγωγη ιδέα, στα αλυσιδωτά δίμετρα 11-12 / 13-14, για να την ρευστοποιήσει έπειτα στα μ. 15-16· σε συνέχεια δε της αναπτυξιακής αυτής διαδικασίας, τα αλυσιδωτά μ. 17-18 / 19-20 φέρνουν μία διαφορετική μελωδική χειρονομία, ενώ την πτωτική επικύρωση της αρχικής τονικότητας αναλαμβάνουν έπειτα τα μ. 21-23, που χρησιμοποιούν μία παρηλλαγμένη εκδοχή του εναρκτήριου θεματικού υλικού (πρβλ. μ. 1-3) για να φέρουν την καθοριστική τέλεια πτώση. Ας τονισθεί πως οι προαναφερόμενες αλυσιδοποιήσεις έχουν ως απόρροια την παροδική τονικοποίηση μακρινών αρμονικών περιοχών, όπως, επί παραδείγματι, της Ντο-ύφεση- (VII/i) αλλά και της Σι-διπλή-ύφεση-μείζονος (VI/i) στα μ. 11-14, παραμένοντας φυσικά πάντοτε εντός του ευρύτερου περιβάλλοντος της Ρε-ύφεση-μείζονος. Τα μ. 24-44 που έπονται αποτελούν μία καταγεγραμμένη επανάληψη της μόλις αναλυθείσας φράσης, με τη μόνη τροποποίηση να αφορά εδώ το σκέλος της παρουσίας (βλ. μ. 24-31) και ειδικότερα την παράλειψη του εισαγωγικού μέτρου σε αμφότερες τις εμφανίσεις της βασικής ιδέας.

Στο επεισόδιο των μ. 45-72, ο συνθέτης δεν απομακρύνεται ιδιαίτερα από την υφή, την τονική ταυτότητα αλλά και το μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος, κατασκευάζοντας ένα νέο τετράμετρο πρότυπο που αποτελείται από δύο αντιθετικά στοιχεία (μ. 45-46 και 47-48). Έπειτα από την παρηλλαγμένη επανάληψή του στα μ. 49-52, τα μ. 53-54 καταφέρνουν να επαναλάβουν μόνο το πρώτο του ήμισυ, καθώς διακόπτονται από μία νέα τετράμετρη ιδέα, που κάνει την είσοδό της στα μ. 55-58, ξεκινώντας από τη Φα-μείζονα. Το εν λόγω τετράμετρο παρουσιάζει έντονη αρμονική κινητικότητα, κάτι που ισχύει εξάλλου και για την (όχι επακριβή) αλυσιδωτή του επανάληψη στα μ. 59-62. Ειρήσθω εν παρόδω πως, δεδομένης της ολοκλήρωσης του δεύτερου τετραμέτρου επί της ενεργής δεσπόζουσας της προαναφερόμενης τονικότητας, ολόκληρο το παραπάνω οκτάμετρο μπορεί να θεωρηθεί ότι παραμένει στο περιβάλλον της Φα-μείζονος, διαθέτοντας έντονα χρωματική υφή. Σε κάθε περίπτωση, το εν λόγω οκτάμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν με αφετηρία τη Λα-ύφεση-μείζονα στα μ. 63-70 και έπειτα αποσπασματοποιείται, με την απομόνωση του προτελευταίου μέτρου του στα εξίσου αλυσιδωτής λογικής μ. 71 / 72.

Κατά την επιστροφή του βασικού θεματικού υλικού εντός της τρίτης ενότητας (δηλαδή κατά την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, στα μ. 73-93), οι δομικές του προδιαγραφές δεν διαφοροποιούνται διόλου από την επανάληψη της εναρκτήριας φράσης στα μ. 24-44. Παρ' όλα αυτά, παρατηρούνται ορισμένες αναπάντεχες τονικές μετατοπίσεις: έπειτα από την επιστροφή της βασικής ιδέας (στα μ. 73-76), το παράλλαγμα της μεταφέρεται κατά μία υπερκείμενη τρίτη μικρή, τονικοποιώντας τη Μι-μείζονα (III/i). Αυτή η αλλαγή επηρεάζει, ακολούθως, και τα μ. 81-88 (που είναι ομόλογα των μ. 32-39), ενώ το τονικό πρόβλημα επιλύεται κατόπιν στα μ. 89-93 (πρβλ. μ. 40-44) που επανεδραιώνουν τη Ρε-ύφεση-μείζονα και την επικυρώνουν με το γνώριμο πτωτικό σχήμα.

---

ενότητα “Γ” την επαναφορά της ενότητας Β, γεγονός που έχει ως αποτέλεσμα την συνεπακόλουθη ταξινόμηση του μέρους αυτού υπό μία μορφή ρόντο τύπου A B A Γ A.

Παρόμοιες τροποποιήσεις υφίσταται εν συνεχεία και η ενότητα Β', στα μ. 94-119: τα μ. 45-54 μεταφέρονται στη Σι-ύφεση-μείζονα (στα μ. 94-103), ενώ τα μ. 104-111 / 112-119 τοποθετούν τα μ. 55-62 / 63-70 στην προαναφερόμενη τονικότητα και στη Ρε-ύφεση-μείζονα, αντίστοιχα, διευκολύνοντας την μετέπειτα τελική επαναφορά του εναρκτήριου θέματος. Περαιτέρω, η εν λόγω τονική περίσταση καθιστά αχρειαστο το ακροτελεύτιο δίμετρο (πρβλ. μ. 71-72), το οποίο πλέον απαλείφεται.

Κατά την τρίτη εμφάνιση του κυρίου θέματος (Α'), ο Draeseke παραλλάσσει εκ νέου τη γνωστή προτασιακή φράση, υποβάλλοντάς τη σε αυτήν την περίπτωση και σε μερική αναδόμηση. Οι τονικές παρεκκλίσεις έχουν και πάλι την τιμητική τους, με την ίδια τη βασική ιδέα να στρέφεται, μέσω μίας αρμονικής έκπληξης στην κατάληξή της, προς τη Ρε-μείζονα, όπου ακούγεται κατόπιν το παράλλαγμα (μ. 120-123 / 124-127). Το τελευταίο, εντούτοις, εκμεταλλεύεται την απρόοπτη τροπή που εισήγαγε το πρότυπό του, προκειμένου να στραφεί ξανά προς τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Εξάλλου, αντί της αυθεντικής συνέχισης, η οποία θα μπορούσε να επιστρέψει απροβλημάτιστα σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης κατασκευάζει ένα νέο, καταληκτικής λειτουργίας τετράμετρο, το οποίο επαναλαμβάνεται αμέσως σε ψηλότερη περιοχή (βλ. μ. 128-131 / 132-135).

Η εκτενής coda των μ. 136-207 ξεκινά με αλληπάλληλες επεκτάσεις της Ρε-ύφεση-μείζονος στα όμοια μ. 136-137 / 138-139, το μοτιβικό υλικό των οποίων αναπτύσσεται περαιτέρω στα παρεμφερή τρίμετρα 140-142 / 143-145 / 146-148. Ακολουθεί η ρευστοποίηση των τελευταίων μέτρων σε συνδυασμό και με μια μικρή αρμονική παρέκκλιση στα μ. 149-155, ενώ εν συνεχεία παρατηρείται η πρώτη σαφής αναδρομή στο κύριο θεματικό υλικό, με τα μ. 156-161 να ανακαλούν τη βασική ιδέα μαζί με το πρώτο δίμετρο της συνέχισης (πρβλ. μ. 28-33). Αυτή η εξάμετρη δομική μονάδα αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 162-167, ενώ σε αυτήν την περίπτωση η ακόλουθη, φαινομενική συνέχιση της παράθεσης του αρχικού υλικού (πρβλ. μ. 168-169 και 34-35) αποτελεί στην πραγματικότητα την αφετηρία ενός νέου εξάμετρου προτύπου (μ. 168-173) που ανακαλεί το καταληκτικό σχήμα των μ. 128-131 σε συνδυασμό με ένα απόσπασμα της αρχικής συνέχισης (πρβλ. μ. 172-173 και 17-18). Έπειτα από την αλυσιδοποίηση του παραπάνω εξαμέτρου (στα μ. 174-179), τα μ. 180-183 στρέφονται και πάλι προς την τονικότητα αναφοράς, η εδραίωση της οποίας, στα ομοειδή τετράμετρα 184-187 / 188-191, συνδυάζεται με μία αναφορά στις χειρονομίες που άνοιξαν την αυλαία της παρούσας coda (πρβλ. μ. 136-137). Τέλος, το πέρασμα των μ. 192-199 παραθέτει και αναπτύσσει σε πτωτική διαδικασία την επικεφαλής ιδέα του μέρους φθάνοντας μέχρι τη συγχορδία της δεσπόζουσας, ενώ για την καταληκτική επέκταση της τονικής στα μ. 200-207 επιστρατεύεται τμήμα του εναρκτήριου μοτιβικού υλικού του επεισοδίου (πρβλ. τα μ. 47-48 του Β).

Στο τελικό μέρος της *Σονάτας αρ. 2* του Parry, το οποίο είναι γραμμένο στη Λα-μείζονα, το κύριο θέμα διαρθρώνεται ως μία μεγάλων διαστάσεων περιοδική δομή, αμφότερες οι φράσεις της οποίας έχουν της οργάνωση μιας πρότασης. Στην πρώτη εξ αυτών (μ. 1-17), η τετράμετρη βασική ιδέα προηγείται ενός οιονεί αλυσιδωτού παραλλάγματός της, με τη συνολική αρμονική πορεία του σκέλους της παρουσίασης να αποτυπώνεται στο σχήμα I – ii & ii – V, καίτοι επί ενός ισοκράτη στην τονική (μ. 1-4 / 5-8a). Η συνέχιση εισάγει κατ' αρχάς μία νέα ιδέα (στα μ. 8b-10a) που επαναλαμβάνεται προεκτεινόμενη (στα μ. 10b-13), προτού θέσει ως στόχο της και επιτύχει την κατάληξη σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, στα μ. 14-17. Η δεύτερη φράση, παρ' όλο που ενισχύεται ως προς την ύφανση, δεν διαφοροποιείται δομικώς στο σκέλος της παρουσίασης (μ. 18-25), με τις όποιες αλλαγές να περιορίζονται, συνεπώς, στη συνέχιση· εκεί, η επανάληψη της νεοεισαχθείσας

ιδέας στερείται την προέκτασή της (βλ. μ. 25b-27a / 27b-29a), ενώ το έντονα μελωδικό πέρασμα των μ. 29b-35 αντικαθιστά τα μ. 14-17, φέρνοντας την απαραίτητη τέλεια πτώση στη Λα-μείζονα.

Δίχως να μεσολαβήσει κάποιο συνδετικό πέρασμα, το πρώτο επεισόδιο (Β) ανοίγει απευθείας στην τονικότητα της ομώνυμης ελάσσονος. Στην προκειμένη περίπτωση ακολουθείται η κατασκευαστική αρχή της τριμέρειας, με το πρώτο τμήμα να εκτυλίσσεται στα μ. 36-51. Σε αυτά, η οκτάμετρη φράση των μ. 36-43, που μπορεί να χωρισθεί σε  $3 \times 2 + 2$  μέτρα, προσεγγίζει και επικυρώνει με τέλεια πτώση την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, προτού επαναληφθεί με ενισχυμένη ύφανση στα μ. 44-51. Ακολουθεί η επέκταση της δεσπόζουσας, η οποία μετασχηματίζεται εκ νέου και σε ενεργή δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, στα παρεμφερή τετράμετρα 52-55 / 56-59 που συναπαρτίζουν το δεύτερο τμήμα. Το βασικό οκτάμετρο μόρφωμα του πρώτου τμήματος τροποποιείται κατόπιν σημαντικά εντός του τρίτου τμήματος (στα μ. 60-67, με νέα διάρθρωση:  $2 + 2 \times 2 + 2$  μέτρα), συμπεριλαμβάνοντας εν προκειμένω αλυσιδωτές τονικοποιήσεις της VII και της VI (βλ. τα μ. 62-63 / 64-65) πριν από την καθοριστική επικύρωση της λα-ελάσσονος με μία τέλεια πτώση. Ότι εν συνεχεία μοιάζει αρχικά με μία επανάληψη του τελευταίου οκταμέτρου, συνιστά στην πραγματικότητα ένα συνδετικό πέρασμα: τα μ. 68-77a διευρύνουν μέσω εσωτερικών επαναλήψεων τα μ. 60-65, ενώ τα μ. 77-83 ρευστοποιούν το διαθέσιμο υλικό σταματώντας στη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, η οποία είναι το μόνο απαραίτητο στοιχείο για την επίτευξη της επαναφοράς του κυρίου θέματος.

Η ενότητα Α' (μ. 84-119) ταυτίζεται με το πρότυπό της (Α), με την εξαίρεση ορισμένων επουσιωδών αλλαγών καθώς και της παρατεταμένης καταληκτικής προέκτασης της τονικής στο μ. 119. Ούτε σε αυτήν την περίπτωση εμφανίζεται κάποιο συνδετικό πέρασμα, οπότε το δεύτερο επεισόδιο (Γ) ξεκινά αδιαμεσολάβητα, λαμβάνοντας ως αφητηρία του την τονικότητα της σχετικής, ήτοι τη φα-δίεση-ελάσσονα. Η κατασκευή του είναι κατά το μάλλον ή ήττον τριμερής. Τα μ. 120-122a και 122-124a αποτελούν, κατ' αρχάς, τις δύο φράσεις μίας μικροσκοπικής περιόδου, με την πρώτη να αποπερατώνεται με μισή και τη δεύτερη με τέλεια πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή· έπεται, επίσης, η παρηλλαγμένη – αποκλειστικά από πλευράς ύφανσης – επανάληψη του παραπάνω τμήματος στα μ. 124-128a. Στο πλαίσιο του δεύτερου τμήματος πλέον, τα αλυσιδωτά δίμετρα 128-130a / 130-132a τροποποιούν τη βασική φραστική μονάδα του παρόντος επεισοδίου, δίνοντάς της μετατροπική πορεία, με το πρώτο δίμετρο να επεκτείνει τη δεσπόζουσα και το δεύτερο τη δεσπόζουσα της τελευταίας, δηλαδή τη Σολ-δίεση-μείζονα. Με μία χρωματική κίνηση, ο συνθέτης οδηγείται απροσδόκητα στη Σι-ύφεση-μείζονα, όπου η πρώτη φράση της εναρκτήριας περιόδου επιστρέφει – εν είδει ψευδούς επαναφοράς – στα μ. 132-134a, ενώ η δεύτερη οδηγείται σε προοδευτική ρευστοποίηση του υλικού της, με παράλληλη επιμήκυνση και μετατροπική κίνηση που καταλήγει με μισή πτώση στη Φα-μείζονα (μ. 134-137). Τα μ. 138-142a αποτελούν κατόπιν το τρίτο τμήμα, το οποίο εντούτοις δεν επανέρχεται στην αρχική τονικότητα του επεισοδίου, αλλά κινείται εξ ολοκλήρου σε απόσταση πέμπτης, στην τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος, με την πρώτη φράση να επιστρέφει κατά τα άλλα αυτούσια στα μ. 138-140a και τη δεύτερη να παραλλάσσεται στα μ. 140-142a, διατηρώντας ωστόσο την πτωτική της κατάληξη. Ως εκ τούτου, το δεύτερο επεισόδιο ακολουθεί μία τονική λογική “προοδευτικής τονικότητας”, ξεκινώντας από την νί και καταλήγοντας στην ιiii ως προς την τονικότητα αναφοράς του συνολικού μέρους. Από την τελευταία περιοχή ξεκινά επίσης το συνδετικό πέρασμα που έπεται στα μ. 142-144. Σε αυτό, η χαμηλότερη φωνή προσεγγίζει με ιδιαίτερη ευκολία το λα από το ντο-δίεση μέσω βηματικής διάβασης από το σι, ενώ το βασικό μελωδικό μοτίβο του επεισοδίου διατηρείται ως συνοδευτικό *ostinato* στη λιτή μελωδική γραμμή, της οποίας το απλούστατο μοτίβο

προοιωνίζεται την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος, καθώς προέρχεται από την κεφαλή του.

Αυτή τη φορά, η επιστροφή του κυρίου θέματος είναι σημαντικά συντομευμένη, καθώς ο συνθέτης επαναφέρει μόνο τη δεύτερη φράση της αρχικής περιόδου στα μ. 145-162. Ακολουθεί επίσης η επανεμφάνιση του υλικού του πρώτου επεισοδίου, ξανά στην τονικότητα της λα-ελάσσονος, καίτοι σε συνεπτυγμένη μορφή και σε αυτήν την περίπτωση: από το πρώτο τμήμα απαλείφεται η πρώτη εκδοχή της οκτάμετρης φράσης, με τα μ. 163-170 να αντιστοιχούν απευθείας στα μ. 44-51· το δεύτερο τμήμα επιστρέφει κατόπιν εξ ολοκλήρου στα μ. 171-178, ενώ αντί του τρίτου τμήματος τα μ. 179-180 πραγματοποιούν μία στροφή προς τη Ντο-μείζονα, δηλαδή τη σχετική.

Από την τελευταία τονική περιοχή ξεκινά η coda, η οποία αρχικά προβαίνει σε μερική παράθεση του κυρίου θέματος, που εν προκειμένω αναδομείται σε κάποιο βαθμό. Συγκεκριμένα, το σκέλος της παρουσίασης της αρχικής φράσης επιστρέφει χωρίς πρόσθετες αλλαγές στα μ. 181-188a, ενώ τα μ. 188b-190a αναλογούν, επίσης, στα μ. 8b-10a της συνέχισης. Η επανάληψη αυτού του διμέτρου χρησιμεύει, εντούτοις, ως αφορμή για την ανάπτυξη και την ρευστοποίηση του υλικού του στο πλαίσιο του περάσματος των μ. 190b-196a, όπου η καθοδική γραμμή του μπάσου έχει ως κατάληξη τη δεσπόζουσα της Λα-μείζονος, η οποία κατόπιν επεκτείνεται μέχρι την καθοριστική τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Το δεύτερο σκέλος της coda (μ. 196-220) αφιερώνεται επί της ουσίας στην προέκταση της τονικής, κατ' αρχάς με το ελεύθερο πέρασμα των μ. 196-202 που σταματά προσωρινά στη δεσπόζουσα, για να συνεχισθεί μέσω της ανάκλησης και της αντιστικτικής-μελωδικής επεξεργασίας της κεφαλής του κυρίου θέματος στα μ. 203-210, ενώ μία αναφορά και στο θεμελιώδες μοτίβο του πρώτου επεισοδίου (B) στα μ. 211-218 προηγείται της καταληκτικής πτωτικής χειρονομίας των μ. 219-220.

Το αργό τρίτο μέρος της *Τέταρτης σονάτας* του Ρουμπινστέιν είναι γραμμένο στη Φα-μείζονα, ενώ η μορφολογική του υπόσταση βασίζεται σε μια μορφή πενταμερούς ρόντο, τύπου A B A' B' A''. Το κύριο θέμα του οργανώνεται ως διμερής δομή. Στο πρώτο τμήμα, η τετράμετρη φράση των μ. 1-4 καταλήγει σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ ακολούθως η ισομήκης φράση των μ. 5-8 συνεχίζει την εκτύλιξη του προηγούμενου θεματικού υλικού και ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Η παραπάνω πτωτική ακολουθία, σε συνδυασμό και με την θεματική εγγύτητα των δύο φράσεων, μας επιτρέπει να τις θεωρήσουμε ως μία ιδιαίτερη περίπτωση – συμμετρικής και μετατροπικής – περιόδου. Το ακόλουθο δεύτερο τμήμα (μ. 9-17a), καίτοι ξεκινά παρόμοια με την εναρκτήρια φράση, εισάγει κατ' αρχάς μία τονικοποίηση της ii, ενώ έπειτα ακολουθεί μία πιο ελεύθερη αναπτυξιακή πορεία, τελικός σταθμός της οποίας είναι η επιθυμητή πτωτική επικύρωση (με τέλεια πτώση) της αρχικής τονικότητας, η οποία άλλωστε έχει επανέλθει στο προσκήνιο ήδη από την έναρξη του παρόντος τμήματος.

Ό,τι εν συνεχεία (στα μ. 17-29a) θα θεωρούσε κανείς εκ πρώτης όψεως ως μία κατακλείδα στο παραπάνω θέμα, συνιστά στην πραγματικότητα το πρώτο σκέλος της μετάβασης εντός του πρώτου επεισοδίου, το οποίο λαμβάνει τη μορφή ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος. Έτσι, τα παρεμφερή μ. 17-21a / 21-25a επεκτείνουν και επικυρώνουν συμπληρωματικά την τονική, ενώ το ίδιο πρότυπο διαφοροποιείται κατόπιν πρωτίστως από αρμονική και δευτερευόντως από μελωδική έποψη (στα μ. 25-29a), προσεγγίζοντας την Ρε-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για την VI της ομώνυμης ελάσσονος). Περνώντας στο δεύτερο σκέλος της μετάβασης (μ. 29-50), ο συνθέτης εισάγει αρχικά ένα εντελώς νέο μόρφωμα (μ. 29-32), το οποίο χαρακτηρίζεται από την μεταβολή της χρονικής αγωγής αλλά και του μέτρου (σε 5/8), γεγονός που του προσδίδει χαρακτήρα λαϊκού χορού,

ενώ αποτελείται από δύο ομοειδή δίμετρα, το δεύτερο εκ των οποίων στρέφεται καταληκτικά προς τη φα-ελάσσονα. Η αλυσιδωτή επανάληψη του τετραμέτρου στα μ. 33-36 οδηγεί αναλογικά προς τη Λα-ύφεση-μείζονα, στο πλαίσιο – θα έλεγε κανείς – ενός μεγάλης κλίμακας αρπισμού της συγχορδίας της Ρε-ύφεση-μείζονος. Τελικά, η ρευστοποίηση του δεδομένου μορφώματος στα μ. 37-40 έχει ως καταληκτικό σταθμό την ενεργή δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος, μέσω μίας σχέσης  $I\text{I}_N - V$  σε αυτήν την τονικότητα. Η άφιξη σε αυτήν τονίζεται επιπλέον με επιπρόσθετες καταλήξεις με μισή πτώση στα παρόμοια μ. 41-43a / 43-45a, ενώ ακολουθεί προέκτασή τους στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 45-47 αλλά και στα μ. 48-50, όπου το προηγούμενο υλικό ρευστοποιείται περαιτέρω. Έπειτα από αυτήν την μακροσκελή προετοιμασία, το κυρίως σώμα της δεύτερης ενότητας, δηλαδή το “πλάγιο θέμα” καθ’αυτό, εκτίθεται στα μ. 51 κ.εξ. στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Μία νέα τετράμετρη ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 51-54 και διαφοροποιείται σε περιορισμένο βαθμό στα μ. 55-58, με τις δύο αυτές τετράμετρες δομικές μονάδες να στοιχειοθετούν το σκέλος της παρουσίασης μίας ευρύτερης προτασιακής κατασκευής: εντός της συνέχισης, τα αλυσιδωτά δίμετρα 59-60 / 61-62 αποσπασματοποιούνται περαιτέρω στα μ. 63-69, όπου πραγματοποιείται μία προσωρινή στάση στην V/ii, προτού τα μ. 70-71a φέρουν την καθοριστική τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα. Έπειτα, η μικρή κατακλείδα των μ. 71-73a / 73-75a και 75-76 προεκτείνει την δευτερεύουσα αυτή τονικότητα, αντλώντας μάλιστα το μοτιβικό της υλικό από το δεύτερο σκέλος της μετάβασης που προηγήθηκε. Αντίθετα, το συνδεδετικό πέρασμα που έπεται στα μ. 77-94, και το οποίο αναλαμβάνει να οδηγήσει στην επαναφορά του κυρίου θέματος, επιστρατεύει αρχικά για τον σκοπό αυτό το θεματικό υλικό του τελευταίου, και συγκεκριμένα την κεφαλή του, στα παρόμοια μ. 77-78 / 79-80 / 81-82, τα οποία στρέφονται από τη Ντο-μείζονα προς την ομώνυμή της και τελικά προς τη Λα-ύφεση-μείζονα. Η τελευταία επεκτείνεται κατόπιν και στο θεματικά ουδέτερο πέρασμα των μ. 83-86, προτού τα ομοειδή δίμετρα 87-88 / 89-90 φέρουν τη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος, την οποία τα παρόμοια υφής μ. 91-92 επεκτείνουν ακόμη περισσότερο, όπως άλλωστε και τα μ. 93-94, όπου εισάγεται μία δεξιοτεχνική φιγούρα εν είδει γεμίσματος τομής.

Φυσικά, ο τελικός σταθμός της περιγραφείσας διαδικασίας είναι η Φα-μείζων, με την έλευση της τονικής της να συμπορεύεται με την επιστροφή του κυρίου θέματος στα μ. 95-111a. Τούτο όμως δεν μένει ανεπηρέαστο από το συνδεδετικό πέρασμα που το εισήγαγε, ενσωματώνοντας ως συνοδευτικό στοιχείο τη συνεχή κίνηση τριακοστών δευτέρων που εμφανίστηκε στο ακροτελεύτιο δίμετρο. Επιπλέον, παρ’ όλο που το εν λόγω θέμα δεν υποβάλλεται σε κάποια δομική τροποποίηση, αστοχεί κατά την κατάληξή του, με την τέλεια πτώση του να μετατρέπεται εν προκειμένω σε απατηλή και τη θέση της Φα-μείζονος να παίρνει η Ρε-ύφεση-μείζων (VI/i). Έπειτα, το πρώτο επεισόδιο επανέρχεται, ξεκινώντας από την ίδια αυτή τονική περιοχή, με τα μ. 111-142 να μετατοπίζουν το τμήμα της μετάβασης κατά μία τρίτη χαμηλότερα, μέσω ορισμένων εναρμόνιων προσαρμογών. Για την ακρίβεια, ενώ τα μ. 111-119a αναλογούν στα μ. 17-25a, τα μ. 25-28 αντικαθίστανται από μία προέκταση του μ. 119 (που είναι ομόλογο του μ. 25) στο μ. 120. Εν συνεχεία, το δεύτερο μεταβατικό σκέλος επιστρέφει δομικά αυτούσιο στα μ. 121-142, οδηγώντας εν προκειμένω στη Λα-ύφεση-μείζονα, στην οποία επιστρέφει και το κυρίως σώμα του επεισοδίου ομού μετά της κατακλείδας του, στα μ. 143-163a και 163-168 αντίστοιχα. Ακολουθεί επίσης μία ανακατασκευασμένη εκδοχή του συνδεδετικού περάσματος: τα μ. 169-174 βασίζονται στα μ. 77-82, λαμβάνοντας ωστόσο διαφορετική πορεία από το τρίτο δίμετρο και έπειτα, ενώ τα μ. 175-180, που αντικαθιστούν τα μ. 83-94, προσεγγίζουν κι έπειτα επεκτείνουν μία αλλοιωμένη συγχορδία διπλής δεσπόζουσας (μετ’ ενάτης χωρίς θεμέλιο και με βαρυμένη πέμπτη) της αρχικής τονικότητας.

Η δεύτερη και τελική επαναφορά του κυρίου θέματος ξεκινά κατόπιν δίχως άλλη διαμεσολάβηση, με τα μ. 181-197a να επαναφέρουν, μάλιστα, την αρχική ύφανση των μ. 1-17a. Την ίδια τάση σύγκλισης με το πρότυπό του παρουσιάζει επίσης το (κατά την πρώτη του εμφάνιση) πρώτο σκέλος της μετάβασης της επόμενης ενότητας, το οποίο όμως στην παρούσα περίπτωση δεν έχει πλέον κάποια συνδετική λειτουργία να επιτελέσει και αρκείται στον ρόλο της κατακλείδας του κυρίου θέματος. Μάλιστα, έπειτα από την επιστροφή των δύο πρώτων δομικών του μονάδων (μ. 197-205a) στην τονικότητα αναφοράς (σε αντίθεση, δηλαδή, με ό,τι συνέβη στα μ. 111 κ.εξ.), η τονική επικυρώνεται συμπληρωματικά και στα παρεμφερή μ. 205-207a / 207-209a, ενώ τα ακόλουθα μ. 209b-217 επικεντρώνονται πρόσκαιρα στην V/vi πριν από την καταληκτική προέκταση της Φα-μείζονος.

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο*, op. 37, του Τσαϊκόφσκυ είναι γραμμένο στη Σολ-μείζονα και δομείται βάσει του μορφολογικού προτύπου ενός επταμερούς ροντώ, με διάρθρωση A B A Γ A Β' A συν coda. Το κύριο θέμα, που εκτείνεται στα μ. 1-32, οργανώνεται ως μία μεγάλων διαστάσεων συμμετρική περίοδος. Στην πρώτη φράση (μ. 1-16), την προσοχή τραβά ευθύς εξαρχής η εισαγωγικού χαρακτήρα “φανφάρα” των μ. 1-4a, που έχει έντονο το στοιχείο της συγκοπής και διαμορφώνει μία πτωτικού τύπου κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς. Από εκεί και ύστερα, το μοτίβο του αρπίσματος κυριαρχεί, με το δίμετρο πρότυπο των μ. 4-5 να εμπλουτίζεται με ένα νέο στοιχείο στα ομοειδή μ. 6-7 / 8-9 και στη συνέχεια να εξυφάνεται περαιτέρω στα μ. 10-16, που καταλήγουν σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η δεύτερη φράση (μ. 17-32) ακολουθεί πιστά την πρώτη στα μ. 17-26 (που είναι ομόλογα των μ. 1-10) και στη συνέχεια διαφοροποιείται, με το πέρασμα των μ. 29-32 να οδηγεί στην απαραίτητη τέλεια πτώση.

Το πρώτο επεισόδιο (B) τοποθετείται απευθείας στη μι-ελάσσονα, απ' όπου ξεκινά το πρώτο σκέλος του (μ. 33-64). Εισάγοντας εντελώς νέο μοτιβικό υλικό, τα μ. 33-40 συνιστούν μία πρώτη, οκτάμετρη δομική μονάδα, η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 41-48, τονικοποιώντας τη Σολ-μείζονα· πρόκειται για το παράλλαγμα μίας ευρύτερης προτασιακής δομής, η συνέχιση της οποίας έπεται στα μ. 49-64, όπου μία διαδικασία αποσπασματοποίησης έχει ως απόρροια τα ζεύγη διμέτρων 49-50 / 51-52 και 53-54 / 55-56, τα οποία επεκτείνουν την προαναφερόμενη τονική περιοχή και τεμαχίζονται περαιτέρω στα ζεύγη μονόμετρων δομικών μονάδων 57-58 / 59-60, έως ότου η τελική ρευστοποίηση του υλικού ολοκληρωθεί παράλληλα με μία οιονεί πτωτική κατάληξη στη Σολ-μείζονα, στα μ. 61-64. Το δεύτερο σκέλος του επεισοδίου φέρνει επίσης στο προσκήνιο μία νέα θεματική ιδέα, η οποία κινείται εκ νέου στη μι-ελάσσονα και παρουσιάζεται στα παρεμφερή τετράμετρα 65-68 / 69-72. Παράγωγα αυτών αποτελούν, έπειτα, τα ομοειδή μ. 73-76 / 77-80, τα οποία καταλήγουν στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Ύστερα από την αυτούσια επανάληψη της πρώτης εκ των δύο τελευταίων δομικών μονάδων στα μ. 81-84, η δεύτερη γίνεται αφετηρία για την αποσπασματοποίηση του τετραμέτρου στα αλυσιδωτά μ. 85-86 / 87-88. Από αυτά, προκύπτουν τα εξίσου αλυσιδωτά τετράμετρα 89-92 / 93-96, τα οποία ανακαλούν το εναρκτήριο συγκοπικό μοτίβο του κυρίου θέματος και καθοδηγούνται συνολικά από τη βηματική κάθοδο του μπάσου· έπειτα δε από την άμεση επανάληψη του ακροτελεύτιου διμέτρου, το οποίο καταλήγει στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, στα μ. 97-98, το προαναφερόμενο μοτίβο έρχεται πλήρως στο προσκήνιο στα μ. 99-106, η ανοδική πορεία και η σταδιακή αύξηση της έντασης των οποίων επιτρέπει την άμεση επανεμφάνιση του επικεφαλής μορφώματος του κυρίου θέματος. Έτσι, το τελευταίο επιστρέφει στα μ. 107-138, χωρίς να σημειώνεται οιαδήποτε απόκλιση από την αρχική του εμφάνιση.

Όπως συνέβη και νωρίτερα, ο συνθέτης δεν επιστρατεύει κάποιο συνδυαστικό πέρασμα για να εξομαλύνει τη μετάβαση στο δεύτερο επεισόδιο, το οποίο τοποθετείται αδιαμεσολάβητα στη Μι-ύφεση-μείζονα (δηλαδή στην VI της ομώνυμης ελάσσονος). Το Γ συνιστά μία ενότητα ευρύτερη από το προηγούμενο (πρώτο) επεισόδιο, γεγονός που αντικατοπτρίζεται και στην τριμερή του διάρθρωση. Το πρώτο τμήμα (μ. 139-170) είναι μία μετατροπική περίοδος. Η πρώτη φράση της (μ. 139-154) συνίσταται σε τέσσερα παρεμφερή τετράμετρα, τα οποία επεκτείνουν τη Μι-ύφεση-μείζονα, επικυρώνοντάς της εν τέλει με μία οιονεί ατελή πτώση. Η επόμενη φράση (μ. 155-170), από την άλλη πλευρά, παρ' όλο που μοιράζεται με την ηγούμενη την ίδια δομή, αλλάζει σύντομα πορεία προς τη ντο-ελάσσονα· τούτη επανερμηνεύεται εν συνεχεία ως υποδεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος (ήτοι της αντιθετικής), στην οποία πραγματοποιείται κατάληξη με μία τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 171-200) αφιερώνεται αρχικά σε μία επέκταση της σολ-ελάσσονος, παραλλάσσοντας και εμπλουτίζοντας υφολογικά (με αντιστικτικά μέσα) το υλικό του πρώτου τμήματος: έτσι, τα μ. 171-174 / 175-178 ομοιάζουν ιδιαίτερα στα μ. 139-146, ενώ επαναλαμβάνονται και στα μ. 179-186. Ακολουθεί η αποσπασματοποίησή τους στα μ. 187-200, όπου ο συνθέτης απομονώνει το τελευταίο δίμετρο (ήτοι τα μ. 185-186) και το αξιοποιεί ως βάση μιας διαρκούς μετατροπικής κίνησης με θεμέλιο την κατάβαση της χαμηλότερης φωνής, η οποία φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του παρόντος επεισοδίου. Συμπερασματικά, η δομή του υπό εξέταση τμήματος θυμίζει, δίχως άλλο, μία πρόταση, με την παρουσίαση να συνίσταται στα μ. 171-178 / 179-186 και την συνέχιση στα μ. 187-200. Συνεχίζοντας, στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος, η πρώτη εκ των δύο φράσεων του πρώτου τμήματος επανέρχεται χωρίς δομικές ή άλλες σημαίνουσες αλλαγές, με μόνη διαφοροποίηση την ενισχυμένη πλέον ύφανση (μ. 201-216). Η τελευταία τροποποίηση αφορά και τη δεύτερη φράση, η οποία ωστόσο επιστρέφει πρακτικά μόνον ως προς το πρώτο της ήμισυ, στα μ. 217-224 (πρβλ. μ. 155-162), αφού αντί των μ. 163 κ.εξ. ακολουθεί εν συνεχεία μία διαδικασία αποσπασματοποίησης στα μ. 225-226 και 227, με την πρώτη δομική μονάδα να απομονώνει τα μ. 224-225 και τη δεύτερη να επιχειρεί να κάνει το ίδιο, αλλά τελικά να δίνει το έναυσμα για τη ρευστοποίηση που λαμβάνει χώρα στο μετέπειτα δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 228-238. Η υφή του τελευταίου παραπέμπει στο εναρκτήριο μόρφωμα του κυρίου θέματος, γι' αυτό και καθίσταται εφικτή (όπως εξάλλου συνέβη και στην κατάληξη του προηγούμενου επεισοδίου) η άμεση επαναφορά του τελευταίου στα μ. 239-270 δίχως – για δεύτερη φορά – να εντοπίζεται και εδώ η απειροελάχιστη απόκλιση σε σχέση με την πρώτη του εμφάνιση.

Το πρώτο επεισόδιο, απεναντίας, το οποίο επιστρέφει εν συνεχεία στην θέση ενός τρίτου (B'), υποβάλλεται κατ' αρχάς σε τονική μετατόπιση, με το πρώτο σκέλος του (μ. 271-302) να ξεκινά εν προκειμένω από τη σι-ελάσσονα (iii) και να οδηγείται – κατ' αναλογία με το πρότυπό του – στη Ρε-μείζονα (V). Η εν λόγω μεταβολή επηρεάζει ύστερα και το δεύτερο σκέλος, το οποίο κινείται παράλληλα προς το ομόλογο χωρίο της ενότητας Β στα μ. 303-334 (πρβλ. μ. 65-96). Εν συνεχεία όμως, σε αντικατάσταση των μ. 97-106, που είχαν επιτελέσει τη λειτουργία του συνδυαστικού περάσματος προς την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, ο συνθέτης διαμορφώνει ένα υπερδιπλάσιας έκτασης χωρίο αντίστοιχης λειτουργίας στα μ. 335-366. Αρχικά, τα μ. 335-338 προσθέτουν μία τρίτη αλυσιδωτή δομική μονάδα σε εκείνες των μ. 327-330 / 331-334, προσεγγίζοντας τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του μέρους. Έπεται μία μακροσκελής επέκταση αυτής της αρμονικής λειτουργίας: με βάση τα μοτιβικά συστατικά των τελευταίων δομικών μονάδων παράγονται τα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 339-340 / 341-342, από την αποσπασματοποίηση των οποίων προκύπτουν κατόπιν τα μ. 343-346. Το προηγούμενο οκτάμετρο επαναλαμβάνεται κατόπιν παρηλλαγμένο, εν είδει αλυσιδοποίησης, στα μ. 347-354, ενώ σε μία δεύτερη φάση της

επέκτασης της δεσπόζουσας τα μ. 355-366 κάνουν πλέον άμεση αναφορά, πέραν του χαρακτηριστικού μοτίβου, και στην ύφανση του επικεφαλής υλικού του κυρίου θέματος: τούτο είναι ιδιαίτερα εμφανές στις δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 355-362, καίτοι η ρευστοποίηση που συντελείται στα μ. 363-366 προκαλεί την ανάδυση και του μοτίβου των μ. 299-301, στο πλαίσιο μίας εσωτερικής “κυκλικής” αναδρομής στο υλικό του υπό εξέταση επεισοδίου.

Κατά την τελευταία του επαναφορά, το κύριο θέμα διαφοροποιείται για πρώτη και μοναδική φορά, καθώς η δεύτερη φράση του υφίσταται μία διεύρυνση απρόσμενου μεγέθους, ούτως ώστε να οδηγήσει emphaticά στην coda. Συγκεκριμένα, έπειτα από την αυτούσια επαναφορά της ηγούμενης φράσης στα μ. 367-382, η επόμενη συμβαδίζει με το πρότυπό της κατά τα τρία τέταρτα της συνολικής της έκτασης, δηλαδή στα μ. 383-394 (πρβλ. μ. 17-28). Ακολούθως όμως, τα μ. 395-402 παρέχουν μία παρηλλαγμένη και διευρυμένη εκδοχή των μ. 29-32, φτάνοντας μέχρι τη διπλή δεσπόζουσα, ενώ τα παρεμφερή δίμετρα των μ. 403-410 ανέρχονται μελωδικά επί της  $I_4^6$ : παρόμοια λογική μελωδικής ανάβασης διέπει ύστερα και το δεξιοτεχνικής υφής πέρασμα των μ. 411-424a, που ρευστοποιώντας το προηγούμενο υλικό σταματά στην  $vii^7$ , ενώ η συγχορδιακή ακολουθία των μ. 424b-430a, από την άλλη πλευρά, καταλήγει σε μία κατηγορηματική τέλεια πτώση στη Σολ-μείζονα.

Μιας και το υλικό του δεύτερου επεισοδίου δεν έχει μέχρι τούδε επανεμφανισθεί σε άλλο σημείο, σε αντίθεση με εκείνο του πρώτου, η coda ανατρέχει διεξοδικά σε αυτό, πάνω από έναν επίμονο ισοκράτη επί της τονικής που εισάγεται στα μ. 430-431: η φράση των μ. 139-154 παρατίθεται σχεδόν εξ ολοκλήρου σε μεταφορά στην Σολ-μείζονα, με αποκοπή μόνο της απόληξής της, στα μ. 432-446· ύστερα, αποσπασματοποιείται στα όμοια ζεύγη διμέτρων 447-450 / 451-454 και περαιτέρω στα μ. 455-458, με τα μ. 459-467 να οδηγούν στην τελική της ρευστοποίηση, ενώ με την επίτευξη της διάλυσης όλων των χαρακτηριστικών μοτίβων, τα μ. 468-484 προεκτείνουν απλώς καταληκτικά την τονική.

Το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Sibelius είναι γραμμένο – όπως άλλωστε φανερώνει και ο σπλισμός – στη σι-ύφεση-ελάσσονα, αν και η έντονη τροπικότητα της μελωδικής κίνησης και της αρμονίας καθιστούν πολλές φορές δυσδιάκριτο το πραγματικό τονικό κέντρο. Έτσι, το εναρκτήριο οκτάμετρο της πρώτης ενότητας (μ. 1-50), που εισάγει μία πρώτη θεματική ιδέα, ξεκινά με την ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ η τονική ακούγεται μόνο στην κατάληξη της εν λόγω δομικής μονάδας, η οποία επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 9-16, αυτή τη φορά σταματώντας στη συγχορδία της VI. Σε ένα τρίτο οκτάμετρο (μ. 17-24), η μελωδική γραμμή εκτυλίσσεται περαιτέρω, παραπέμποντας έτσι μέχρι αυτό το σημείο στο οργανωτικό πρότυπο μιας δομής Bar (α α' β, στα μ. 1-8 / 9-16 και 17-24 αντίστοιχα). Εν τω μεταξύ, έχει προσεγγισθεί η σχετική μείζων, η οποία επεκτείνεται ύστερα στα (διαφορετικής ύφανσης) παρόμοια τετράμετρα 25-28 / 29-32, που προκύπτουν από το ίδιο θεμελιώδες υλικό και αποτελούν την έναρξη του δεύτερου σκέλους της παρούσας ενότητας. Έπειτα, το επίσης παράγωγο οκτάμετρο 33-40 πραγματοποιεί μία κατάληξη στην υποδεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ τα μ. 41-46, που το παραλλάσσουν, επιχειρούν να κάνουν το ίδιο, έχοντας απ' ό,τι φαίνεται ως στόχο τη Ρε-ύφεση-μείζονα. Ειρήσθω εν παρόδω, όμως, πως τα φαινόμενα απατούν, καθώς, όπως θα αποκαλυφθεί στη συνέχεια, ο στόχος εδώ δεν είναι μία τυπική τέλεια πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή αλλά μία τροπικού τύπου ανάλογη κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς. Όπως και να έχει, η καταληκτική πορεία ανατρέπεται τόσο στο μ. 47a όσο και κατά την επανάληψη της πτωτικής διαδοχής στα μ. 47b-49 και 50.



Στη δεύτερη ενότητα, δηλαδή στο πρώτο επεισόδιο (B), η ντο-δίεση-ελάσσων επεκτείνεται κατ' αρχάς στα μ. 51-62, που εισάγουν νέα μοτιβικά στοιχεία αλλά και μία εντελώς πρωτότυπη υφή. Η εν λόγω δομική μονάδα παραλλάσσεται και διευρύνεται, έπειτα, στα μ. 63-76, με την προηγούμενη συνήχηση να τρέπεται εν τέλει στον μείζονα τρόπο. Η συνέχεια της διαδικασίας της αρμονικής επέκτασης πραγματοποιείται με αυτήν ακριβώς την αρμονική ταυτότητα στα μ. 77-78, που ανακαλούν την κεφαλή του κυρίου θέματος, στα μ. 79-80, τα οποία κάνουν το ίδιο με αναφορά στην θεματική ιδέα της παρούσας ενότητας, αλλά και στα μ. 81-86, που αναπτύσσουν τα μ. 77-78.

Έπεται η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα (Α'), με το πρώτο σκέλος του (μ. 87-110) να παρουσιάζεται με εντελώς διαφορετική υφή και ορισμένες αρμονικές αλλαγές, οι οποίες όμως δεν εισχωρούν σε μεγάλο βάθος και αφήνουν ανέγγιχτη τη μελωδική του ουσία και την τονική του εστίαση. Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος, τα μ. 111-118 υποβάλλουν μόνο σε υφολογικές διαφοροποιήσεις τα μ. 25-32, εν πολλοίς κατά το πρότυπο του πρώτου σκέλους, ενώ αντιθέτως τα μ. 33-50 υφίστανται, επιπλέον, σημαντική αναδόμηση εντός των μ. 119-140: αρχικά, τα μ. 33-36 επιστρέφουν στα μ. 119-122, ενώ ακολουθεί – αντί των μ. 37-40 – η αλυσιδωτού χαρακτήρα επανάληψή τους στα μ. 123-126· έπειτα, τα παρεμφερή μ. 127-130 / 131-134 κατασκευάζουν ένα νέο πρότυπο βάσει της μελωδικής γραμμής των μ. 17-20, ενώ η επανάληψη του τελευταίου τετραμέτρου προεκτείνεται, στα μ. 135-140, με μία διάφωνα συνήχηση που δίνει εν τέλει τη θέση της στη δεσπόζουσα της φα-ελάσσονος.

Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης προετοιμάζει την επαναφορά του πρώτου επεισοδίου στα μ. 141-176, όπου επεκτείνεται εν προκειμένω η φα-ελάσσων / μείζων, γεγονός που σημαίνει πως το επεισόδιο έχει μεταφερθεί εν προκειμένω στην περιοχή της ελάσσονος αλλά και της μείζονος δεσπόζουσας. Κατά τα άλλα, η μόνη τροποποίηση αφορά το ακροτελεύτιο μέτρο, που παραλλάσσεται κατά τι από μελωδικής πλευράς, φτάνοντας μέχρι τον φθόγγο φα, απ' όπου ξεκινά αμέσως μετά η δεύτερη (και τελευταία) επαναφορά του κυρίου θέματος.

Η ύφανση του κυρίου θέματος στην τελευταία ενότητα του μέρους είναι ιδιαίτερα λιτή, καθώς αρκείται σε μία απλή διαδοχή συγχορδιών. Το πρώτο του σκέλος παραλλάσσεται εκ νέου αρμονικώς, δίχως όμως και τώρα να υφίσταται κάποια δομική τροποποίηση (μ. 177-200), ενώ απεναντίας στο δεύτερο σκέλος (μ. 201-245) σημειώνεται η εμβόλιμη εισχώρηση στοιχείων και του ομόλογου χωρίου της ενότητας Α'. Πιο αναλυτικά, έπειτα από την επιστροφή των μ. 25-32 και 33-36 στα μ. 201-208 και 209-212 αντίστοιχα (πρβλ. την αντίστοιχη διαδικασία κατά την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος), εισβάλλει μία παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 123-126 και 131-134 / 135-138 (ήτοι με παράλειψη των μ. 127-130 και 139-140) στα μ. 213-216 και 217-224. Σε αντίθεση, όμως, με ό,τι συνέβη στο πλαίσιο της ενότητας Α', εδώ η εν λόγω παρέκκλιση δεν εμποδίζει την πλήρη, καίτοι παρηλλαγμένη επαναφορά και των μ. 33-40 και 41-46 στα μ. 225-232 και 233-238 (ας σημειωθεί, βέβαια, πως τα μ. 33-36 επιστρέφουν εκ νέου, σαν να πρόκειται για μία δεύτερη και επιτυχημένη πλέον απόπειρα επαναφοράς του ακόλουθου υλικού). Επιπλέον, στην προκειμένη περίπτωση, όπως άλλωστε αναφέραμε και προηγουμένως, η κατάληξη στην τονική πραγματοποιείται στο μ. 239, με τη σι-ύφεση-ελάσσονα να προεκτείνεται κατόπιν καταληκτικά στα μ. 240-245, εναλλασσόμενη με την μείζονα (και όχι με την ελάσσονα, όπως θα ανέμενε κανείς βάσει του τονικού συστήματος) υποδεσπόζουσα.<sup>393</sup>

<sup>393</sup> Δίχως να αναφέρει περισσότερες λεπτομέρειες, ο Hagiwara (ό.π., σ. 41) διατείνεται πως το παρόν μέρος βασίζεται σε μία “διμερή δομή”. Εικάζουμε πως σαν πρώτη ενότητα ο Hagiwara

Το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Brüll, παρ' όλο που δηλώνεται ως "scherzo" εκ μέρους του συνθέτη, ακολουθεί δίχως παρέκκλιση το πρότυπο ενός συμμετρικού, επταμερούς ροντώ με επιπρόσθετη coda. Το κύριο θέμα αποτελείται από τα δύο πρώτα τμήματα μιας ημιτελούς τριμερούς δομής. Το πρώτο τμήμα, ειδικότερα, που εκτείνεται στα μ. 1-16, είναι μία συμμετρική μετατροπική περίοδος, αμφότερες οι φράσεις της οποίας είναι προτασιακά κατασκευασμένες: η ηγούμενη (μ. 1-8) ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της λα-ελάσσονος, ενώ η επόμενη (μ. 9-16) διαφοροποιείται ξεκινώντας από το παράλλαγμα (πρβλ. μ. 11-12 και 3-4) προκειμένου να προσεγγίσει την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας και να την επικυρώσει τελικά με μία τέλεια πτώση. Το δεύτερο τμήμα (μ. 17-32), εν συνεχεία, συρρικνώνει κατ' αρχάς τη βασική προτασιακή δομή του πρώτου τμήματος, ούτως ώστε να σχηματίσει τα αλυσιδωτά τετράμετρα 17-20 / 21-24, τα οποία στρέφονται προς τη λα- και τη μι-ελάσσονα αντίστοιχα· τελικά, η ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας επεκτείνεται στο πλαίσιο των μ. 25-32, όπου ακούγεται για ύστατη φορά η βασική θεματική ιδέα ως προαναγγελία μιας πιθανής επαναφοράς, η οποία ωστόσο αποκόπτεται στην συνέχεια.

Αντ' αυτής, εισέρχεται απευθείας το πρώτο επεισόδιο (μ. 33-64), το οποίο τοποθετείται στην ομώνυμη μείζονα και ακολουθεί τριμερή δομική οργάνωση. Κατά παρόμοιο τρόπο με το πρώτο τμήμα του κυρίου θέματος, τα μ. 33-40 και 41-48 συνιστούν εδώ τις δύο προτασιακά οργανωμένες φράσεις μίας συμμετρικής μετατροπικής περιόδου, με την πρώτη από αυτές να καταλήγει με μισή πτώση στη Λα-μείζονα και τη δεύτερη να ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στη ντο-δίεση-ελάσσονα (iii). Στο δεύτερο τμήμα, ο συνθέτης δημιουργεί ένα νέο τετράμετρο πρότυπο, αξιοποιώντας επιλεγμένα μοτιβικά στοιχεία των προηγηθέντων φράσεων: τα μ. 49-52 κινούνται επί της δεσπόζουσας της αρχικής Λα-μείζονος, ενώ η ακόλουθη παρηλλαγμένη επανάληψή τους στα μ. 53-56 στρέφεται προς τη φα-δίεση-ελάσσονα (vi). Ακολουθεί το τρίτο τμήμα, το οποίο διαφοροποιείται από το ομόλογό του πρώτο τόσο από τονικής όσο και από δομικής πλευράς: κατ' αρχάς, ξεκινά από την υποδεσπόζουσα, μεταφέροντας σε αυτήν την περιοχή το σκέλος της παρουσίασης της εναρκτήριας φράσης (πρβλ. μ. 57-60 και 33-36), ενώ ύστερα, αντί της συνέχισης, έπεται μία αναδιατύπωση και ρευστοποίηση της βασικής ιδέας, στα μ. 61-62 και 63-64, που καταλήγει χωρίς πτώση στην (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα της κύριας τονικότητας του μέρους, προκειμένου να ακολουθήσει άμεσα η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος.

Η τελευταία δεν ταυτίζεται όμως με την αρχική εμφάνιση του ιδίου. Ήδη το πρώτο τμήμα (μ. 65-80) υφίσταται μία ενίσχυση της ύφανσης, ενώ το δεύτερο (μ. 81-113) διευρύνεται και υποβάλλεται σε μια πληθώρα δραστικών δομικών τροποποιήσεων. Πιο αναλυτικά, έπειτα από την επιστροφή του επικεφαλής τετραμέτρου του (στα μ. 81-84), η ακόλουθη επανάληψή του χάνει τον αλυσιδωτό της χαρακτήρα και ξεκινά κατά παρόμοιο τρόπο από τη συγχορδία της ναπολιτάνικης II (Σι-ύφεση-μείζονα), την οποία εντούτοις αναδεικνύει σε νέο προσωρινό τονικό σταθμό (μ. 85-88). Ακολουθεί η άμεση επανάληψη του τελευταίου μέτρου στην υπερκείμενη οκτάβα (μ. 89) και κατόπιν η αρμονική

---

αντιλαμβάνεται το κύριο θέμα μαζί με το πρώτο επεισόδιο (A B), ενώ μία δεύτερη ενότητα δύναται να συνιστά γι' αυτόν το ζεύγος A' και B', με την τελική επιστροφή του κυρίου θέματος να θεωρείται, πιθανότατα, ως μία coda. Από την άλλη πλευρά, η Glenda Dawn Goss (*Sibelius. A composer's life and the awakening of Finland*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2009, σ. 210) φαίνεται να έχει αντιληφθεί ορθά την μορφολογική υπόσταση του Andantino, καθώς αναφέρει πως «το θέμα [...] κάνει την είσοδό του στη φα-ελάσσονα, ενώ κατόπιν εναλλάσσεται με ένα απαστράπτον επεισόδιο πάνω σε ostinato ογδώνων» (δική μας η έμφαση). Όπως γίνεται σαφές, η Goss χαρακτηρίζει ως επεισόδιο τα μ. 51 κ.εξ., αλλά και τα μ. 141 κ.εξ., υπονοώντας έτσι εμμέσως μία μορφή ρόντο.

αναδιατύπωση των μ. 88-89 στα μ. 90-91 επί της δεσπόζουσας. Από εδώ ξεκινά μία αρμονική κίνηση κατά πέμπτες που, με τη μεσολάβηση μιας αναδρομής στην βασική ιδέα (στα μ. 92-93 και 94-97) οδηγεί εκ νέου στην δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος. Αυτή η αρμονική λειτουργία επεκτείνεται έπειτα στα μ. 98-101, ενώ η τονική εμφανίζεται και επεκτείνεται με τη σειρά της στα μ. 102-113, τα οποία ανακατασκευάζοντας την κατάληξη του δεύτερου τμήματος της αρχικής ενότητας (πρβλ. μ. 102-110 και 25-32) ολοκληρώνουν εν τέλει την παρούσα ενότητα με μία πλάγια πτώση στην μείζονα τονική. Έτσι, η αρχική ημιτελής τριμερής δομή του κυρίου θέματος μετατρέπεται πλέον σε μία αρμονικώς κλειστή και ολοκληρωμένη διμερή δομή, ενώ η κατάληξή της εξυπηρετεί και το πέρασμα στην τονικότητα της ρε-ελάσσονος (iv), στην οποία είναι γραμμένο το δεύτερο επεισόδιο.

Η ενότητα Γ, σε αντίθεση με τις προηγούμενες ενότητες, δεν είναι εύκολο να ενταχθεί σε κάποιο δεδομένο δομικό πρότυπο. Αρχικά, τα μ. 114-115 / 116-117 παρουσιάζουν κάποια νέα μοτιβικά στοιχεία, με την υφή τους να βασίζεται σε μίμηση εν είδει κανόνα. Έπειτα, μία νέα θεματική ιδέα εισάγεται στα μ. 118-121 και επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 122-125, ενώ παράγωγά της είναι κατόπιν και τα μ. 126-130 και 131-134 που καταλήγουν σε μισή και σε τέλεια πτώση στην ρε-ελάσσονα, αντίστοιχα' πρόκειται, επομένως, για μία πρόταση, της οποίας το δεύτερο σκέλος αναδιατυπώνεται προκειμένου να αρθρώσει μία πιο ισχυρή πτώση. Έπεται μία διαδικασία ανάπτυξης του εισαγωγικού υλικού στα μ. 135-142, που φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, αλλά και στα μ. 143-148, τα οποία επεκτείνουν την τονική της. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει σε μια ανακατασκευή των μ. 126-148 στο πλαίσιο των μ. 149-169. Τα μ. 126-134, ειδικότερα, υφίστανται μόνο μία επουσιώδη μετατόπιση σε υψηλότερη περιοχή κατά την επανάληψή τους στα μ. 149-157, η οποία μάλιστα αφορά αποκλειστικά το πρώτο τους σκέλος (βλ. μ. 149-153). Εν συνεχεία, τα μ. 135-142 επιστρέφουν αυτούσια στα μ. 158-165, ενώ αντιθέτως τα μ. 143-148 αντικαθίστανται από τα μ. 166-169, τα οποία προεκτείνουν εν προκειμένω περαιτέρω την δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος απομονώνοντας και ρευστοποιώντας το υλικό του διμέτρου 164-165. Κατ' αυτόν τον τρόπο, διευκολύνεται βέβαια η άμεση σύνδεση με την επικείμενη επαναφορά του κυρίου θέματος.

Στην τρίτη του εμφάνιση, το κύριο θέμα (μ. 170-201) ουδόλως διαφοροποιείται από τα μ. 1-32, ενώ το ίδιο ισχύει και για την επαναφορά του πρώτου επεισοδίου στα μ. 202-233. Περιορισμένες όμως είναι και οι επεμβάσεις κατά την ύστατη πλήρη επαναφορά του κυρίου θέματος (A'''), η οποία λαμβάνει ως πρότυπό της την διευρυμένη πρώτη του επαναφορά (A'). Σε σχέση με την ενότητα Α', λοιπόν, η παρούσα ενότητα (A''', μ. 234-278) διαφοροποιείται μόνον ως προς την κατάληξή της, καθώς η αποκοπή των μ. 110-113 έχει ως απόρροια την απαλοιφή της τελικής πτωτικής επικύρωσης της κύριας τονικότητας. Ακολούθως, η coda του μέρους διαρθρώνεται σε δύο σκέλη (στα μ. 279-294 και 295-318). Στο πρώτο, δίνεται η δυνατότητα στον θεματικό πυρήνα του δεύτερου επεισοδίου (Γ) να επιστρέψει, καιτοι πλέον στο περιβάλλον της τονικότητας αναφοράς. Έτσι, τα μ. 279-294 παραθέτουν τα μ. 118-133 στη λα-ελάσσονα με ορισμένες περαιτέρω αλλαγές, η σημαντικότερη εκ των οποίων αφορά βέβαια την παράλειψη του τελευταίου μέτρου της φράσης αυτής και, συνεπακόλουθα, την αποκοπή της πτωτικής της κατάληξης στην τονική. Τελικά, η τελευταία επικυρώνεται στο επόμενο σκέλος της coda, όπου η βασική ιδέα του κυρίου θέματος ανακαλείται και ρευστοποιείται προοδευτικά στα μ. 295-306, μετατρέπόμενη σε μία λιτή πτωτική χειρονομία, ενώ στη συνέχεια γίνεται η βάση ενός εντυπωσιακού περάσματος (στα μ. 307-318) που επιβεβαιώνει θριαμβευτικά τη λα-ελάσσονα.

Το μεσαίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε μι-ελάσσονα* του d'Indy είναι γραμμένο στη Σολμείζονα και ακολουθεί το μορφολογικό πρότυπο του ρόντο. Το κύριο θέμα εκτείνεται στα μ. 1-27 και δύναται να χωριστεί σε δύο σκέλη, που μοιράζονται το ίδιο υλικό. Στο πρώτο, έπειτα από την εισαγωγική χειρονομία του μ. 1, τα όμοια δίμετρα 2-3 / 4-5 εισάγουν τη βασική θεματική ιδέα, ενώ το μ. 6 οδηγεί στο παράγωγο μοτίβο των μ. 7-8· ακολουθούν τα αλυσιδωτής λογικής μ. 9-10 και, τέλος, τα μ. 11-12, που μετατοπίζουν τονικά τα μ. 7-8 που προηγήθηκαν. Το δεύτερο σκέλος ξεκινά παραλλάσσοντας τα μ. 1-5 και μεταφέροντάς τα στη Σι-ύφεση-μείζονα, ήτοι στη σχετική της ομώνυμης ελάσσονος (μ. 13-17). Έπειτα, τα μ. 18-19 τροποποιούν τα μ. 9-10, ενώ το υλικό των μ. 7-8 / 11-12 επιστρέφει μόνο στα μ. 20-21. Τελικά, τα μ. 22-24 οδηγούν σε μία οιονεί πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς, με τη Σολ-μείζονα να προεκτείνεται κατόπιν στα επιπρόσθετα μ. 25-27. Συνολικά λοιπόν, το δεύτερο σκέλος του θέματος μπορεί κάλλιστα να ιδωθεί ως μία διευρυμένη ανακατασκευή του πρώτου.

Το πρώτο επεισόδιο (μ. 28-81) θέτει ως τονικότητα αναφοράς τη Μι-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για την VI της ομώνυμης ελάσσονος) και διαρθρώνεται σε τρία τμήματα. Στο πρώτο από αυτά (μ. 28-49), τα μ. 28-29 / 30-31 παρουσιάζουν μία νέα ιδέα, η οποία εξυφαίνεται κατόπιν στα μ. 32-36, με κατεύθυνση προς τη ντο-ελάσσονα. Σε αυτό το πλαίσιο, και σηματοδοτώντας την αρχή ενός δεύτερου σκέλους, τα μ. 37-38 / 39-40 επαναφέρουν τη βασική ιδέα, η οποία, έπειτα από τη μελωδική εξέλιξη που παρέχουν τα μ. 41-42, ρευστοποιείται στο πέρασμα των μ. 43-49, εντός του οποίου προσεγγίζεται σταδιακά η δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς της παρούσας ενότητας, ξεκινώντας από εκείνη της ντο-ελάσσονος. Στο δεύτερο τμήμα, η βασική ιδέα εμφανίζεται εκ νέου στα μ. 50-51 / 52-53, καίτοι στη σκιά μίας νέας μελωδικής γραμμής. Το τελευταίο στοιχείο αξιοποιείται κατόπιν ως συνοδεία, στα μ. 54-55, 56-57 / 58-59 / 60-61 και 62-63, που αφιερώνονται στην ανάπτυξη του βασικού θεματικού στοιχείου, λαμβάνοντας ως τονικό κέντρο τη Σι-μείζονα. Τελικά, ο προσαγωγέας της εν λόγω περιοχής επεκτείνεται στα μ. 64-67a (που παραπέμπουν στα μ. 25-27), μετατρέπόμενος εναρμονίως στη θεμέλιο της δεσπόζουσας της Μι-ύφεση-μείζονος. Το τρίτο τμήμα, που ακολουθεί, συνιστά επί της ουσίας μία επαναφορά του δεύτερου σκέλους του ομόλογου του πρώτου τμήματος: τα μ. 67-68 / 69-70 μπορεί να παραθέτουν τη βασική ιδέα στην τονικότητα αναφοράς αυτού του πρώτου επεισοδίου, όμως τα ακόλουθα μ. 71-77 βασιζονται απολύτως στο περιεχόμενο των μ. 43-49. Τελικά, η τονική εμφανίζεται και επεκτείνεται στα μ. 78-81, που μπορούν να θεωρηθούν ως ένα αυτόνομο καταληκτικό πέρασμα.

Στην πρώτη του επαναφορά, το κύριο θέμα συνδυάζει στοιχεία και από τα δύο σκέλη που διέθετε κατά την πρώτη του εμφάνιση σε ένα ενιαίο τμήμα: τα μ. 82-88 παραλλάσσουν ελαφρώς τα μ. 2-8, ενώ τα μ. 89-98 τροποποιούν κατά παρόμοιο τρόπο τα μ. 18-27. Το δεύτερο επεισόδιο αποτελεί, από την άλλη πλευρά, την εκτενέστερη ενότητα του υπό εξέταση μέρους και τοποθετείται στη ντο-ελάσσονα, ενώ διαρθρώνεται τριμερώς. Στο πρώτο τμήμα, η θεμελιώδης θεματική ιδέα εκτίθεται στα μ. 99-102a, ακολουθούμενη από μία "ουρά" που προεκτείνει την τονική στα μ. 102-104 επί τη βάσει των μ. 96-98. Στη συνέχεια, η εν λόγω ιδέα αλυσιδοποιείται και επεκτείνεται με κατάληξη στη σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 105-109a), με την επιμήκυνσή της να έχει ως απόρροια τον περιορισμό των διαστάσεων του καταληκτικού της πέρασματος (στα μ. 109b-110)· ακολουθεί, προσέτι, η ρευστοποίησή της, στα παρόμοια μ. 111 / 112 και 113 / 114. Εν συνεχεία, το δεύτερο τμήμα (μ. 115-132) φέρνει στο προσκήνιο μία νέα ιδέα στην ομώνυμη μείζονα (μ. 115-118a). Έπειτα από ένα παράλλαγμα της προαναφερόμενης δομικής μονάδας στα μ. 118-120, τα μ. 121-122 την επαναλαμβάνουν κι αυτά εν μέρει, ενώ η πλήρης επανεμφάνισή της στα μ. 123-125, επί της δεσπόζουσας, προηγείται της ρευστοποίησης του υλικού της στα μ. 126-

127. Ανάλογη είναι, τέλος, και η πορεία των μ. 128-132, που ανακαλούν την θεματική αυτή ιδέα κι έπειτα τη ρευστοποιούν, στο πλαίσιο μίας επέκτασης της τονικής. Στο τρίτο τμήμα διαπιστώνεται η διάχυση στοιχείων του μεσαίου τμήματος στο θεμελιώδες θεματικό υλικό του πρώτου. Συγκεκριμένα, έπειτα από την επιστροφή της εναρκτήριας ιδέας του παρόντος επεισοδίου στα μ. 133-136α, η καταληκτική της προέκταση δεν αρκείται στην απλή ρυθμική χειρονομία των μ. 102-104, αλλά ενσωματώνει και την κεφαλή της βασικής ιδέας του δεύτερου τμήματος (στα μ. 136-138). Έπειτα, σε αντίθεση με τα μ. 105-108α, τα μ. 139-142α ξεκινούν από το ίδιο τονικό ύψος με την προηγηθείσα δομική μονάδα και ολοκληρώνονται στη Ρε-ύφεση-μείζονα (δηλαδή στη ναπολιτάνικη), ενώ τα επισυναπτόμενα μ. 142-144 ανακαλούν και πάλι την ενδιάμεση αντιθετική ιδέα. Από εκεί και ύστερα, τα μ. 145-148 ακολουθούν εν πολλοίς τα μ. 111-114, ενώ τα μ. 149-152α προβαίνουν σε περαιτέρω ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, πριν από την καταληκτική ανάκληση και εξαύλωση του ρυθμικού σχήματος των μ. 102-104 στα μ. 152-156. Το τελευταίο πέρασμα σταματά εν τέλει στη δεσπίζουσα της αρχικής τονικότητας του μέρους, προετοιμάζοντας έτσι την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος.

Σε αντίθεση με την προηγούμενη, η δεύτερη αυτή επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 157-182 ταυτίζεται από δομική έποψη με την αρχική του εμφάνιση, εξαιρουμένης της επικεφαλής χειρονομίας που αποκόπτεται. Έπεται μία αναδρομή στο τρίτο τμήμα του πρώτου επεισοδίου στο πλαίσιο μιας coda, με αφητηρία και σε αυτήν την περίπτωση την περιοχή της Μι-ύφεση-μείζονος. Για την ακρίβεια, τα μ. 183-190 μετατρέπουν τις δίμετρες δομικές μονάδες των μ. 67-68 / 69-70 σε τετράμετρες μέσω της επισύναψης του καταληκτικού ρυθμικού σχήματος του κυρίου θέματος, το οποίο άλλωστε είχε νωρίτερα διεισδύσει και στο δεύτερο επεισόδιο. Ύστερα, τα μ. 191-198 ανακατασκευάζουν το πέρασμα των μ. 71-77 προκειμένου να επαναπροσεγγίσουν τη Σολ-μείζονα, όπου τα μ. 199-201 και 202-204 κάνουν από μία ύστατη αναφορά στα δύο εναρκτήρια μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος, καίτοι με αντίστροφη φορά (πρβλ. τα μ. 2-5 και 1).<sup>394</sup>

Το δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Turina είναι γραμμένο στη Μι-ύφεση-μείζονα και βασίζεται μορφολογικά σε μία ελαφρώς τροποποιημένη εκδοχή του δομικού προτύπου του ρόντο. Η τονικότητα αναφοράς παρουσιάζεται αρχικά στο εισαγωγικό τμήμα των μ. 1-14: η κατάληξη της προτασιακής φράσης των μ. 1-7 στην τονική με τέλεια πτώση αναβάλλεται προσωρινά λόγω της άμεσης έναρξης (με έκθλιψη) της παρηλλαγμένης επανάληψής της στα μ. 8-14 και σε αυτήν την περίπτωση, εντούτοις, δεν επιτυγχάνεται κάποια πτωτική κατάληξη, με το σκέλος της συνέχισης να διαφοροποιείται και να απομακρύνεται, επιπλέον, από το πρότυπό του. Περνώντας έπειτα στο κύριο θέμα, παρατηρούμε αρχικά πως τα μ. 15-18 / 19-22 και 23-30 οργανώνονται εν πολλοίς υπό τις προδιαγραφές μιας πρότασης, καταλήγοντας εν τέλει στην τονική με μία πολύ εξασθενημένη ατελή πτώση. Έπειτα, όμως, η συνέχιση επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 31-38. Σε αυτό το σημείο το πρώτο σκέλος του θέματος έχει πια ολοκληρωθεί και ακολουθεί το δεύτερο στα μ. 39-56, όπου ένα νέο οκτάμετρο μόρφωμα εισάγεται στα μ. 39-46, παραμένοντας στην τονικότητα αναφοράς, κι έπειτα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο

<sup>394</sup> Ο Sanders-Hewett (ό.π., σ. 45-46) αντιμετωπίζει το παρόν μέρος ως ένα “scherzo με δύο trio”. Μολονότι δεν παρέχει περαιτέρω λεπτομέρειες, είναι προφανές πως θεωρεί το κύριο θέμα της μορφής ρόντο ως ένα αυτοτελές scherzo, ανάμεσα στις εμφανίσεις του οποίου μεσολαβούν δύο διαφορετικά trio. Το ίδιο ακριβώς υποστηρίζει και η Knieser (ό.π., σ. 132-133), η οποία προτείνει την ακόλουθη διάρθρωση: Scherzo (μ. 1-27) – Trio I (μ. 28-81) – Scherzo (μ. 82-98) – Trio II (μ. 99-156) – Scherzo (μ. 157-182) – Coda (μ. 183-198 με αναφορά στο Trio I και μ. 199-204 με αναφορά στο Scherzo).

στα μ. 47-56, παρουσιάζοντας μία τάση διάλυσης και οδηγώντας εν τέλει με λειτουργία συνδετικού περάσματος στην επόμενη ενότητα.

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινά από την ομώνυμη ελάσσονα, όπου παρουσιάζεται κατ' αρχάς μία νέα ιδέα (μ. 57-60), στην οποία εμπεριέχεται ως συνοδευτική γραμμή μία νύξη στην κεφαλή του θέματος των παραλλαγών του πρώτου μέρους. Στη συνέχεια, η εν λόγω ιδέα αλυσιδοποιείται στη σολ-ελάσσονα, στα μ. 61-64. Ακολουθεί η είσοδος ενός νέου μελωδικού μορφώματος, στα μ. 65-71, το οποίο ξεκινά από τη ντο-ελάσσονα και καταλήγει στη δεσπόζουσα της εν είδει μισής πτώσης, με την κατάληξη αυτή να επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 72-74. Ύστερα, τα μ. 75-76 παραλλάσσουν το τελευταίο δίμετρο για να παραπέμψουν στο τονικό περιβάλλον της εναρκτήριας μι-ύφεση-ελάσσονος και να επιτρέψουν την άμεση παράθεση μίας αναδομημένης εκδοχής ολόκληρου του παραπάνω χωρίου των μ. 57-76 στα μ. 77-97. Αρχικά, τα μ. 77-78 επαναφέρουν αναλλοίωτο το επικεφαλής δίμετρο (αφαιρώντας όμως από αυτό την παράλληλη αναδρομή στο θέμα του προηγούμενου μέρους), ενώ τα μ. 79-80 το επαναλαμβάνουν εν συνεχεία παρηλλαγμένο, οδηγώντας τελικά στην αναπτυξιακή εξέφανση ενός παρεστιγμένου μοτίβου του στα μ. 81-84. Έπειτα, το πέρασμα των μ. 65-74 παρατίθεται δίχως το πρώτο του μέτρο και όντας μετατοπισμένο στη μι-ύφεση-ελάσσονα στα μ. 85-93, ενώ το τελευταίο του δίμετρο παραλλάσσεται ακολούθως (όπως συνέβη νωρίτερα στα μ. 75-76) στα μ. 94-95 / 96-97, κατευθυνόμενο χρωματικά προς τη δεσπόζουσα της αρχικής Μι-ύφεση-μείζονος, προκειμένου να πραγματοποιηθεί η σύνδεση με την επικείμενη επαναφορά του κυρίου θέματος.

Από το κύριο θέμα επιστρέφει τώρα αποκλειστικά το πρώτο σκέλος: με διαφοροποιημένη ύφανση, τα μ. 98-113 επαναφέρουν τα μ. 15-30, ενώ έπειτα τα μ. 114-121 τροποποιούν τα μ. 31-38, συμπεριλαμβάνοντας και μία αναφορά στα καταληκτικά στοιχεία του δεύτερου σκέλους (πρβλ. μ. 120-121 και 51-54). Επιπλέον, πραγματοποιείται και μία αναδρομή στο εισαγωγικό τμήμα, η κεφαλή του οποίου αξιοποιείται για την δημιουργία ενός καταληκτικού-συνδετικού περάσματος στα μ. 122-134 (πρβλ. επίσης το συνοδευτικό μοτίβο των μ. 128 κ.εξ. με το εναρκτήριο στοιχείο του πρώτου μέρους της σονάτας).

Όπως ευθέως αναφέρει και ο ίδιος ο συνθέτης, η επόμενη ενότητα συνιστά μία διεξοδική εμβόλιμη αναδρομή στην τέταρτη παραλλαγή του εναρκτήριου μέρους του έργου, αν και εν προκειμένω ως αφετηρία επιλέγεται η Σι-ύφεση-μείζων αντί της αρχικής Μι-ύφεση-μείζονος, από την οποία είχε ξεκινήσει η προαναφερόμενη παραλλαγή. Αρχικά, τα μ. 135-139 / 140-146 παραθέτουν δύο φορές την βασική θεματική ιδέα κατά το πρότυπο των μ. 227-231 του πρώτου μέρους, επαναλαμβάνοντας μάλιστα την κατάληξή της κατά την παρηλλαγμένη της επανάληψη. Έπειτα, τα μ. 147-155 παραθέτουν με τη σειρά τους τα μ. 247-255 από το προηγούμενο μέρος, αν και σε αυτήν την περίπτωση η θεματική ανάπτυξη κατά δίμετρες δομικές μονάδες συνεχίζεται επιπλέον στα μ. 156-163, προτού τελικά τα μ. 164-167 προβούν σε αποσπασματοποίηση, που φθάνει μέχρι τη διπλή δεσπόζουσα της κυρίαρχης Σι-ύφεση-μείζονος.

Ακολουθεί μία τονικά τροποποιημένη, μερική επαναφορά του υλικού του πρώτου επεισοδίου στα μ. 168-190, η οποία προηγείται της τελικής επαναφοράς του κυρίου θέματος. Εν προκειμένω, ως τονική αφετηρία επιλέγεται η μι-ελάσσων. Τα μ. 168-175 ακολουθούν το πρότυπο των μ. 77-84, ενώ και τα ακόλουθα μ. 176-179 ταυτίζονται πρακτικά με τα μ. 85-88· στη συνέχεια, εντούτοις, τα μ. 180-190 βασίζονται στην περαιτέρω εξέφανση και ανάπτυξη του υλικού των μ. 89-97: τα μ. 180-181 παραλλάσσουν τα ομόλογά τους μ. 89-90 για να καταλήξουν προσωρινά στην (ομώνυμη) Μι-μείζονα, με το δίμετρο αυτό να επαναλαμβάνεται ύστερα παρηλλαγμένο στα μ. 182-183 (πρβλ. μ. 91-93), ενώ

ακολουθεί μία νέα, παράγωγη ιδέα στα αλυσιδωτής λογικής μ. 184-185 / 186-187, η οποία υποβάλλεται κατόπιν σε αποσπασματοποίηση στα μ. 188-190, οδηγώντας στην τρίτη και τελευταία εμφάνιση του κυρίου θέματος.

Στην προκειμένη περίπτωση, ο συνθέτης επαναφέρει αμφότερα τα σκέλη του κυρίου θέματος: τα μ. 191-214 ταυτίζονται από δομική έποψη με τα μ. 15-38, ενώ και τα μ. 215-230 επεμβαίνουν σε πολύ περιορισμένο βαθμό στα μ. 39-56, αποκαθιστώντας εν τέλει, στα μ. 227-228 / 229-230, την υποδηλούμενη ακολουθία παρεμφερών διμέτρων που είχε διασπασθεί στα μ. 51 κ.εξ. και οδηγώντας σε μία οριστική κατάληξη στην τονική στο μ. 231. Όπως εξάλλου συνέβη και νωρίτερα, στην κατάληξη της πρώτης επαναφοράς του κυρίου θέματος, ο συνθέτης ανατρέχει κατόπιν εκ νέου στο εισαγωγικό τμήμα, το οποίο όμως εν προκειμένω τροποποιείται για τις ανάγκες μίας σύντομης coda, στα μ. 231-243, τα οποία επί της ουσίας επεκτείνουν και αποπερατώνουν την εναρκτήρια φράση των μ. 1-7. Συμπερασματικά, το παρόν μέρος οργανώνεται ως πενταμερές ρόντο τύπου A B A' B' A'', με επιπρόσθετη ωστόσο αναδρομή και σε ένα χωρίο του προηγούμενου μέρους που παρεμβάλλεται στην παραπάνω συνολική μορφή αμέσως μετά την πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος.<sup>395</sup>

### **Συμπεράσματα**

Οι – σχετικά περιορισμένες – περιπτώσεις εφαρμογής της μορφολογικής αρχής του ρόντο (δίχως την πρόσμιξή της με στοιχεία σονάτας) εμφανίζονται, στο ρεπερτόριο που εξετάσαμε, ως επί το πλείστον σε δύο διαφορετικές εκφάνσεις. Αμφότερες είναι πενταμερείς και διαφοροποιούνται ουσιαστικά μόνον ως προς την τέταρτη ενότητά τους, η οποία στην πρώτη περίπτωση συνιστά ένα επεισόδιο με νέο υλικό και στη δεύτερη μία επαναφορά του πρώτου επεισοδίου, με τους δύο αυτούς τύπους να αποτυπώνονται, ως εκ τούτου, σχηματικά υπό τη μορφή A B A' Γ A'' και A B A' B' A''.<sup>396</sup>

Στην πρώτη κατηγορία υπάγονται τα εξής μέρη: Brahms 1/IV, Brahms 3/V, Hiller 3/II, Parry 2/IV και d'Indy op. 63/II. Επιπλέον, μία παραλλαγή του δομικού αυτού τύπου εμφανίζεται και στο Ritter 2/III, όπου όμως η ειδοποιός διαφορά έγκειται στην προσθήκη μίας επαναφοράς του πρώτου επεισοδίου μετά την τελική επιστροφή του κυρίου θέματος (ήτοι, σχηματικά, ως A B A' Γ A'' B')· παρ' όλο που φαινομενικά η οργάνωση του εν λόγω μέρους παραπέμπει σε μια μορφή ρόντο-σονάτας, μία τέτοια θεώρηση ακυρώνεται (όπως διαπιστώσαμε ανωτέρω) εξαιτίας της μη τονικής επαναφοράς του B. Ως προς την υπόσταση, τώρα, του κυρίου θέματος (A) εντός των προαναφερόμενων μερών, βλέπουμε πως η τριμερής δόμηση (Brahms 1/IV, Hiller 3/II, Ritter 2/III) είναι αρκετά δημοφιλής, ενώ τα υπόλοιπα μέρη βασίζονται είτε στο δομικό πρότυπο της περιόδου (Parry 2/IV) είτε σε

---

<sup>395</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Sanders-Hewett (ό.π., σ. 70-71), φανερά επηρεασμένος από τον τίτλο του παρόντος μέρους ("Scherzo"), διακρίνει εδώ μία μορφή scherzo με trio. Παρ' όλο που δεν περιγράφει αναλυτικά το υπό εξέταση μέρος, η έμμεση αναφορά του στα μ. 57 κ.εξ. ως "κεντρικής ενότητας" της μορφής προϋποθέτει την αναγνώριση μίας συνολικής τριμερούς διάρθρωσης, στα μ. 1-56, 57-190 και 191-231. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 57-190 θα μπορούσαν να νοηθούν ως ένα trio, καίτοι η ορολογία που χρησιμοποιεί ο μελετητής θα μπορούσε να υποδηλώνει εξίσου την μεσαία αντιθετική ενότητα μίας τριμερούς μορφής A B A'.

<sup>396</sup> Βλ. ενδεικτικά την αναφορά σε αυτούς τους δύο δομικούς τύπους εκ μέρους του Berry, ό.π., σ. 109 και 126-127. Πολύ συχνά, ωστόσο, οι θεωρητικοί αντιμετωπίζουν ως βασικό, κανονιστικό δομικό σχήμα το A B A' Γ A'' (βλ. Carlin, ό.π, σ. 231, Leichtentritt, ό.π., σ. 117, και Goetschius, ό.π, σ. 128).

κάποιον πιο ελεύθερο δομικό σχηματισμό (Brahms 3/V, d'Indy op. 63/II).<sup>397</sup> Το πρώτο επεισόδιο μπορεί να εμφανιστεί σε μία πλειάδα διαφορετικών τονικοτήτων: πέραν δύο περιπτώσεων χρήσης της ομώνυμης μείζονος, στα δύο μέρη σε ελάσσονα τρόπο (Brahms 3/V και Ritter 2/III), στα υπόλοιπα μέρη (που είναι γραμμένα σε μείζονα τρόπο) αξιοποιούνται επιπλέον η δεσπόζουσα (Brahms 1/IV), η σχετική (Hiller 3/II), η ομώνυμη ελάσσων (Parry 2/IV) και η VI/i (d'Indy op. 63/II). Από δομικής πλευράς, εδώ δεν εντοπίζεται συχνά κάποιο τυπικό οργανωτικό πρότυπο, εξαιρουμένου του τριμερούς (βλ. Brahms 1/IV, Parry 2/IV και d'Indy op. 63/II). Ακολούθως, η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος μπορεί να διαφοροποιείται ελάχιστα (Brahms 3/V, Parry 2/IV) ή σε μεγαλύτερο βαθμό από το πρότυπό της· αξιοσημείωτη, εν προκειμένω, είναι η μεταβολή της ενότητας Α' στο Hiller 3/II, καθώς εν προκειμένω το κύριο θέμα ενσωματώνει, πλέον, ένα χωρίο αναπτυξιακής λειτουργίας. Ως προς την τονικότητα του δεύτερου επεισοδίου δεν παρατηρείται κάποια κοινή τάση, με τους συνθέτες να αξιοποιούν αφενός μεν, σε έργα στον μείζονα τρόπο, τη σχετική (Brahms 1/IV), την υποδεσπόζουσα (Hiller 3/II) αλλά και την ομώνυμή της (d'Indy op. 63/II), αφετέρου δε, σε μέρη στον ελάσσονα τρόπο, την VI (Brahms 3/V)· περαιτέρω, το δεύτερο επεισόδιο στο Ritter 2/III τοποθετείται στη σχετικά μακρινή σολ-δίεση-ελάσσονα (δηλαδή στην σχετική της ομώνυμης της αρχικής σι-ελάσσονος), ενώ στο Parry 2/IV (που είναι γραμμένο στον μείζονα τρόπο) το εν λόγω επεισόδιο κινείται προοδευτικά από την νί προς την iii.<sup>398</sup> Από δομικής πλευράς, εξάλλου, η ενότητα Γ δύναται να διαρθρώνεται (πρωτίστως) κατά τρόπον τριμερή (Brahms 1/IV, Ritter 2/III, Parry 2/IV, d'Indy op. 63/II) ή διμερή (Brahms 3/V), ειδικά ακόμη πιο ελεύθερα (Hiller 3/II).<sup>399</sup> Η τελική επαναφορά του κυρίου θέματος μπορεί να είναι πλήρης (Brahms 1/IV, d'Indy op. 63/II) ή περικεκομμένη (Brahms 3/V, Ritter 2/III, Parry 2/IV), ενώ εντύπωση προκαλεί εκ νέου η περίπτωση του Hiller 3/II, όπου η διευρυμένη ενότητα Α'' δεν αναφέρεται μόνον στο αναπτυξιακό χωρίο που εντοπίσαμε νωρίτερα και στην ενότητα Α', αλλά επιπροσθέτως και στο υλικό του πρώτου επεισοδίου! Τέλος, η – πανταχού παρούσα – coda μπορεί να αναφέρεται στα επεισόδια που προηγήθηκαν ή και όχι (βλ. Brahms 1/IV, Hiller 3/II)· μάλιστα, στο Hiller 3/II ο συνθέτης, αντί να παραθέσει θεματικό υλικό από τα επεισόδια ή από το κύριο θέμα, πραγματοποιεί εδώ μία αναδρομή στο εναρκτήριο μέρος της σονάτας.

Ας περάσουμε τώρα στην εξέταση των μερών που υπάγονται στον δεύτερο μορφολογικό τύπο ρόντο που διακρίναμε παραπάνω· πρόκειται για τα Ρουμπινστέιν 3/III, Τσαϊκόφσκυ, op. 80/II, Draeseke/II, Ρουμπινστέιν 4/III, Sibelius/II και Turina/II. Όπως όμως διαπιστώθηκε και νωρίτερα, μπορούμε και εδώ να διαχωρίσουμε έως έναν βαθμό το δεύτερο μέρος της σονάτας του Turina, το οποίο περιλαμβάνει, κατά ασυνήθιστο τρόπο, ένα εμβόλιμο επεισόδιο που αξιοποιεί θεματικό υλικό του εναρκτήριου μέρους του έργου και μεσολαβεί πριν από την επαναφορά του πρώτου επεισοδίου (ήτοι του Β')· περαιτέρω, το ίδιο αυτό μέρος είναι το μόνο που ξεκινά με ένα διακριτό εισαγωγικό τμήμα. Αναφορικά με τη διάρθρωση του κυρίου θέματος στα προαναφερόμενα μέρη, εντοπίζονται τριμερείς (Ρουμπινστέιν 3/III), περιοδικές (Τσαϊκόφσκυ, op. 80/II), προτασιακές (Draeseke/II) και διμερείς δομικές κατασκευές (Ρουμπινστέιν 4/III), ενώ στα Sibelius/II και Turina/II η ενότητα

<sup>397</sup> Ως προς την δομική οργάνωση του κυρίου θέματος σε μία μορφή ρόντο, πρβλ. Berry, ό.π., σ. 113. Η τριμερής δομή αναφέρεται ως πρώτη επιλογή μεταξύ των συνθετών και από τον Leichtentritt, ό.π., σ. 113.

<sup>398</sup> Κατά την παραδοσιακή θεωρητική άποψη, το δεύτερο επεισόδιο οφείλει να απομακρύνεται περισσότερο από την αρχική τονικότητα σε σύγκριση με το πρώτο. Βλ. ενδεικτικά Goetschius, ό.π., σ. 129-130.

<sup>399</sup> Συνήθης είναι η άποψη πως το δεύτερο επεισόδιο ακολουθεί κάποιον περισσότερο μεγαλόπνοο δομικό σχεδιασμό σε σχέση με το πρώτο (βλ. ενδεικτικά Goetschius, σ. 129-130).



Α διαρθρώνεται απλώς σε δύο σκέλη. Το πρώτο επεισόδιο μεταβαίνει συχνά στη δεσπόζουσα (Ρουμπινστέιν 3/III, Τσαϊκόφσκυ, ορ. 80/II και Ρουμπινστέιν 4/III) μεταξύ των μερών σε μείζονα τρόπο· κατά τα λοιπά, η ενότητα Β στο Sibelius/II (το μοναδικό μέρος σε ελάσσονα τρόπο) περνά σταδιακά στη σχετική μείζονα μέσω της ομώνυμής της, στο Turina/II χρησιμοποιείται εν προκειμένω η ομώνυμη ελάσσων, ενώ στη δεύτερη ενότητα του Draeseke/II δεν παγιώνεται σαφώς κάποιο τονικό κέντρο. Από δομική έποψη, μόνο στα Ρουμπινστέιν 3/III και Ρουμπινστέιν 4/III αξιοποιείται ένα τυπικό οργανωτικό πρότυπο: στην πρώτη περίπτωση πρόκειται για αυτό της περιόδου, ενώ στη δεύτερη για ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Κατά την πρώτη επαναφορά του, το κύριο θέμα διαφοροποιείται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό, από δομικής ή ακόμη και τονικής πλευράς (βλ. ιδιαίτερα Draeseke/II), ενώ η μικρότερη απόκλιση σημειώνεται στο Ρουμπινστέιν 4/III. Ακολούθως, η ενότητα Β' υφίσταται σε κάθε περίπτωση τονική μετατόπιση σε σχέση με το πρότυπό της, δίχως εντούτοις να παρατηρείται κάποια κοινή τάση μεταξύ των εξεταζόμενων μερών. Αντίστοιχα τροποποιημένα, καιτοι δομικά σε αυτήν την περίπτωση, παρουσιάζεται κατά κανόνα και η δεύτερη επαναφορά του κυρίου θέματος, αν και τούτο επιστρέφει αυτούσιο σε δύο περιπτώσεις (Ρουμπινστέιν 4/III και Turina/II). Τέλος, μία coda επισυνάπτεται στα τέσσερα από τα έξι υπό συζήτηση μέρη: στα Ρουμπινστέιν 3/III και Draeseke/II η επιπρόσθετη καταληκτική ενότητα αναφέρεται στο υλικό των επεισοδίων και του κυρίου θέματος, στο Τσαϊκόφσκυ ορ. 80/II η coda απορρέει άμεσα από την τελική εμφάνιση του κυρίου θέματος, ενώ στο Turina/II ο συνθέτης επιλέγει να ανακαλέσει εν προκειμένω το θεματικό υλικό του εισαγωγικού τμήματος του μέρους.

Πέραν των δύο μορφολογικών τύπων στους οποίους αναφερθήκαμε μέχρι τούδε, εμφανίζεται κι ένα ακόμη μορφολογικό πρότυπο, το οποίο εντούτοις εκπροσωπείται από δύο μόλις δείγματα γραφής. Πρόκειται για το επταμερές, συμμετρικό ροντώ, που αποτυπώνεται σχηματικά ως  $A B A' \Gamma A'' B'' A'''$ <sup>400</sup> και αφορά αποκλειστικά τα Τσαϊκόφσκυ ορ. 37/IV και Brüll/II. Αναλυτικότερες πληροφορίες για την δομική και τονική εξέλιξη των επιμέρους ενότητων των προαναφερόμενων μερών θα ήταν προτιμότερο να αναζητηθούν στις διεξοδικές αναλύσεις τους (βλ. ανωτέρω). Παρ' όλα αυτά, ως ένα κοινό στοιχείο θα μπορούσε εδώ να σημειωθεί η ύπαρξη μίας coda, η οποία μάλιστα αναφέρεται, σε αμφότερες τις περιπτώσεις, στο θεματικό υλικό του δεύτερου και κεντρικού επεισοδίου (Γ).

<sup>400</sup> Στο συγκεκριμένο δομικό σχήμα αναφέρεται ρητά ο Leichtentritt (ό.π., σ. 117), ο οποίος εντούτοις το θεωρεί ως μία τριμερή μορφή! Κατ' αυτόν, το δεύτερο επεισόδιο συνιστά την μεσαία ενότητα, η οποία περικλείεται από δύο τριμερώς οργανωμένες εξωτερικές ενότητες. Από την άλλη πλευρά, η αναφορά του Carlin (ό.π., σ. 231) στο ίδιο ακριβώς δομικό σχήμα είναι μάλλον εξίσου ατυχής, καθώς ο μελετητής το ταυτίζει απολύτως με την μορφή της σονάτας-ρόντο.

### **Μέρη σε μορφή ρόντο-σονάτας**

Το τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Fuchs ξεκινά με ένα εισαγωγικό τετράμετρο, όπου επεκτείνεται η δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς της φα-δίεση-ελάσσονος (μ. 1-4): το εν λόγω πέρασμα αποτελεί μέρος του κυρίου θέματος και όχι ανεξάρτητη εισαγωγή. Το κυρίως σώμα του θέματος είναι τριμερώς οργανωμένο, με το πρώτο τμήμα του να εκτείνεται στα μ. 5-20 και να αποτελείται από μία ενιαία φράση, η οποία μπορεί να χωριστεί αδρομερώς σε δύο ισομήκη σκέλη (μ. 5-12 / 13-20). Η φράση αυτή έχει σαφή μετατροπικό στόχο, με την ελάσσονα δεσπόζουσα να κάνει την εμφάνισή της ήδη από τα μ. 11-12 και να επικυρώνεται εν τέλει με μία τέλεια πτώση. Έπειτα, το σύντομο δεύτερο τμήμα αξιοποιεί το επικεφαλής ρυθμικό μοτίβο του θέματος για να κατασκευάσει τα αλυσιδωτής λογικής τετράμετρα 21-24 / 25-28, το πρώτο εκ των οποίων δίνει παροδική έμφαση στη ναπολιτάνικη II και το δεύτερο αποβλέπει στην επιστροφή της τονικής. Κατά την επαναφορά της αρχικής φράσης στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος (μ. 29-52), το πρώτο σκέλος της διατηρείται αλώβητο, το δεύτερο ωστόσο επανέρχεται υπό την αρχική του μορφή μόνο στα μ. 37-40, που είναι ομόλογα των μ. 13-16. Αντικαθιστώντας τα μ. 17-20, τα μ. 41-46 αναπτύσσουν κατόπιν και ρευστοποιούν το μοτίβο του προηγούμενου ζεύγους διμέτρων, καταλήγοντας προσέτι στην απαραίτητη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, ενώ, προς επίρρωσιν της καθοριστικής αυτής κατάληξης, τα μ. 41-46 επαναλαμβάνονται επίσης παρηλλαγμένα ως προς την ύφανση στα μ. 47-52.

Στο ακόλουθο μεταβατικό τμήμα, ο συνθέτης δημιουργεί, κατ' αρχάς, ένα νέο οκτάμετρο πρότυπο (μ. 53-60), χρησιμοποιώντας μοτιβικά στοιχεία του κυρίου θέματος. Η εν λόγω δομική μονάδα επεκτείνει την φα-δίεση-ελάσσονα με κατάληξη στην δεσπόζουσα της, ενώ η αλυσιδοποίησή της στα μ. 61-68 κάνει το ίδιο επί της ντο-δίεση-ελάσσονος, που έρχεται εκ νέου στο προσκήνιο. Η αντιστικτικής υφής ρευστοποίηση του εναρκτήριου μοτίβου των δύο παραπάνω οκταμέτρων στα μ. 69-73 φαίνεται να έχει ως στόχο μία πτωτική επικύρωση της προαναφερόμενης τονικής περιοχής, αν και τελικά η κίνηση αυτή διακόπτεται απότομα. Σε μία απροσδόκητη τροπή, η πιο ήπια μελωδική γραμμή των μ. 74-83 καταλήγει στη Μι-μείζονα με μία ατελή πτώση, έχοντας πρώτα αφιερωθεί σε μια επέκταση της υποδεσπόζουσάς της, ενώ η παρηλλαγμένη επανάληψη αυτής της δεκάμετρης δομικής μονάδας στα μ. 84-92 φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα της ντο-δίεση-ελάσσονος, η οποία θα αποτελέσει την τονικότητα της πλάγιας περιοχής της έκθεσης.

Η βασική δομική μονάδα της πλάγιας περιοχής είναι η “περίοδος” των μ. 93-108, η οποία εκτυλίσσεται πάνω σε έναν ισοκράτη επί της τονικής. Το γεγονός αυτό μειώνει αναγκαστικά την ισχύ της (οιονεί) μισής πτώσης στην ηγούμενη φράση των μ. 93-100, ενώ η σχεδιαζόμενη τέλεια πτώση της δεύτερης φράσης (μ. 101-108) μπορεί κανείς να πει πως αποφεύγεται εντελώς. Στη συνέχεια, η συνολική αυτή δομή επαναλαμβάνεται με ενισχυμένη ύφανση: η πρώτη φράση επιστρέφει δομικώς αυτούσια στα μ. 109-116, ενώ η δεύτερη τροποποιείται ελαφρώς, με την τέλεια πτώση να επιτυγχάνεται εν προκειμένω, αλλά αυτό να έχει ως παρενέργεια τον περιορισμό της έκτασής της κατά ένα μέτρο (στα μ. 117-123): αυτό το “ελάττωμα” αντισταθμίζεται όμως – και με το παραπάνω – μέσω της επανάληψης των πτωτικών μ. 122-123 στα μ. 124-125 και 126-129 (στη δεύτερη περίπτωση, μάλιστα, με τμηματική ρυθμική μεγέθυνση). Το τελευταίο μέτρο, όπου κάνει την εμφάνισή του ο μείζων τρόπος, αποτελεί και την αφητηρία ενός νέου, καταληκτικής αλλά και συνδετικής συνάμα λειτουργίας τμήματος (μ. 129-160). Η συγχορδιακή επέκταση της Ντο-δίεση-μείζονος στα μ. 129-134 εμπλουτίζεται με ένα συνοδευτικό στοιχείο στα μ. 135-140, ενώ η πρώτη τάση απομάκρυνσης παρατηρείται έπειτα στα μ. 141-144, που μετατρέπουν την προηγούμενη συνήχηση σε ενεργή δεσπόζουσα (μετ' ενάτης) της αρχικής τονικότητας.

Το τετράμετρο αυτό διευρύνεται κατόπιν στο πέρασμα των μ. 145-160, το οποίο αναλαμβάνει την άμεση σύνδεση με την έναρξη της πρώτης επαναφοράς του κυρίου θέματος.

Ως προς τα δύο πρώτα τμήματα (μ. 161-176 και 177-184), και με το εισαγωγικό τετράμετρο να έχει παραλειφθεί, η θεματική αυτή επαναφορά (Α') ταυτίζεται απολύτως με το πρότυπό της, κάτι που δεν ισχύει όμως απολύτως για το τρίτο της τμήμα. Εκεί, τα μ. 185-202 μπορεί μεν να επαναφέρουν κατ' αρχάς τη φράση των μ. 29-46, καταλήγοντας με τέλεια πτώση στην φα-δίεση-ελάσσονα, αλλά τα μ. 203-208 αλυσιδοποιούν τα μ. 197-202 στην περιοχή της υποδεσπόζουσας. Από αυτή τη νέα αφετηρία, τα μ. 209-218 δίνουν αρχικά την εντύπωση πως θα επαναφέρουν σε παρηλλαγμένη υφή τα μ. 47-52· η προέκτασή τους, εντούτοις, σε συνδυασμό και με την τονική τους παρέκκλιση, οδηγεί στην περιοχή της Ρε-μείζονος (την VI της κύριας τονικότητας), όπου τοποθετείται το κεντρικό επεισόδιο του μέρους.

Τούτο είναι τριμερώς οργανωμένο, με το πρώτο του τμήμα (μ. 219-246) να συνίσταται σε μία συνεκτική φράση, κατά το πρότυπο του κυρίου θέματος. Εδώ, η τετράμετρη βασική θεματική ιδέα των μ. 219-222 επαναλαμβάνεται στα μ. 223-226 και αναπτύσσεται στο πλαίσιο του ακόλουθου οκταμέτρου 227-234, που στρέφεται παροδικά προς την iii. Η – όχι επακριβής – αλυσιδοποίηση και επιμήκυνση της δομικής αυτής μονάδας στα μ. 235-246 έχει, εν συνεχεία, ως καταληκτικό σταθμό μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Λα-μείζονα), με τη μετατροπική πορεία του πρώτου αυτού τμήματος του επεισοδίου να παραπέμπει και πάλι στο ανάλογο τμήμα του κυρίου θέματος. Η Λα-μείζων μετατρέπεται έπειτα σε ενεργή δεσπόζουσα και επεκτείνεται στο νέο οκτάμετρο πρότυπο (μ. 247-254) που εισάγει το δεύτερο τμήμα (μ. 247-268). Τα έξι πρώτα μέτρα αυτής της δομικής μονάδας μεταφέρονται κατόπιν αλυσιδωτά στη Σολ-μείζονα, στα μ. 255-260, ενώ το νέο αυτό απόσπασμα αλυσιδοποιείται με τη σειρά του και προεκτείνεται στα μ. 261-268, που καταλήγουν στη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος. Από το πρώτο τμήμα, το ομόλογο τρίτο (μ. 269-304) επαναφέρει εν συνεχεία χωρίς δομικές αλλαγές μόνο τα πρώτα οκτώ μέτρα, στα μ. 269-276, αξιοποιώντας κατόπιν το υλικό τους για να δημιουργήσει την αλυσιδωτή ακολουθία των μ. 277-280 / 281-284· ένας τρίτος κρίκος μένει ωστόσο ημιτελής, λόγω της “εισβολής” των μ. 285-288 / 289-292 που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Σι-μείζονος ανακαλώντας το υλικό του δεύτερου τμήματος, αλλά και των μ. 293-294 / 295-296 που κάνουν το ίδιο για λογαριασμό της Σολ-μείζονος, ενώ τα μ. 297-304 μετασχηματίζουν το θεματικό υλικό, συνιστώντας ένα συνδυαστικό πέρασμα που επαναπροσεγγίζει τη φα-δίεση-ελάσσονα.

Όπως διαπιστώσαμε και νωρίτερα, η τελική επανεμφάνιση του κυρίου θέματος κατά την επανέκθεση δεν συνεπιφέρει την παραμικρή διαφοροποίηση στο πρώτο (μ. 305-320) αλλά και στο δεύτερο τμήμα του (μ. 321-328), σε αντίθεση με το τρίτο (μ. 329-352), που παρεκκλίνει και πάλι της προδιαγεγραμμένης πορείας του. Αυτή τη φορά όμως, η εν λόγω διαφοροποίηση εκδηλώνεται πολύ πιο σύντομα· συγκεκριμένα, έπειτα από την επιστροφή του πρώτου τετραμέτρου στα μ. 329-332, τα μ. 333-336 μετατοπίζουν τονικά τα μ. 33-36, με την αλλαγή αυτή να διατηρείται σε όλο το μήκος των ακόλουθων μ. 337-352 (πρβλ. μ. 37-52) και να έχει ως αποτέλεσμα την ολοκλήρωση του θέματος στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας. Αυτή η τροποποίηση έχει, φυσικά, ως προφανή στόχο την μεταφορά και της ακόλουθης μετάβασης (μ. 353-392) στην υπερκείμενη τέταρτη, ούτως ώστε αυτή να οδηγήσει αναπόδραστα την αρχική τονικότητα αντί σε εκείνη της δεσπόζουσας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην κύρια τονικότητα, με την περιοδική του δομή αλλά και την παρηλλαγμένη επανάληψή της να επιστρέφουν με επουσιώδεις αλλαγές, αποκλειστικά από πλευράς ύφανσης, στα μ. 393-408 και 409-429. Το ίδιο ισχύει εν

πολλούς και για τα καταληκτικής λειτουργίας μ. 129-140 που επανέρχονται στα μ. 429-440, ενώ στη συνέχεια, αντί της επιμήκυνσης του τετραμέτρου 441-444 (πρβλ. μ. 141-144), τα μ. 445-448 / 449-452 το επαναλαμβάνουν με διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο. Ακολουθούν τρεις δίμετρες δομικές μονάδες αντίστοιχης διαμόρφωσης, στα μ. 453-458, ενώ μία τέταρτη διευρύνεται αποφέροντας το πέρασμα των μ. 459-470, που οδηγεί και πάλι στην επαναφορά του κύριου θεματικού υλικού.

Έτσι, η coda (μ. 471-549) ξεκινά, όπως συνηθίζεται στη μορφολογική περίπτωση ρόντο-σονάτας που εξετάζουμε, με μία αναφορά στο κύριο θέμα. Συγκεκριμένα, τα μ. 471-482 επαναφέρουν κατά γράμμα τα μ. 5-16 του πρώτου του τμήματος, όμως εν συνεχεία το τελευταίο τετράμετρο παραλλάσσεται αρμονικώς στα μ. 483-486 και αναπτύσσεται διεξοδικά στα μ. 487-493, ενώ τα μ. 494-507α συνεχίζουν την ίδια διεργασία ανακαλώντας προσέτι την υφή των μ. 209-218 και καταλήγοντας επιτέλους στην τονική με τέλεια πτώση (το γεγονός αυτό θα μπορούσε να μας οδηγήσει στην διαπίστωση πως ο συνθέτης βασίστηκε στο τρίτο και όχι στο πρώτο τμήμα για να ανακαλέσει μέρος του κυρίου θέματος στην coda). Έπειτα από την οριστική επικύρωση της φα-δίεση-ελάσσονος, το ομοιογενές δεξιότεχνικό πέρασμα των μ. 507-526 επεκτείνει την τονική, διαρθρωνόμενο σε δύο τετράμετρα (μ. 507-510 και 511-514) και δύο εξάμετρα (μ. 515-510 και 521-526), ενώ την ίδια λειτουργία υπηρετούν και τα ακροτελεύτια μ. 527-534 και 535-549.

Στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Brüll, το κύριο θέμα εισάγεται με ένα πέρασμα στην κύρια τονικότητα της ρε-ελάσσονος (μ. 1-4). Το κυρίως σώμα του εν λόγω θέματος εκτείνεται, έπειτα, στα μ. 5-32, με τα μ. 5-12 να συνιστούν μία πρώτη, προτασιακής δομής φράση, η οποία καταλήγει με μία μισή πτώση στη ρε-ελάσσονα. Στη συνέχεια, αν και αρχικά δίνεται η εντύπωση πως θα ακολουθήσει μία δεύτερη φράση, προκειμένου να σχηματισθεί μία ευρύτερη περίοδος (βλ. μ. 13-14), τα μ. 13-16 συνεχίζουν την εξέφραση του δεδομένου υλικού, επαναλαμβάνονται στα μ. 17-20 και αποσπασματοποιούνται κατόπιν στα παρεμφερή μ. 21-22 / 23-24. Τελικά, η ανάπτυξη αυτή ολοκληρώνεται στα μ. 25-32, όπου λαμβάνει χώρα μία προσέγγιση της ελάσσονος δεσπόζουσας, που επικυρώνεται και με μία ατελή πτώση στην ομώνυμή της μείζονα (με διφορούμενη λειτουργία, καθώς η τελευταία μπορεί βέβαια να εκληφθεί και ως δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας).

Το πρώτο επεισόδιο ξεκινά αδιαμεσολάβητα στην περιοχή της λα-ελάσσονος, εκθέτοντας το βασικό θεματικό του μόρφωμα στα αλληλοσυμπληρωματικά μ. 33-36 και 37-40, που τονικοποιούν την VI, όπως και η ακόλουθη, οιονεί αλυσιδωτή επανάληψη του οκταμέτρου στα μ. 41-48. Έπειτα, η κεφαλή του θέματος αυτού (βλ. μ. 33-34) απομονώνεται και παραλλάσσεται στο πλαίσιο των παρεμφερών διμέτρων 49-50 / 51-52 / 53-54 / 55-56, όπου η αρμονική κίνηση οδηγεί μέχρι την vii<sup>7</sup> της λα-ελάσσονος. Τα μ. 57-72, από την άλλη πλευρά, συνιστούν ένα συνδετικό πέρασμα που χρησιμοποιεί τα θεμελιώδη θεματικά στοιχεία του κυρίου θέματος προκειμένου να προετοιμάσει την πρώτη του επαναφορά: έτσι, τα μ. 57-64 παραλλάσσουν κατά τι την εναρκτήρια οκτάμετρη πρόταση των μ. 5-12, συνεχίζοντας την επέκταση της αρμονικής λειτουργίας που προαναφέραμε, ενώ η παρηλλαγμένη, αλυσιδωτή επανάληψή τους στα μ. 65-72 στρέφεται αναμενόμενα προς τη ρε-ελάσσονα, επεκτείνοντας την δική της δεσπόζουσα μετ' ενάτης χωρίς θεμέλιο.

Η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από την αρχική του παρουσίαση, όπως γίνεται φανερό ήδη από την τροποποίηση των μ. 5-12 (τα εισαγωγικά μ. 1-4 παραλείπονται) στα μ. 73-80, τα οποία στρέφονται προς την VI. Το δεύτερο ήμισυ του οκταμέτρου ανεξαρτητοποιείται κατόπιν και αναπτύσσεται αλυσιδωτά σε μια διαδικασία αποσπασματοποίησης που οδηγεί στη μακρινή Σολ-ύφεση-μείζονα

(VI/vi) στα μ. 81-84, ενώ τελικά το πρώτο μέτρο του νέου προτύπου απομονώνεται (μ. 85), οδηγώντας κατά τον ίδιο τρόπο (με μία ακόμη τρίτη μεγάλη προς τα κάτω) σε μία επέκταση της Ρε-μείζονος στα μ. 86-92.

Η τελευταία λειτουργεί ως δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, η οποία θα αποτελέσει την κεντρική τονική περιοχή του δεύτερου επεισοδίου (μ. 93-155). Τούτο διαφοροποιείται περαιτέρω και από δομική έποψη σε σχέση με τις προηγούμενες ενότητες χάρη στην σαφή τριμερή του διάρθρωση. Το πρώτο τμήμα (μ. 93-111) ξεκινά με μία νέα θεματική ιδέα, που αποτελείται από τα μ. 93-95 και 96-97 και καταλήγει στη νέα τονικότητα με μισή πτώση. Τα μ. 98-102 που έπονται αποτελούν μία παρηλλαγμένη αναδιατύπωση αυτής της φράσης, ενώ τα μ. 103-106, που αναπτύσσουν το δεδομένο υλικό και σταματούν εκ νέου στη δεσπόζουσα, ακολουθούνται από τα παρόμοια με αυτά μ. 107-111, τα οποία εντούτοις πραγματοποιούν μία τέλεια πτώση στη σολ-ελάσσονα, παραπέμποντας έτσι σε μία μικρή διμερή κατασκευή, μάλλον ασματικού τύπου. Το μεσαίο τμήμα (μ. 112-129) στρέφεται έπειτα προς τον μείζονα τρόπο, κατασκευάζοντας μία νέα τετράμετρη ιδέα βάσει του ήδη γνωστού υλικού (στα μ. 112-115). Το εν λόγω τετράμετρο αποσπασματοποιείται αλυσιδωτά στα μ. 116-117, ενώ τα μ. 118-119 φέρνουν και πάλι μία μισή πτώση, εν προκειμένω βέβαια στη Σολ-μείζονα. Έπειτα, τα μ. 120-125 παρέχουν ένα παράλλαγμα των μ. 103-106, καταλήγοντας στην iii με τέλεια πτώση έπειτα από μία στάση στη δεσπόζουσά της, όμως τον τελευταίο λόγο έχει η κεντρική τονικότητα της Σολ-μείζονος, η οποία εδραιώνεται με τέλεια πτώση εντός των μ. 126-129, που παραλλάσσουν τα μ. 112-115. Πρόκειται βέβαια για την επαναφορά του εναρκτήριου τετραμέτρου του παρόντος τμήματος, το οποίο ως σημειωθεί πως στην αρχική του εμφάνιση είχε αποτύχει να οδηγήσει καταληκτικά στην τονική, οδηγούμενο με απατηλή πτώση στη σχετική. Επομένως, το μεσαίο τμήμα αυτού του επεισοδίου διαθέτει σαφή τριμερή δομή (μ. 112-119, 120-125 και 126-129). Έπειτα, το τρίτο τμήμα (μ. 130-155) διαφοροποιείται από το ομολόγό του πρώτο ως επί το πλείστον μόνο από πλευράς ύφανσης· τούτο συμβαίνει ειδικότερα στα μ. 130-143, ενώ απεναντίας στη συνέχεια παρατηρείται μία πιο δραστική επέμβαση, καθώς το πεντάμετρο 107-111 τροποποιείται στα μ. 144-148α προκειμένου να οδηγήσει στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς του μέρους. Η εν λόγω αρμονική λειτουργία προεκτείνεται έπειτα στα μ. 148-155, σε αντιπαράθεση με την διπλή δεσπόζουσα.

Στο υπό εξέταση μέρος, ο συνθέτης επιλέγει να επανεκθέσει το πρώτο επεισόδιο πριν από το κύριο θέμα, δημιουργώντας κατ' αυτόν τον τρόπο μία "αντεστραμμένη" διαδοχή. Ειδοποιός, εν προκειμένω, διαφορά σε σχέση με ανάλογες μορφολογικές περιπτώσεις ρόντο-σονάτας είναι, ωστόσο, η εμβόλιμη αναδρομή και στο θεματικό υλικό του δεύτερου επεισοδίου πριν από την καταληκτική επαναφορά του κυρίου θέματος. Ξεκινώντας λοιπόν από την επανέκθεση του πρώτου επεισοδίου, διαπιστώνουμε πως τούτο (μ. 156-179) διαφοροποιείται μόνον ως προς την τονική παράμετρο από το πρότυπό του, καθώς λαμβάνει πλέον αυτονόητα ως αφετηρία του τη ρε-ελάσσονα. Η μεταβολή αυτή έχει ως απόρροια την τοποθέτηση του τελευταίου διμέτρου στην vii<sup>7</sup> της κύριας τονικότητας, αλλαγή που επηρεάζει κατόπιν και το συνδεδετικό πέρασμα, που ξεκινά επεκτείνοντας αυτή την αρμονική λειτουργία (πρβλ. μ. 180-187 και μ. 57-64) προτού μεταβεί, κατ' αναλογία προς το πρότυπό του, στην vii<sup>7</sup>/iv (πρβλ. μ. 188-195 και μ. 65-72). Στη συνέχεια όμως το υπό εξέταση πέρασμα προεκτείνεται σε δύο διακριτά σκέλη. Κατ' αρχάς, τα μ. 196-197 / 198-199 καθώς και η ευρύτερη δομική μονάδα των μ. 200-203 απομονώνουν τα μ. 180-181 (ήτοι την βασική ιδέα του κυρίου θέματος) σε μία μετατροπική πορεία που έχει ως προσωρινό σταθμό την ιδιαίτερα απομακρυσμένη σολ-δίεση-ελάσσονα. Ακολούθως, τα μ. 204-209 προετοιμάζουν με θεματικά αλλά και αρμονικά μέσα την αναδρομή στο δεύτερο επεισόδιο που αναφέραμε παραπάνω: πρόκειται για μία αλυσιδωτής λογικής

προαναγγελία του επικεφαλής τριμέτρου (πρβλ. τα μ. 93-95) στα μ. 204-206 / 207-209, τα οποία περνούν από τη σολ-δίεση- στη λα-ελάσσονα. Έπειτα από αυτήν τη μεταβατική παρέμβαση, ολόκληρη η φράση των μ. 93-97 επιστρέφει στα μ. 210-214, έχοντας βέβαια μεταφερθεί στη ρε-ελάσσονα· τα μ. 215-218 αναδομούν τα μ. 98-102 και τα μ. 219-222 κάνουν το ίδιο για τα μ. 103-106, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί ένα ανάπτυγμα του δεδομένου υλικού, στο πλαίσιο του οποίου τα αλυσιδωτά μ. 223-224 / 225-226 απομονώνουν τα μ. 219-220, ενώ τα μ. 227-228 / 229-230 κατασκευάζουν άλλη μία αλυσιδωτή ακολουθία, φτάνοντας μέχρι τη ναπολιτάνικη II, που επεκτείνεται και στα μ. 231-233 με περαιτέρω αποσπασματοποίηση.

Σε αυτό το σημείο έρχεται επιτέλους η στιγμή της επανέκθεσης και του κυρίου θέματος, με τα μ. 234-289 να ανακατασκευάζουν τα μ. 5-32, προβαίνοντας παράλληλα σε σημαντική διεύρυνσή τους. Συγκεκριμένα, τα μ. 234-253 είναι αντίστοιχα των μ. 5-24 (με τις κατάλληλες, ωστόσο, αρμονικές αναπροσαρμογές προκειμένου αυτά να μην απομακρυνθούν πλέον από την κύρια τονικότητα), ενώ και τα μ. 254-269 αποτελούν ανάπτυγμα του περάσματος των μ. 25-28, αποτελούμενα από δύο τετράμετρες (μ. 254-257 και 258-261) και μία οκτάμετρη δομική μονάδα (μ. 262-269) που επεκτείνουν την δεσπόζουσα μέχρι την τέλεια πτώση στην θέση του μ. 270. Τέλος, τα μ. 270-281 παραλλάσσουν και διευρύνουν τα μ. 29-32, προεκτείνοντας πλέον την τονική της ρε-ελάσσοнос, σε αντίθεση με ό,τι συνέβαινε στις δύο προηγούμενες εμφανίσεις του κυρίου θέματος.

Το τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Γκλαζουνόφ ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας μορφής ρόντο-σονάτας και είναι γραμμένο στη Σι-ύφεση-μείζονα. Στο τριμερώς διαρθρωμένο κύριο θέμα (μ. 1-9α, 9-18 και 19-35α), το πρώτο τμήμα δομείται ως μία μετατροπική περίοδος, η πρώτη φράση της οποίας ολοκληρώνεται με ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς και η δεύτερη με τέλεια πτώση σε αυτήν της δεσπόζουσας (βλ. μ. 1-5α και 5-9α αντίστοιχα). Ύστερα, το δεύτερο τμήμα, που συνίσταται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, οργανώνεται οιονεί προτασιακά, καθώς δύο όμοιες δομικές μονάδες (μ. 9-11α / 11b-14α) ακολουθούνται από ένα πεντάμετρο που προκύπτει από την προέκταση και τη ρευστοποίηση του υλικού τους (στα μ. 14-18). Στο τρίτο τμήμα, τώρα, ενώ η πρώτη φράση του ομόλογου πρώτου τμήματος επιστρέφει αυτούσια στα μ. 19-23α, η δεύτερη χάνει, κατ' αρχάς, την πτωτική της κατάληξη (βλ. μ. 23-26) και εν συνεχεία προεκτείνεται επί τη βάσει μίας επέκτασης της δεσπόζουσας, όπου συναντούμε τρία ζεύγη παρεμφερών μέτρων (μ. 27-28, 29-30 και 31-32) και κατόπιν τα μ. 33-35α, τα οποία φέρνουν την αναβεβλημένη τέλεια πτώση, όχι όμως στην τονικότητα της δεσπόζουσας αλλά στην αρχική τονικότητα. Έπειτα, η εναρκτήρια δίμετρη ιδέα του κυρίου θέματος γίνεται το θεμελιώδες στοιχείο του μεταβατικού τμήματος, το οποίο ξεκινά με μία προέκταση της τονικής εν είδει καταληκτικού περάσματος· αυτή η λογική διέπει τα μ. 35-39α, καίτοι το ακόλουθο παράλλαγμα τους στα μ. 39-43α παρεκκλίνει τονικά, οδηγώντας φαινομενικά προς τη ρε-ελάσσονα, ενώ τελικά το πέραςμα των μ. 43-47α επεκτείνει τη δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, ήτοι της ομώνυμης της σχετικής της δεσπόζουσας (III), η οποία θα αποτελέσει τη δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης.

Το θεμελιώδες πλάγιο θεματικό υλικό εκτίθεται έπειτα στη συμπαγή φράση των μ. 47b-55a, όπου το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του κυρίου θέματος επανεμφανίζεται – με αφορμή και το καταληκτικό τετράμετρο της μετάβασης – αλλά υποβαθμίζεται πλέον σε συνοδευτικό ρόλο. Έπειτα από την επικύρωση της Ρε-μείζονος με ατελή πτώση, η εν λόγω φράση επαναλαμβάνεται σε μία εντυπωσιακά διευρυμένη εκδοχή: ύστερα από την αυτούσια επαναφορά των μ. 47b-51a στα μ. 55b-59a, τα μ. 51b-53a παραλλάσσονται στα μ.

59b-61a και αλυσιδοποιούνται στα μ. 61b-63b τονικοποιώντας την iii (φα-δίεση-ελάσσονα). Η τελευταία επεκτείνεται περαιτέρω με την ανοδική γραμμή του μπάσσου των μ. 63b-65a, μία αλυσιδωτή επανάληψη των οποίων στα μ. 65b-67a οδηγεί στην επιτονική, ενώ τα μ. 67-68 οδηγούν σε μία εκτεταμένη επέκταση της δεσπόζουσας, όπου παράλληλα τα μ. 69-75 κάνουν μία αναφορά στην επικεφαλής ιδέα του κυρίου θέματος, ενώ τα μ. 76-83a την μετασηματίζουν σε μία νέα μελωδική ιδέα, η οποία ρευστοποιείται μέχρι την επίτευξη της καθοριστικής πτώσης στη δευτερεύουσα τονικότητα. Εν συνεχεία, η προαναφερόμενη νεοεισαχθείσα ιδέα αξιοποιείται επιπλέον ως μία τετράμετρη, επιβεβαιωτική της Ρε-μείζονος κατακλείδα (στα μ. 83-87a), η οποία όμως σύντομα μετατρέπεται σε συνδεδετικό πέρασμα, καθώς τα ακόλουθα παραλλάγματα του τετραμέτρου αυτού (στα μ. 87-91a και 91-95a) καταλήγουν στη Σι-ύφεση- και στη Σολ-ύφεση-μείζονα αντίστοιχα. Η τελευταία επεκτείνεται έπειτα στα μ. 95-101a, τα οποία προετοιμάζουν με πιο άμεσο τρόπο την επικείμενη επαναφορά του κυρίου θέματος, παραθέτοντας τα εναρκτήρια μέτρα (πρβλ. μ. 35-41a) της μετάβασης, στα οποία εξάλλου το βασικό κύριο μοτίβο είχε κεντρική θέση.

Κατά την πρώτη του επαναφορά, το κύριο θέμα διατηρείται αναλλοίωτο ως προς τα δύο πρώτα του τμήματα, που επιστρέφουν αυτούσια στα μ. 101-109a και 109-118. Στο τρίτο, εντούτοις, ο παραλληλισμός διατηρείται μέχρι και το μ. 26, στα μ. 119-126, ενώ ακολούθως η επέκταση της δεσπόζουσας που είχε λάβει χώρα από εκεί και ύστερα αντικαθίσταται από ένα συνδεδετικό πέρασμα προς το κεντρικό επεισόδιο, καθώς, σε μία συνέχιση της εξύφανσης του κύριου θεματικού υλικού, τα όμοια μ. 127 / 128 και 129 / 130 αλλά και τα μ. 131-132 στρέφονται προς την ελάσσονα υποδεσπόζουσα (μι-ύφεση-ελάσσονα), στην οποία τοποθετείται η ακόλουθη ενότητα.

Η τελευταία χαρακτηρίζεται από μεγάλη έκταση και τριμερή οργάνωση, με το πρώτο τμήμα της να εκτείνεται στα μ. 133-166. Έπειτα από την εισαγωγική εμφάνιση της νέας τονικής στα μ. 133-134, τα μ. 135-150 και 151-166 σχηματίζουν τις δύο προτασιακές φράσεις μίας ευρύτερης, συμμετρικής και μετατροπικής περιόδου. Στην ηγούμενη φράση, η βασική ιδέα και το παράλλαμά της εκτείνονται σε τέσσερα μέτρα έκαστη, επεκτείνοντας την τονική (μ. 135-138 και 139-142), ενώ και η συνέχιση δεν διαφοροποιείται ουσιαστικά ως προς το αρμονικό της υπόβαθρο, γεγονός που καθιστά την καταληκτική της μισή πτώση στη νέα τονικότητα ελαφρώς ασθενή, ενώ από θεματικής πλευράς βασίζεται στην εκ νέου επανάληψη και στην ακόλουθη προέκταση της βασικής ιδέας. Η δεύτερη φράση, αντιθέτως, εισάγει για πρώτη φορά μια πραγματική αρμονική κινητικότητα ήδη στο σκέλος της παρουσίας (μ. 151-158), το οποίο φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα της ομώνυμης της αντιθετικής· ωστόσο, η συνέχιση πραγματοποιεί μία στροφή προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα, ήτοι προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, η οποία και επικυρώνεται με μία τέλεια πτώση (μ. 159-166). Στο δεύτερο τμήμα του επεισοδίου (μ. 167-188), η βασική ιδέα παραλλάσσεται, κατ' αρχάς, για να κατασκευαστούν τα αλυσιδωτά τετράμετρα 167-170 / 171-174 που κινούνται σε έναν κύκλο πεμπτών. Μία τρίτη δομική μονάδα ξεκινά έπειτα από τη σι-ελάσσονα και προεκτείνεται (μ. 175-180), ενώ ακολουθείται τόσο από τα μ. 181-184, που παραλλάσσουν ελαφρώς το νέο τετράμετρο πρότυπο και επεκτείνουν τη σι-ύφεση-ελάσσονα, όσο και από τα μ. 185-188, που μετατρέπουν την προαναφερόμενη συγχορδία σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του επεισοδίου. Έπειτα, εντός του τρίτου τμήματος, τα μ. 189-196 επαναφέρουν με διαφορετική ύφανση το σκέλος της παρουσίας της δεύτερης φράσης της αρχικής περιόδου, ενώ αντιθέτως τα μ. 197-201a παρεκκλίνουν από το πρότυπό τους, ρευστοποιώντας τη βασική ιδέα, και τα μ. 201-208 αντιγράφουν την κατάληξη του δεύτερου τμήματος (πρβλ. μ. 181-188), στο πλαίσιο μιας επέκτασης της λα-ελάσσονος και της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος. Ωστόσο, το συνδεδετικό πέρασμα των μ. 209-218 επεκτείνει αντ' αυτής τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς

του μέρους, παραπέμποντας προσέτι με υφολογικά και μοτιβικά μέσα στην επικείμενη επιστροφή του κυρίου θέματος.

Στη συνέχεια, εντούτοις, δεν εμφανίζεται επακριβώς το κύριο θέμα αλλά μία παραλλαγή του! Ενώ και τα τρία τμήματά του διατηρούν χωρίς εξαίρεση την αρχική δομική τους υπόσταση, στα μ. 219-227a, 227-236 και 237-253a, και ο ρόλος των χεριών παραμένει ο ίδιος, αμφότερες οι γραμμές τους διαφοροποιούνται σημαντικά, με ιδιαίτερα έκδηλη την αλλαγή από τρίηχα σε ζεύγη δεκάτων έκτων. Παρ' όλα αυτά, ορισμένες μελωδικές λεπτομέρειες παραμένουν αναλλοίωτες, επιτρέποντάς μας, σε συνδυασμό με την προαναφερόμενη δομική ομοιότητα, να μιλούμε για μία υποκατάσταση του αυθεντικού κυρίου θέματος από το παρόν χωρίο. Με το μεταβατικό τμήμα να παραλείπεται, εν προκειμένω, ως πλεονάζον στοιχείο, η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής ακολουθεί αδιαμεσολάβητα στα μ. 253b-291a, με τη μόνη δομική αλλαγή να αφορά την διεύρυνση των μ. 67-68 στα μ. 273-276. Πλήρης είναι επίσης η επιστροφή της κατακλείδας-συνδεδετικού περάσματος, που οδηγεί στη συγκεκριμένη περίπτωση προς την coda, επεκτείνοντας την κύρια τονικότητα με μία διαδοχή κατιουσών μεγάλων τριτών: από την καταληκτική συγχορδία της Σι-ύφεση-μείζονος το συνδεδετικό πέρασμα κατευθύνεται – αναλογικά προς το ομόλογό του τμήμα στο τέλος της έκθεσης – προς τη Φα-δίεση- και τη Ρε-μείζονα, που μεσολαβούν πριν από την κυκλική επανεμφάνιση της τονικής στην έναρξη της coda.

Η τελευταία (μ. 309-370) αναφέρεται κατ' αρχάς στο κύριο θεματικό υλικό, παρέχοντας παραλλάγματα των εναρκτήριων φράσεων του στα μ. 309-313a / 313-317a και 317-321a. Έπεται ένα παράγωγο του πλάγιου θεματικού υλικού στα παρεμφερή μ. 321-329a / 329-337a που οδηγούν σε νέες επικυρώσεις της κύριας τονικότητας, όπως συμβαίνει κατόπιν και με τα μ. 337-341a, που προκύπτουν από τη ρευστοποίηση του υλικού των μόλις προηγούμενων δομικών μονάδων. Η επανάληψη του τελευταίου τετραμέτρου στα μ. 341-345a έχει, απεναντίας, ως στόχο μία τονικοποίηση της σχετικής, ενώ η ακόλουθη ρευστοποιούμενη εκδοχή της ίδιας δομικής μονάδας στα μ. 345-350a οδηγεί στη Ρε-μείζονα, επί της οποίας τα μ. 350-354a παρουσιάζουν κατόπιν ένα παράλλαγμα της επικεφαλής φράσης του κυρίου θέματος. Τελικά, η διευρυμένη αλυσιδωτή επανάληψη του τελευταίου χωρίου στα μ. 354-360a φέρνει και πάλι στο προσκήνιο την τονική, η οποία εδραιώνεται καταληκτικά τόσο στα μ. 360-362a / 362-364a και 364-366a, που παράγονται από τη ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, όσο και στα μ. 366-370.

Το αργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Godowsky είναι γραμμένο στη Σολ-μείζονα και αποτελεί μία περίπτωση ρόντο-σονάτας με αντικατοπτρική επανέκθεση, του τύπου A B A' Γ B' A''. Το κύριο θέμα δομείται ως μία ασύμμετρη μετατροπική περίοδος, στα μ. 1-8 / 9-19. Η πρώτη φράση, που ακολουθεί το πρότυπο μίας πρότασης, επεκτείνει κατ' αρχάς την τονική στο σκέλος της παρουσίας των μ. 1-2 / 3-4, κι έπειτα προσεγγίζει και επικυρώνει πτωτικά (με μία ατελή πτώση) την τονικότητα της δεσπόζουσας, αν και το εν λόγω γεγονός επανερμηνεύεται ακαριαία (χάρη στην παρουσία της έβδομης) ως μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Η δεύτερη και κατά τι εκτενέστερη φράση ακολουθεί την πρώτη στα μ. 9-14, που αντιστοιχούν στα μ. 1-6, ενώ από εκεί και ύστερα εξυφαίνει περαιτέρω το δεδομένο θεματικό υλικό, κινούμενη παράλληλα προς την περιοχή της σχετικής της δεσπόζουσας, δηλαδή της σι-ελάσσονος, στην οποία καταλήγει εν τέλει με μία τέλεια πτώση.

Λόγω αυτής της μετατροπικής εξέλιξης του κυρίου θέματος, δεν απαιτείται η προσθήκη κάποιου μεταβατικού περάσματος προς τη δευτερεύουσα τονικότητα, με το πλάγιο θέμα να ξεκινά αδιαμεσολάβητα, ως εκ τούτου, στα μ. 20 κ.εξ. Το νέο θεματικό υλικό εκτίθεται κατ' αρχάς στην τετράμετρη, προτασιακής δομής φράση των μ. 20-23, η



οποία επιβεβαιώνει την κυριαρχία της σι-ελάσσονος με μία τέλεια πτώση, ενώ στη συνέχεια η εν λόγω φράση επαναλαμβάνεται σημαντικά διευρυμένη: έπειτα από την επιστροφή των μ. 20-21 στα μ. 24-25, τα παρεμφερή μ. 26 / 27 και 28 / 29 στρέφονται σταδιακά προς τη δεσπόζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ αντιθέτως το μελωδικό πέρασμα των μ. 30-31, παρ' όλο που φανερώνει μέχρι ενός σημείου την πρόθεσή του να καταλήξει εκ νέου στη σι-ελάσσονα (βλ. την κίνηση της χαμηλότερης φωνής), τελικά επιστρέφει στο περιβάλλον της Σολ-μείζονος, προκειμένου να πραγματοποιήσει τη σύνδεση με την επαναφορά του κυρίου θέματος.

Στην ενότητα Α', οι επιμέρους μελωδικές και αρμονικές μεταβολές που παρατηρούνται στην ηγούμενη φράση του κυρίου θέματος δεν επηρεάζουν καθόλου την δομική και τονική της υπόσταση. Η δεύτερη φράση, εντούτοις, αναδομείται ριζικά, στο πλαίσιο της περαιτέρω εξέφρασης του δεδομένου υλικού. Αρχικά, τα μ. 40-43 προβαίνουν σε μία κατάληξη στη Σι-μείζονα, η οποία επεκτείνεται έπειτα στα μ. 44-45, ενώ τα μ. 46-47 παραλλάσσουν έπειτα το τελευταίο δίμετρο ούτως ώστε να καταστεί δυνατή η επαναφορά της προηγούμενης δομικής μονάδας στα μ. 48-50α. Σε αυτήν την περίπτωση, εντούτοις, λαμβάνει χώρα μία κατάληξη με ατελή πτώση στην υποδεσπόζουσα, Ντο-μείζονα, από την οποία ξεκινά το ακόλουθο συνδετικό πέρασμα των μ. 50-54. Το τελευταίο αξιοποιεί τα ήδη υπάρχοντα μοτιβικά στοιχεία για να περάσει από την προαναφερόμενη περιοχή προς τη Μι-μείζονα (την ομώνυμη της σχετικής ελάσσονος), η οποία θα αποτελέσει την τονικότητα του δεύτερου επεισοδίου (Γ).

Τούτο διέπεται από τριμερή δομή. Το πρώτο του τμήμα εκτείνεται στα μ. 55-59 και συνίσταται σε μία ενιαία φράση που καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Σι-μείζονος. Το δεύτερο τμήμα αποτελεί, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, ένα αλυσιδωτό παράλλαγμα του πρώτου, με τα μ. 60-63 να καταλήγουν στη Φα-μείζονα τροποποιώντας το περιεχόμενο των μ. 55-59. Έπειτα, ωστόσο, τα μ. 64-66 καταλήγουν εκ νέου στην Μι-μείζονα, οδηγώντας στο τρίτο τμήμα του επεισοδίου, το οποίο αρχικά μεν ακολουθεί το ομόλογό του πρώτο στα μ. 67-69 (πρβλ. μ. 55-57), όμως στη συνέχεια η παρηλλαγμένη επανάληψη του τελευταίου μέτρου (στο μ. 70) οδηγεί άμεσα στην επανέκθεση του πλαγίου θέματος.

Η τοποθέτηση του κεντρικού επεισοδίου στη Μι-μείζονα επιτρέπει την σχετικά αβίαστη επαναφορά του πλαγίου θέματος στη μι-ελάσσονα, ήτοι στη σχετική της αρχικής Σολ-μείζονος, που αποτελεί μία τονικότητα εγγύτερη και αναλογική σε σχέση με την iii, όπου είχε αρχικά παρουσιαστεί το πλάγιο θέμα εντός της εκθέσεως. Όσον αφορά τη δομική του υπόσταση κατά την επανέκθεσή του, η μόνη ουσιαστική μεταβολή έγκειται στην προσθήκη των μ. 77-78, που παρεμβάλλονται ανάμεσα στην επιστροφή των μ. 20-25 στα μ. 71-76 και των μ. 26-31 στα μ. 79-84. Περαιτέρω, ο συνθέτης επεμβαίνει και στην κατάληξη (πρβλ. μ. 84 και 31), ούτως ώστε να ακολουθήσει η επανέκθεση του κυρίου θέματος στην κύρια τονικότητα.

Παρά την προσθήκη ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας και τις επιμέρους επεμβάσεις στη μελωδική γραμμή και την ύφανση, η πρώτη φράση του κυρίου θέματος επανέρχεται δομικώς αναλλοίωτη στα μ. 85-92. Δεν ισχύει το ίδιο, ωστόσο, και για τη δεύτερη φράση, η οποία ακολουθεί μεν το πρότυπό της στα μ. 93-98 (πρβλ. μ. 9-14), αλλά παρεκκλίνει από εκεί και έπειτα, αποφεύγοντας την αρχική μετατροπική κίνηση προς την iii μέσω της αντικατάστασης των μ. 15-19 από τα παρεμφερή μ. 99-101, τα οποία παράγονται μέσω αποσπασματοποίησης και παραμένουν στη Σολ-μείζονα, προετοιμάζοντας παράλληλα και την coda του μέρους.

Η τελευταία παραθέτει κατ' αρχάς το πρώτο και το δεύτερο τμήμα του κεντρικού επεισοδίου στην τονικότητα αναφοράς (πρβλ. μ. 102-113α και 55-66α), προτού ανακαλέσει

και το υλικό του συνδεδετικού περάσματος των μ. 50 κ.εξ., το οποίο εδώ τροποποιείται προκειμένου να προεκτείνει την τονική, στα μ. 113-115, κι έπειτα επιμηκύνεται καταληκτικά, στα μ. 116-119, συμπεριλαμβάνοντας και αναδρομές στο επικεφαλής μοτίβο του κυρίου θέματος.

### Συμπεράσματα

Από τις τέσσερις περιπτώσεις εφαρμογής της μικτής μορφής ρόντο-σονάτας, καμία δεν ξεκινά με μία διακριτή εισαγωγή. Αναφορικά με το κύριο θέμα, τούτο οργανώνεται τριμερώς σε δύο εκ των υπό εξέταση μερών (Fuchs 1/IV, Γκλαζουνόφ 1/III) και περιοδικά στο Godowsky/II, ενώ στο Brüll/IV δεν αξιοποιείται κάποιο τυπικό δομικό πρότυπο.<sup>401</sup>

Περνώντας στο πρώτο επεισόδιο, διαπιστώνουμε πως στα δύο μέρη που είναι γραμμένα σε ελάσσονα τρόπο στο επίκεντρο τίθεται εν προκειμένω η ελάσσων δεσπόζουσα<sup>402</sup> (Fuchs 1/IV, Brüll/IV), ενώ τα υπόλοιπα μέρη, που είναι γραμμένα σε μείζονα τρόπο, στρέφονται προς τις περιοχές της iii (Godowsky/II) αλλά και της – πολύ πιο απομακρυσμένης – ομώνυμης της ίδιας (Γκλαζουνόφ 1/III). Αναφορικά με τη δομή του πρώτου αυτού επεισοδίου, τούτο οργανώνεται σε κάθε περίπτωση ως ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος<sup>403</sup> και δύναται να εισάγεται με ένα μεταβατικό τμήμα (όπως συμβαίνει πράγματι στα Fuchs 1/IV και Γκλαζουνόφ 1/III) προτού επικεντρωθεί στο πλάγιο

---

<sup>401</sup> Όπως υποστηρίζουν οι Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 405), η υβριδική μορφή σονάτας και ρόντο «ξεκινά με ένα ελαφρύ, τετραγωνισμένο και εύκολα διατηρούμενο στη μνήμη εναρκτήριο θέμα [...], που είναι σχεδόν πάντοτε αρμονικά κλειστό. Μπορεί να είναι μία απλή περίοδος ή πρόταση, ωστόσο σε μεγαλύτερα κομμάτια [δηλαδή στην περίπτωση των μερών που εξετάζουμε] σχηματίζεται συχνά ως μία [τριμερής] ή διμερής δομή [...]». Αντίστοιχη είναι και η διαπίστωση του Φούλια, αναφορικά με το έργο του Beethoven: «Κατά παράδοση, το κύριο θέμα στις απλές παρατακτικές μορφές του ροντώ και του ρόντο συνιστά μία αυθυπόστατη δομική ενότητα, που μπορεί να αποτελείται είτε από ένα μόνο τμήμα (συνήθως σε δομή περιόδου) είτε από δύο ή τρία τμήματα, με μία ή δύο προαιρετικές (και ενίοτε καταγεγραμμένες) μικροδομικές επαναλήψεις. Δεν προξενεί λοιπόν έκπληξη το γεγονός ότι και στα μέρη υπό μορφήν ρόντο-σονάτας στο έργο του Beethoven το κύριο θέμα παρουσιάζεται κατά κανόνα έχοντας μία αρμονικώς κλειστή και αυτοτελή τριμερή δομή [...]». Βλ. Φούλιας, «Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven», ό.π.

<sup>402</sup> Η χρήση της ελάσσονος δεσπόζουσας σε μέρη γραμμένα στον ελάσσονα τρόπο είναι συνήθης σε ανάλογα έργα του Beethoven. Βλ. Φούλιας, «Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven», ό.π.

<sup>403</sup> Εδώ ακολουθούμε τη θεώρηση του Ιωάννη Φούλια, σύμφωνα με τον οποίο η αναγνώριση ενός συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος στο πλαίσιο μίας μορφής ρόντο-σονάτας είναι κανονιστική βάση των προδιαγραφών του εν λόγω μορφολογικού τύπου. Ωστόσο, η διάκριση μεταξύ μίας διαδοχής με μετάβαση και πλάγιο θέμα (όπως συμβαίνει, αντιθέτως, εντός μίας μορφής σονάτας-ρόντο) και μίας με σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος είναι καθαρά θεωρητική και δεν επηρεάζει στην ουσία τους τα ερμηνευτικά συμπεράσματα. Διαφωτιστική είναι η ακόλουθη διατύπωση: «Ο τρόπος με τον οποίον εξελίσσονται οι δύο αυτές μορφές [της σονάτας-ρόντο και του ρόντο-σονάτας] μετά την αρχική παρουσίαση του κυρίου θέματος είναι πολύ παρεμφερής, έστω κι αν περιγράφεται υπό διαφορετικούς θεωρητικούς όρους: το πρώτο επεισόδιο μιας μορφής ρόντο-σονάτας διαμορφώνεται πάντοτε ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος, προκειμένου σε αυτό να μπορούν να εκδηλωθούν κατά σειράν οι λειτουργίες της μεταβάσεως, της πλάγιας και καταληκτικής περιοχής καθώς και του συνδεδετικού περάσματος προς την ακόλουθη πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος, όπως ακριβώς και στην έκθεση μιας μορφής σονάτας-ρόντο μετά το κύριο θέμα. Συνεπώς, η διάκριση εδώ δεν αφορά επί της ουσίας τα περιεχόμενα ή τις δομικές λειτουργίες που έπονται του κυρίου θέματος αλλά την συμπερίληψή τους είτε σε μία χωριστή από εκείνο ενότητα – τουτέστιν σε ένα πρώτο επεισόδιο (B) που διαδέχεται το ανεξάρτητο κύριο θέμα (A) – είτε από κοινού με αυτό σε μία ενιαία και συνεκτικότερη έκθεση σονάτας». Βλ. Φούλιας, «Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven», ό.π.

θέμα (για το οποίο πουθενά δεν γίνεται χρήση κάποιου εκ των γνωστών δομικών προτύπων), ενώ η πραγματοποίηση μίας καταληκτικής πτωτικής επικύρωσης της δευτερεύουσας τονικότητας λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στο Γκλαζουνόφ 1/III. Στο ίδιο αυτό μέρος προστίθεται, επιπλέον, μία κατακλείδα έπειτα από την προαναφερόμενη πτωτική κατάληξη του πλαγίου θέματος, κάτι που παρατηρούμε, εντούτοις, και στο Fuchs 1/IV, παρά την απουσία ανάλογης πτωτικής άρθρωσης.

Κατά την πρώτη του επαναφορά, το κύριο θέμα υφίσταται πάντοτε ορισμένες τροποποιήσεις. Σε αυτό το πλαίσιο, κοινό στοιχείο των Fuchs 1/IV και Γκλαζουνόφ 1/III συνιστά η μετατροπή του τρίτου τμήματος της εναρκτήριας τριμερούς θεματικής δομής σε ένα συνδεδετικό πέρασμα προς το κεντρικό επεισόδιο του εκάστοτε μέρους.

Το δεύτερο επεισόδιο τοποθετείται, από τονικής πλευράς, στην VI και στην υποδεσπόζουσα στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο (βλ. Fuchs 1/IV και Brüll/IV αντίστοιχα), ενώ στα μέρη σε μείζονα τρόπο αξιοποιούνται η ελάσσων υποδεσπόζουσα και η ομώνυμη της σχετικής ελάσσονος (βλ. Γκλαζουνόφ 1/III και Godowsky/II αντίστοιχα). Σε αντίθεση όμως με την ποικιλία που παρατηρείται ως προς τις τονικές επιλογές, η δομική οργάνωση του κεντρικού επεισοδίου φαίνεται να αποτελεί σημείο απόλυτης ταύτισης μεταξύ των συνθετών, καθώς αυτό διαμορφώνεται τριμερώς (ως εσωτερικό θέμα) σε κάθε περίπτωση!<sup>404</sup>

Ιδιαίτερως σημαίνουσα για την επανέκθεση είναι η εφαρμογή του αντικατοπτρικού τύπου της εντός των Brüll/IV και Godowsky/II· συνεπώς, σε αυτά τα μέρη η επαναφορά του πλαγίου θέματος προηγείται εκείνης του κυρίου. Σε κάθε πάντως περίπτωση, όπως συνέβη και κατά την πρώτη του επαναφορά, το κύριο θέμα υφίσταται ορισμένες τροποποιήσεις σε όλα τα υπό εξέταση μέρη· η πλέον ενδιαφέρουσα παρατηρείται στο Γκλαζουνόφ 1/III, όπου το αυθεντικό κύριο θέμα υποκαθίσταται από μία παραλλαγή του. Αναφορικά με το μεταβατικό τμήμα, τούτο παραλείπεται στο Γκλαζουνόφ 1/II, σε αντίθεση με το Fuchs 1/IV, όπου η μετάβαση επανέρχεται κανονικά. Το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στην αρχική, ελάσσονα τονικότητα, στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο (Fuchs 1/IV, Brüll/IV), και μείζονα τονικότητα, αντίστοιχα, στο Γκλαζουνόφ 1/III· στο έτερο μέρος που εμφανίζεται στον μείζονα τρόπο (Godowsky/II), εντούτοις, το πλάγιο θέμα δεν μεταφέρεται στην αρχική Σολ-μείζονα, αλλά απεναντίας τοποθετείται αναπάντεχα στη σχετική ελάσσονα, στο πλαίσιο μίας αποδομητικής επανεκθεσιακής διαδικασίας. Η καταληκτική πτώση διατηρείται όπου είχε αρχικά εμφανιστεί (δηλαδή αποκλειστικά στο Γκλαζουνόφ 1/III), ενώ το ίδιο ισχύει και για την κατακλείδα, που επιστρέφει σε αμφότερα τα Fuchs 1/IV και Γκλαζουνόφ 1/III.

Coda, τέλος, προστίθεται σε τρία εκ των τεσσάρων εξεταζόμενων μερών: στο Fuchs 1/IV η εν λόγω επισυναπτόμενη ενότητα αναφέρεται αποκλειστικά στο κύριο θέμα, ενώ αντιθέτως στα Γκλαζουνόφ 1/III και Godowsky/II η αναδρομή στο κύριο θέμα συνδυάζεται με μία αναφορά και στο πρώτο ή στο δεύτερο επεισόδιο, αντίστοιχα.

---

<sup>404</sup> Η οργάνωση του δεύτερου επεισοδίου ως τριμερούς εσωτερικού θέματος αποτελεί μία τυπική στρατηγική και στην αντίστοιχη εργογραφία του Beethoven. Βλ. Φούλιας, “Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven”, ό.π., όπου τονίζεται πως αυτή η πρακτική «υπογραμμίζει την βαρύτητα και την προτεραιότητα της (παρατακτικής) αρχής του ρόντο έναντι εκείνης της σονάτας στα μέρη υπό μορφήν ρόντο-σονάτας».

### **Μέρη σε μορφή θέματος και παραλλαγών**

Στο αργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο αρ. 2* του Ρουμπινιστέιν, το θέμα των παραλλαγών είναι τριμερές. Το πρώτο τμήμα του είναι μία συμμετρική περίοδος, οι δύο τετράμετρες φράσεις της οποίας (μ. 1-4 και 5-8) ολοκληρώνονται με μία (οιονεί) ατελή και μία (οιονεί) τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, Λα-ύφεση-μείζονα, αντίστοιχα. Το δεύτερο τμήμα, αποτελούμενο από δύο σκέλη, τοποθετείται κατ' αρχάς στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπου παρουσιάζεται μία περιοδική κατασκευή ανάλογων προδιαγραφών με αυτή του πρώτου τμήματος του θέματος: η ηγούμενη φράση καταλήγει σε μία ατελή πτώση και η επόμενη σε μία τέλεια, στα μ. 9-12 και 13-16. Το δεύτερο σκέλος, έπειτα, συνίσταται σε μία φράση προτασιακής οργάνωσης (μ. 17-24), με διάρθρωση  $2 \times 2 + 4$  μέτρων, όπου η Μι-ύφεση-μείζων ανακτά τον ρόλο της ενεργής δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς και επεκτείνεται. Τελικά, το τρίτο τμήμα επαναφέρει δομικώς αναλλοίωτη την εναρκτήρια περίοδο στα μ. 25-32, καίτοι φροντίζει να ενισχύσει κατά τι την αποφασιστικότητα της τέλει πτώσης αλλά και την αρμονική κίνηση της δεύτερης φράσης εν γένει.

Εντός της πρώτης παραλλαγής (μ. 33-64), το μόνο που προστίθεται είναι μία αντιστικτική μελωδική γραμμή, που κινείται ψηλότερα από το ήδη γνωστό θεματικό υλικό, καίτοι εδώ έχουμε μία πρώτη, περιορισμένη εφαρμογή της αρχής της *diminutio*, καθώς δίνεται μεγαλύτερη έμφαση στα δέκατα έκτα σε σύγκριση με το αρχικό θέμα. Κατά τα άλλα, το θεματικό υλικό ουδόλως διαφοροποιείται από την πρώτη του εμφάνιση.

Τα πράγματα είναι διαφορετικά στη δεύτερη παραλλαγή, όπου στο πρώτο τμήμα (μ. 65-72), κατ' αρχάς, η μελωδική γραμμή, που τοποθετείται στη μεσαία φωνή, διατηρείται μόνο στο πρώτο ήμισυ της κάθε φράσης, με το δεύτερο να παραμένει μελωδικά "γυμνό", καθώς σε αυτό το σημείο μία "κρυφή" μελωδία είναι μόλις ανιχνεύσιμη στο πλαίσιο των αρπισμάτων του αριστερού χεριού, τα οποία εντείνουν την χρήση της *diminutio*, καθ' ότι κινούνται πλέον σε τρίηχα δεκάτων-έκτων. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 73-88), από την άλλη πλευρά, η μελωδία περνά στην ψηλότερη φωνή, δίχως να χάνει κάποιο μέρος της, η δε χαμηλότερη φωνή διατηρεί τη συνοδεία σε σπασμένες συγχορδίες, προτού το τρίτο τμήμα (μ. 89-96) επαναφέρει την ύφανση του πρώτου χωρίς περαιτέρω διαφοροποιήσεις.

Η τρίτη παραλλαγή, ακολούθως, προβαίνει σε πολύ βαθύτερες αλλαγές, αρμονικές, τονικές αλλά και χαρακτήρος: ως τονικό κέντρο επιλέγεται εν προκειμένω η μακρινή Μι-μείζων (VI/i), ενώ το πιο γοργό tempo δημιουργεί μία αρκετά διαφορετική ατμόσφαιρα, με το *Andante* να δίνει τη θέση του σε ένα πιο ζωνρό *Allegretto*, ενώ αντιθέτως η τεχνική της *diminutio* δεν εφαρμόζεται σε αυτήν την περίπτωση. Η εναρκτήρια περίοδος μεταβάλλει κατά τι την πρότυπη υπόστασή της, καθώς το πρώτο τετράμετρο αποτελείται πλέον από δύο συγγενικές μοτιβικές χειρονομίες, που ανάγονται στο αρχικό θέμα, και δεν οδηγεί στην δεσπόζουσα αλλά στην επιτονική. Ακολούθως, το δεύτερο τετράμετρο μεταφέρει το αρχικό δίμετρο στην υποδεσπόζουσα κι έπειτα καταλήγει σε μία οιονεί ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Έπεται μία παρηλλαγμένη επανάληψη του πρώτου οκταμέτρου, στα μ. 105-112, εντός της οποίας το πρώτο τετράμετρο διαφοροποιείται αρμονικώς αλλά και μοτιβικώς, με τα δύο πρώτα δίμετρα να αποκτούν περισσότερες ομοιότητες (και συνεπώς να δίνουν περισσότερο την εντύπωση ενός ζεύγους βασικής ιδέας και παραλλάγματος). Το δεύτερο τετράμετρο, από την άλλη πλευρά, μπορεί αφενός να διατηρεί εν πολλοίς την αρχική μελωδική του υπόσταση, υφίσταται ωστόσο και αυτό ορισμένες τροποποιήσεις αρμονικής φύσης, ενώ επιπλέον η αξιοποίηση του επικεφαλής μοτίβου στη γραμμή του μπάσου αναιρεί την πτωτική επενέργεια της κατάληξής της. Συνολικά, τα μ. 105-112 διαμορφώνουν μία υβριδική φράση, με τρεις παραθέσεις της βασικής ιδέας και μία οιονεί

πτωτική διαδικασία.<sup>405</sup> Ακόμη πιο ριζικές, ακολούθως, είναι οι επεμβάσεις στο δεύτερο τμήμα, όπου αρχικά το περιοδικά δομημένο πρώτο σκέλος αντικαθίσταται από μία πρόταση, με δίμετρη βασική ιδέα και παράλλαγμα και τετράμετρη συνέχιση (στα μ. 113-114 / 115-116 και 117-120) στην τονικότητα της σχετικής (ντο-δίεση-ελάσσονα), η οποία και επικυρώνεται με μία ατελή πτώση. Στο δεύτερο σκέλος, αντιθέτως, οι προτασιακές προδιαγραφές μένουν αλώβητες, καθ' όσον η φάση της παρουσίασης των μ. 121-122 / 123-124 ακολουθείται από συνέχιση στα μ. 125-128, καίτοι στην προκειμένη περίπτωση η αρμονική λειτουργία που επεκτείνεται δεν είναι αυτή της δεσπόζουσας της τονικότητας αναφοράς αλλά της σχετικής της, μέχρις ότου η τελευταία μετατραπεί τελικά σε iii της Μι-μείζονος. Αξίζει να παρατηρηθεί πως, πέραν των εσωτερικών αλλαγών, η έκταση του μεσαίου τμήματος (16 μέτρα) παρέμεινε η ίδια, κάτι που άλλωστε ισχύει και για το πρώτο τμήμα, δεδομένης της καταγεγραμμένης επανάληψής του. Το τρίτο τμήμα, εν συνεχεία, επαναφέρει αυτούσιο το αρχικό οκτάμετρο της παρούσας παραλλαγής στα μ. 129-136, ενώ έπειτα προστίθεται και ένα καταληκτικό τμήμα στα μ. 137-146. Σε αυτό, μία φευγαλέα τονικοποίηση της Ντο-μείζονος (VI/i) στα μ. 137-138 / 139-140 υπενθυμίζει την αρχική μελωδική μορφή της αντιθετικής ιδέας της εναρκτήριας φράσης του θέματος (πρβλ. τα μ. 3-4), ενώ το ίδιο στοιχείο εξακολουθεί να αξιοποιείται κατόπιν προκειμένου να επιτευχθεί μία τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα (στα μ. 141-143a), η οποία επιπλέον προεκτείνεται στα μ. 143-146.

Στην τέταρτη παραλλαγή, η βασική μελωδία βρίσκεται πλέον στο μπάσσο, συνοδευόμενη από μία ιδιαίτερα διανθισμένη γραμμή στην υψηλότερη φωνή, στο πλαίσιο της οποίας εντείνεται η εφαρμογή της *diminutio* (με εισαγωγή αξιών τριακοστών-δευτέρων), ενώ ως τονικό κέντρο επιλέγεται η ομώνυμη, λα-ύφεση-ελάσσονα. Όλα αυτά τα στοιχεία, σε συνδυασμό με την επαναφορά της αρχικής χρονικής αγωγής, συμβάλλουν στη δημιουργία μίας εντελώς αντιθετικής (σε σύγκριση με την αμέσως προηγηθείσα παραλλαγή) ατμόσφαιρας. Μάλιστα, η δυσσιώνη δραματικότητα που καλλιεργείται οξύνεται από τη διαδικασία μεγέθυνσης στην οποία υποβάλλεται το πρώτο τμήμα (μ. 147-162), όπου ο διπλασιασμός των αξιών έχει ως αναπόφευκτη απόρροια την επιβράδυνση του αρμονικού ρυθμού αλλά και τον διπλασιασμό της έκτασης (από 8 σε 16 μέτρα). Οι αρχικές ρυθμικές αξίες αποκαθίστανται κατόπιν στο πλαίσιο του πρώτου σκέλους του δεύτερου τμήματος (μ. 163-170), που κινείται, κατ' αναλογία με το θέμα, στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Το δεύτερο σκέλος του ιδίου τμήματος, αντιθέτως, υφίσταται σμίκρυνση, καταλαμβάνοντας πλέον 4 αντί των αρχικών 8 μέτρων (μ. 171-174). Ακόμα πιο αξιοπρόσεκτη είναι η μεταχείριση του τρίτου τμήματος: το πρώτο ήμισυ της ηγούμενης φράσης (μ. 175-178) αλλάζει κατεύθυνση, προσεγγίζοντας τη ρε-ύφεση-ελάσσονα (iv), η ακόλουθη επέκταση της οποίας στα μ. 179-180 εκτοπίζει το περιεχόμενο των μ. 151-158, δηλαδή τόσο το υπόλοιπο της ηγούμενης φράσης όσο και το πρώτο μισό της δεύτερης! Επιπλέον, η επαναφορά των καταληκτικών μ. 159-162 ακυρώνει εν μέρει τη μεγέθυνση που χαρακτήρισε την πρώτη τους εμφάνιση στην παρούσα παραλλαγή, όπως παρατηρεί κανείς στα μ. 181-184.

Εντός του χώρου της επιπρόσθετης coda, ο συνθέτης προβαίνει αρχικά στην υπόμνηση της χαρακτηριστικής ύφανσης ορισμένων παραλλαγών, και μάλιστα σε αντίστροφη φορά: τα μ. 185-188, που κινούνται στη Μι-μείζονα (αναφερόμενα έτσι έμμεσα στην τρίτη παραλλαγή), προέρχονται από τα εναρκτήρια μ. 65-68 της δεύτερης, την κατάληξη των

---

<sup>405</sup> Ο Carlin (ό.π., σ. 63) αναφέρεται σε αυτήν την «ασυνήθιστη» περίπτωση (“uncommon hybrid type”) ως συνδυασμό πρώτου σκέλους πρότασης και δεύτερου σκέλους περιόδου, χωρίς όμως να δίνει σχετικά παραδείγματα.

οποίων παραλλάσσουν, ενώ τα μ. 189-194, που τοποθετούνται στη Ντο-μείζονα, ανακαλούν το αντίστοιχο εναρκτήριο τετράμετρο της πρώτης παραλλαγής, και πάλι τροποποιώντας και προεκτείνοντας την κατάληξή του. Έπειτα, τα μ. 195-198 απομονώνουν τα μ. 1-4 και του αρχικού θέματος, περνώντας πλέον στην τονικότητα αναφοράς, η οποία μάλιστα επικυρώνεται με τέλεια πτώση χάρη στο πεντάμετρο 199-203a που ακολουθεί και το οποίο δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην επιτονική. Η τονική προεκτείνεται, τέλος, μέσω της ρευστοποίησης χαρακτηριστικών μοτιβικών στοιχείων του θέματος (πρβλ. μ. 3-4) στα μ. 203-209. Αξίζει, επιπλέον, να παρατηρηθεί η τονική πορεία της coda μέσω αντιθετικών βαθμίδων: από την *i* (τέταρτη παραλλαγή) στην *VI/i*, έπειτα στην *VI/vi/i* [= *III*] και τελικά πίσω στην (μείζονα) τονική.

Για το δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Brahms, που είναι γραμμένο σε μορφή παραλλαγών, ο συνθέτης επιλέγει ως θέμα προς επεξεργασία ένα “*Minnelied*”,<sup>406</sup> δηλαδή ένα τραγούδι από την παράδοση των *Minnesänger* του ύστερου Μεσαίωνα, το οποίο μάλιστα είναι έτσι σχεδιασμένο, ώστε να αντιπαραβάλλει τον σολίστα πρωτοτραγουδιστή (“*Vorsänger*”) με έναν ευρύτερο χορό (“*Alle*”).<sup>407</sup> Αυτή η αντιπαράθεση γίνεται έκδηλη ήδη στην πρώτη τετράμετρη φράση, η οποία διαιρείται σε δύο δίμετρα σκέλη (μ. 1-2 και 3-4), με τη μετάβαση από τη μία φωνή στις πολλές να αντιπροσωπεύεται από την πύκνωση της υφής. Η εν λόγω φράση, που καταλήγει στην τονική (ντο-ελάσσονα) με τέλεια πτώση, επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 5-8 με την ίδια ακριβώς διαμόρφωση, ενώ ακολουθεί μία τρίτη, διαφορετική φράση (μ. 9-12), που εκφέρεται αποκλειστικά από τον χορό και φέρνει εκ νέου την ίδια πτωτική κατάληξη στη ντο-ελάσσονα (πρβλ. μ. 11-12 με μ. 3-4 / 7-8). Συνεπώς, η δομή του θέματος προσιδιάζει στην – ιδιαίτερα συνήθη αναφορικά με τα *Minnelieder* – τριμερή δομή *Bar* (“*Barform*”), που αντιπροσωπεύεται από το σχήμα *α β ή* στροφή – στροφή – επωδός (*Stollen – Stollen – Abgesang*).

Στο πλαίσιο της πρώτης παραλλαγής (μ. 13-26), η πρώτη φράση (μ. 13-17) εμπλουτίζεται ως προς την ύφανσή της με αντιφωνικές επαναλήψεις των φθόγγων της σε αντιχρονισμούς, ενώ προεκτείνεται και κατά ένα μέτρο· αυτό οφείλεται στη διείσδυση μίας διαφωνίας στην τελική συγχορδία της τονικής, με αποτέλεσμα να απαιτείται και το ακόλουθο μέτρο για τη λύση της. Η δεύτερη φράση (μ. 18-21) δεν παραλλάσσεται κατά παρόμοιο τρόπο από δομική έποψη, φέρει όμως, πέραν της ενίσχυσης της ύφανσης στο πρώτο της σκέλος, και αρμονικές αλλαγές στο δεύτερο, αφού η τονική αντικαθίσταται τώρα από μία επέκταση της ναπολιτάνικης *II* (βλ. μ. 20-21a), που οδηγεί στη συγχορδία της δεσπόζουσας για την πτωτική κατάληξη. Η επωδός (μ. 22-26), τέλος, μοιράζεται μεν την τροπή προς τη ναπολιτάνικη της δεύτερης στροφής, υιοθετώντας όμως και την καταληκτική προέκταση της πρώτης στροφής, με αποτέλεσμα να εκτείνεται κι αυτή πλέον σε πέντε μέτρα. Περαιτέρω, ιδιαίτερης σημασίας σε αυτήν την πρώτη παραλλαγή είναι η εφαρμογή

<sup>406</sup> Το θέμα βασίζεται, συγκεκριμένα, στο λαϊκής προέλευσης τραγούδι “*Verstohlen geht der Mond auf*”, το οποίο ο Brahms εντόπισε στην συλλογή *Deutsche Volkslieder* και επεξεργάστηκε κάμποσες φορές κατά τη διάρκεια της ζωής του· βλ. R. Larry Todd, “*Sonata No. 1 in C major, opus 1*”, στο: Leon Botstein (επιμ.), *The complete Brahms: A guide to the musical works of Johannes Brahms*, W. W. Norton, New York 1999, σ. 156, και Klaus Aringer, “*Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur*”, στο: Claus Bockmaier – Siegfried Mauser, *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 2013, Bd. 1, σ. 7. Κατά τον Aringer, η ένδειξη “*nach einem deutschen Minneliede*” στην παρτιτούρα υποδεικνύει πως το θέμα θα πρέπει να κατανοηθεί, στην πραγματικότητα, ως μία πρώτη παραλλαγή του προαναφερόμενου τραγουδιού.

<sup>407</sup> Πρβλ. Aringer, ό.π., σ. 7.

της αρχής της *diminutio*, η οποία μάλιστα γίνεται σταδιακά εντός της ίδιας παραλλαγής, με ένα πέρασμα από δίχη σε τρίχη δεκάτων έκτων!

Η δεύτερη παραλλαγή (μ. 27-56) χαρακτηρίζεται υφολογικά από την μετατόπιση της μελωδικής γραμμής στο μπάσο και τον συνδυασμό της με μία μελισματική κίνηση στην υψηλότερη φωνή, ενώ εμφανίζεται με ριζοσπαστικές διαθέσεις, τόσο από δομικής όσο και από αρμονικής πλευράς. Κατ' αρχάς, η πρώτη φράση διευρύνεται εδώ σε αναπάντεχο βαθμό, εκτεινόμενη πλέον σε οκτώ μέτρα. Τούτο επιτυγχάνεται με εσωτερικές επαναλήψεις: έπειτα από το αρχικό δίμετρο (μ. 27-28), το μ. 29 αλυσιδοποιεί το μ. 28, φέρνοντας τη δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, στην οποία μάλιστα καταλήγει το δεύτερο ήμισυ της φράσης, στα μ. 30-31· η τονική αυτή παρέκκλιση επιβάλλει λοιπόν την επανάληψη του δεύτερου ημίσεως, εν προκειμένω με κατάληξη σε τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, η οποία προεκτείνεται και σε ένα ακόμη μέτρο (μ. 32-34). Αντίθετα, για τη δεύτερη φράση ο Brahms επιφυλάσσει μόνο την αντιμετάθεση των εξωτερικών φωνών, σε συνδυασμό και με την κατάργηση του προαναφερόμενου επιπρόσθετου μέτρου (βλ. μ. 35-41). Όσο για την τρίτη φράση, τούτη ακούγεται πρώτα στην αρχική της έκταση και υφή (πρβλ. μ. 9-12) στα μ. 42-45, καίτοι με ορισμένες αρμονικές διαφοροποιήσεις: έτσι, αντί της τονικής, τα μ. 42-43 φέρνουν τη Λα-ύφεση-μείζονα (VI), η υποδεσπόζουσα της οποίας επανερμηνεύεται ως ναπολιτάνικη για να οδηγήσει εκ νέου σε μία πτωτική επικύρωση της ντο-ελάσσονος (στα μ. 44-45). Ακολούθως, το εν λόγω τετράμετρο επαναλαμβάνεται ιδιαίτερα διευρυμένο: το μοτίβο του πρώτου μέτρου έρχεται σε αντιπαράθεση με μία επαναλαμβανόμενη εμβόλιμη φιγούρα στην υψηλή περιοχή του πιάνου στα μ. 46-49, ενώ στην ίδια επεξεργασία υποβάλλεται κατόπιν και το δεύτερο μέτρο στα μ. 50-53· σε αντίθεση, όμως, με την παραπάνω διαδικασία, το τελικό δίμετρο αντικαθίσταται από την σχεδόν αυτούσια παράθεση του καταληκτικού τρίμετρου της πρώτης φράσης (πρβλ. μ. 54-56 με μ. 32-34), δημιουργώντας έτσι έντονη υφολογική αντίθεση στο εσωτερικό του παρόντος χωρίου.

Στην τρίτη και τελευταία παραλλαγή (μ. 57-72) μεταφερόμαστε στον μείζονα τρόπο, ενώ η μελωδία του θέματος τοποθετείται και πάλι στο μπάσο, καίτοι επισκιάζεται από μία συναφή μελωδική γραμμή που αναπτύσσεται στην υψηλότερη φωνή. Αυτή τη φορά, η πρώτη φράση παραμένει δομικά αλλά και αρμονικά αρτιμελής (στα μ. 57-60), ενώ απεναντίας η δεύτερη (μ. 61-64) στρέφεται προς τη Λα-ύφεση-μείζονα, η οποία, μετά την οιονεί πτωτική της επικύρωση, μετατρέπεται σε συγχορδία αυξημένης έκτης με ροπή προς τη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Το γεγονός αυτό επιφέρει και τη μοναδική αλλαγή αναφορικά με την τρίτη φράση (στα μ. 65-68), ήτοι την παρουσία, στο πρώτο της ήμισυ, ενός ισοκράτη επί του σολ. Επιπλέον, ωστόσο, η αποτυχία και των τριών φράσεων της παρούσας παραλλαγής να καταλήξουν με κάποια τυπική πτώση στην τονική (εξαιτίας της παρουσίας της αρχικής μελωδίας στη γραμμή του μπάσου) επιβάλλει την εμφάνιση του επιπρόσθετου καταληκτικού τετραμέτρου των μ. 69-72, το οποίο επικυρώνει πειστικά τη Ντο-μείζονα, πραγματοποιώντας παράλληλα και τη σύνδεση με την *coda*.

Η τελευταία (μ. 73-85) αξιοποιεί την εναρκτήρια μοτιβική χειρονομία (πρβλ. μ. 1) για να σχηματίσει ένα – επί της ουσίας δίφωνο – αντιστικτικό πλέγμα, το οποίο συνιστά αρμονικώς μία επέκταση της Ντο-μείζονος (μ. 73-80α). Η διαδικασία αυτή ολοκληρώνεται εν συνεχεία στα μ. 80-85, που βασίζονται επίσης στο ίδιο υλικό (πρβλ. επιπλέον τα μ. 80-81 και τα μ. 1-2).<sup>408</sup>

<sup>408</sup> Ο Todd ("Sonata No. 1 in C major, opus 1", ό.π., σ. 157) διακρίνει έναν σαφή προγραμματικό συσχετισμό της εξέλιξης του παρόντος μέρους με το τραγούδι στο οποίο βασίζεται. Κατ' αυτόν, το θεματικό περιεχόμενο του τραγουδιού, δηλαδή η παράκληση ενός ανώνυμου πρωταγωνιστή προς

Το θέμα που χρησιμοποιείται ως βάση των παραλλαγών στο δεύτερο μέρος της Σονάτας για πιάνο αρ. 2 του Brahms είναι γραμμένο σε (ημιτελή) τριμερή δομή.<sup>409</sup> Το πρώτο τμήμα (μ. 1-8) έχει προτασιακή οργάνωση, με τη δίμετρη βασική ιδέα και το ανάλογο παράλλαγμα (στα μ. 1-2 / 3-4) να ακολουθούνται από τετράμετρη συνέχιση (μ. 5-8), η οποία καταλήγει σε ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της σι-ελάσσονος. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά επαναφέροντας στο προσκήνιο τη βασική ιδέα στα παρεμφερή, οιονεί αλυσιδωτά μ. 9-10 / 11-12 που στρέφονται από την Ρε-μείζονα προς την (ελάσσονα) υποδεσπόζουσα της (κατ' αναλογίαν προς τα μ. 1-4), ενώ συνεχίζεται με τα αλυσιδωτής λογικής δίμετρα 13-14 / 15-16, τα οποία φτάνουν μέχρι τη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος· τελικά, η τελευταία μετατρέπεται στα μ. 17-18 στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, στην οποία και ολοκληρώνεται το υπό εξέταση θέμα, χωρίς να αποπερατώνεται με μια πιθανή επαναφορά της αρχικής θεματικής ιδέας στην σι-ελάσσονα.

Στην πρώτη παραλλαγή (μ. 19-36), το θέμα μένει δομικώς και αρμονικώς αλώβητο, με την πλέον σημαίνουσα αλλαγή να αφορά την εφαρμογή της τεχνικής της *diminutio*, ενώ επιπλέον παρατηρείται και ενίσχυση της ύφανσης: πολλά μοτιβικά στοιχεία διπλασιάζονται στην οκτάβα, ενώ οι υψηλότερες φωνές μεταφέρονται σε υψηλότερη ηχητική περιοχή, διευκολύνοντας έτσι την εμφιλοχώρηση ενός ισοκράτη.

Στο πλαίσιο της δεύτερης παραλλαγής (μ. 37-67), οι τροποποιήσεις είναι σαφώς πιο δραστικές. Κατ' αρχάς, στο πρώτο τμήμα (μ. 37-45) ο συνθέτης προσθέτει έναν ισοκράτη επί του σολ εντός του σκέλους της παρουσίασης της πρότασης, θολώνοντας το αρμονικό τοπίο. Έπειτα, η συνέχιση ακολουθεί μία διαφορετική, σε σχέση με την αρχική, αρμονική πορεία που οδηγεί όμως και πάλι σε ατελή πτώση στην σι-ελάσσονα, με την τελευταία να προεκτείνεται μέχρι το (επιπρόσθετο) μ. 45. Από υφολογική έποψη, η εκάστοτε βασική μοτιβική χειρονομία εμπλουτίζεται με μελωδικά στολίσματα, καίτοι συνδυάζεται αντιστικτικά και με την αρχική της εκδοχή σε παράλληλες έκτες, στην οκτάβα ή σε αντίθετη κίνηση. Την ίδια τροποποίηση υφίσταται και το πρώτο τετράμετρο του δεύτερου τμήματος, το οποίο δεν παρεκκλίνει αρμονικά από το πρότυπό του, παρά την παρουσία ενός ισοκράτη επί του λα-δίεση / σι-ύφεση (στα μ. 46-49). Τα πράγματα αλλάζουν, ωστόσο, στην συνέχεια λόγω της συμπίεσης, και μάλιστα με διαφορετικό αρμονικό περιεχόμενο, των μ. 13-16 στα μ. 50-51 και της (παρηλλαγμένης) αλυσιδοποίησής τους στα μ. 52-53, τα οποία μάλιστα εμπεριέχουν και τη μελωδική γραμμή των μ. 13-14· ως σημειωθεί, επιπλέον, πως ο ισοκράτης δεν έχει ακόμη απομακρυνθεί. Ακολούθως, τα μ. 54-55 προκύπτουν από τον διπλασιασμό του μ. 17, ενώ το ίδιο φαίνεται να ισχύει και για τα μ. 56-57 αναφορικά με το μ. 18, αν και σε αυτήν την περίπτωση καταλήγουμε αναπάντεχα στη συγχορδία της Ρε-μείζονος. Αυτή η τροπή υποκινεί την μεσολάβηση ενός εμβόλιμου, καταληκτικής αλλά και συνδυαστικής λειτουργίας τμήματος στα μ. 58-67. Το έναυσμα δίνει η εκ νέου επιστροφή της βασικής θεματικής ιδέας στα δίμετρα 58-59 / 60-61, τα οποία είναι λειτουργικά όμοια, ενώ ακολούθως το ίδιο στοιχείο ρευστοποιείται στα μ. 62-65, πριν από την έλευση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας στα μ. 66-67.

---

την ανατέλλουσα σελήνη να μαγέψει την όμορφη Trude, εκφράζεται μέσα από την προοδευτική επέκταση των παραλλαγών (που αντιπροσωπεύει την άνοδο του φεγγαριού) και, τελικά, από την υφή ντουέτου της coda (του "επιλόγου"), που απεικονίζει συμβολικά τις «δύο πιστές καρδιές» του τραγουδιού.

<sup>409</sup> Πηγή έμπνευσης για το εν λόγω θέμα απετέλεσε και σε αυτήν την περίπτωση (όπως και στην προηγούμενη σονάτα) ένα Minnelied: συγκεκριμένα, το τραγούδι "Mir ist leide" του κόμη Kraft von Toggenburg. Βλ. Aringer, "Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll", ό.π., σ. 15· Frisch, "Sonata No. 2 in f# minor, opus 2", σ. 160· Eich, ό.π., σ. 337.



Η τρίτη παραλλαγή (μ. 68-87) τοποθετείται στη Σι-μείζονα και βασίζεται στην ρυθμική επιτάχυνση (με περαιτέρω χρήση της *diminutio*) και στην ενίσχυση της υφής, κατά παρόμοιο τρόπο με την πρώτη παραλλαγή, με την πιο χαρακτηριστική προσθήκη να συνίσταται εν προκειμένω στη μοτιβική χειρονομία του μ. 69. Το πρώτο τμήμα υφίσταται μόνο περιορισμένες αρμονικές τροποποιήσεις στα μ. 68-75, ενώ το δεύτερο διαφοροποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό. Τα μ. 9-12 αντικαθίστανται στα μ. 76-79 από δύο – συγγενικά με αυτά – παρεμφερή δίμετρα, που προκύπτουν και πάλι, ωστόσο, από την βασική θεματική ιδέα. Η ισχύς της προαναφερόμενης χειρονομίας στο δεύτερο μέτρο της τελευταίας επηρεάζει, κατόπιν, και τα παρεμφερή (και όχι πλέον αλυσιδωτά, όπως στο πρότυπό τους) μ. 80-81 / 82-83, τα οποία διατηρούν μόνο το ήμισυ της μελωδικής ιδέας των ομόλογών τους μ. 13-16. Τέλος, τα μ. 17-18 δίνουν εν προκειμένω τη θέση τους στα μ. 84-87, τα οποία αφιερώνονται εξαρχής σε μία επέκταση της δεσπόζουσας, συνεπικουρώντας στην επικείμενη άμεση (“*attacca*”) σύνδεση με το ακόλουθο τρίτο μέρος του έργου.

Στην πραγματικότητα όμως, το θέμα του ακόλουθου *scherzo* δεν είναι τίποτε άλλο από την τέταρτη και τελευταία παραλλαγή του παρόντος μέρους! Σε αυτήν την ιδιαίτερη περίπτωση επικάλυψης μεταξύ των μερών, το πρώτο τμήμα του διμερούς θέματος του *scherzo* (μ. 1-8) αντιστοιχεί στην πρώτη φράση του θέματος του *Andante con espressione*, καίτοι στην προκειμένη περίπτωση χρησιμοποιείται μέτρο 6/8 και πολύ πιο γοργή χρονική αγωγή, ενώ η πτωτική κατάληξη στην τονική γίνεται με τέλεια πτώση. Στο δεύτερο τμήμα, τα μ. 9-14 αντιστοιχούν εκ νέου στα ανάλογα μέτρα του δεύτερου τμήματος του θέματος των παραλλαγών, όμως από εκεί και ύστερα τα μ. 15-22 στρέφονται ξανά προς τη σιελάσσονα, καταλήγοντας εν τέλει σε αυτή (μετά από μερικές αποτυχημένες προσπάθειες) με μία νέα τέλεια πτώση και παρέχοντας έτσι την πειστική εκείνη ολοκλήρωση που καμία από τις προηγούμενες παραλλαγές δεν διέθετε. Ως εκ τούτου, μπορούμε να συμπεράνουμε πως στο υπό εξέταση αργό μέρος το θέμα ακολουθείται από τέσσερις παραλλαγές, με συνεχή ρυθμική επιτάχυνση μέχρι την τελική του μεταμόρφωση σε ένα *scherzo*, εντός πλέον του τρίτου μέρους του έργου.<sup>410</sup>

Το θέμα των παραλλαγών στο τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Ritter είναι τριμερές και απολύτως συμμετρικό στην κατασκευή του. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-8) είναι μία περίοδος, η πρώτη τετράμετρη φράση της οποίας καταλήγει στην τονικότητα αναφοράς (Ρε-μείζονα) με ατελή πτώση, ενώ η ισομήκης δεύτερη φέρνει την αναμενόμενη τέλεια πτώση στην ίδια τονικότητα. Ας σημειωθεί εδώ μία φαινομενικά ασήμαντη λεπτομέρεια, η οποία εντούτοις παρουσιάζει ενδιαφέρον στη συνέχεια: η κατά τα άλλα τέλεια πτωτική δομή της ηγούμενης φράσης μετατρέπεται σε ατελή μόνο εξαιτίας της συνεχούς παρουσίας ενός ισοκράτη επί του λα στην υψηλότερη φωνή. Συνεχίζοντας, το επίσης οκτάμετρο δεύτερο τμήμα του θέματος (μ. 9-16) παραπέμπει σε προτασιακές προδιαγραφές, με τα δύο πρώτα, παρεμφερή δίμετρά του (“παρουσίαση”) να στρέφονται προς τη σχετική,

<sup>410</sup> Στις ίδιες διαπιστώσεις προβαίνουν, εν πολλοίς, ο Frisch (“*Sonata No. 2 in f# minor, opus 2*”, σ. 160) και ο Aringer (“*Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll*”, ό.π., σ. 16-17), για τους οποίους το πρώτο τμήμα του τρίτου μέρους δύναται να θεωρηθεί ως μία τέταρτη παραλλαγή, ή ακόμη (στην περίπτωση του δεύτερου) ως ένας επίλογος του προηγούμενου μέρους. Ο Aringer τονίζει περαιτέρω ότι προαναφέραμε σχετικά με την πλέον επιτυχημένη πτωτική ολοκλήρωση του θέματος στο πλαίσιο αυτής της μεταμόρφωσής του, θεωρώντας όμως πως η εν λόγω κατάληξη συμβάλλει εξίσου με τη θεματική συγγένεια στην στενότερη σύνδεση μεταξύ των δύο μερών. Η θεματική σχέση αναδεικνύεται και από την Eich (ό.π., σ. 337), η οποία ωστόσο διαπιστώνει μία απλή κυκλική σχέση, δίχως να θεωρεί το θέμα του *scherzo* ως μία τέταρτη παραλλαγή του αργού μέρους.

προτού το ακόλουθο τετράμετρο (“συνέχιση”) προσεγγίσει και επικυρώσει την υποδεσπόζουσα με μία τέλεια πτώση. Το τρίτο τμήμα (μ. 17-24), τέλος, προβαίνει μόνο σε επιφανειακές ρυθμικομελωδικές προσθήκες σε σχέση με το πρώτο.

Στο πλαίσιο της πρώτης παραλλαγής (μ. 25-48), η σημαντικότερη διαφοροποίηση αφορά την εφαρμογή της αρχής της *diminutio*, που επιφέρει τη ρυθμική επιτάχυνση όλης της παραλλαγής με τρίηχα δεκάτων-έκτων. Πέραν αυτού, υφίστανται μόνο επουσιώδεις αλλαγές στην ύφανση, όπου κυριαρχεί πλέον το στοιχείο του αρπίσματος, ενώ η δομική συγκρότηση του θέματος μένει ανέγγιχτη.

Η υφολογική μεταβολή είναι πιο ριζική στη δεύτερη παραλλαγή (μ. 49-81a), όπου τη θέση της αρχικής μελωδίας καταλαμβάνει μία ιδιαίτερα μελισματική γραμμή, η οποία χαρακτηρίζεται ομοίως από χρήση της τεχνικής της *diminutio*. Στο πρώτο τμήμα (μ. 49-56), το γεγονός αυτό συνεπάγεται την απώλεια του κρατημένου λα, με τον συνθέτη να αναγκάζεται τώρα να επινοήσει ένα διαφορετικό τέχνασμα για να αποτρέψει ένα πρόωρο οριστικό πτωτικό κλείσιμο: στην προκειμένη περίπτωση, η πρώτη φράση ολοκληρώνεται με αποφυγή πτώσης (δια της εμφάνισης της τονικής σε πρώτη αναστροφή), ενώ η δεύτερη με τη Ρε-μείζονα σε ευθεία κατάσταση. Το δεύτερο τμήμα δεν διαφοροποιείται δομικώς (μ. 57-64), ενώ το τρίτο (μ. 65-72) παραλλάσσεται μόνο από μελωδικής πλευράς σε σύγκριση με το πρώτο. Μολοντούτο, η εν λόγω παραλλαγή επιφυλάσσει μία πρώτη έκπληξη, καθώς στα μ. 73-81a επισυνάπτεται σε αυτήν ένα καταληκτικό τμήμα: δύο παρεμφερή τετράμετρα (μ. 73-76 / 77-81a), με άμεση αναφορά στο μεσαίο τμήμα της παραλλαγής αυτής, οδηγούνται αρχικά σε αποφυγή και εν τέλει σε μία ακόμη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Στην τρίτη παραλλαγή μεταφερόμαστε στην ομώνυμη ελάσσονα, ενώ στην ύφανση κυρίαρχο πλέον είναι το στοιχείο του τριήχου δεκάτων έκτων, όπως άλλωστε και στην πρώτη παραλλαγή, γεγονός που συνεπάγεται μία διαδικασία ρυθμικής επιβράδυνσης σε σχέση με την προηγούμενη παραλλαγή. Στο πρώτο τμήμα (μ. 81-88) ο συνθέτης αφήνει επιτέλους την ηγούμενη φράση να καταλήξει στη ρε-ελάσσονα με μία σαφέστατη τέλεια πτώση· του δίνεται έτσι η ευκαιρία να προβεί σε μία “εσωτερική” διαδικασία παραλλαγής, προσθέτοντας, στο πλαίσιο της δεύτερης φράσης, πάνω από τη μελωδία μία χρωματική άνοδο. Το δεύτερο τμήμα (μ. 89-100), εν συνεχεία, φαίνεται σε πρώτη φάση να ακολουθεί το δεδομένο δομικό και αρμονικό πρότυπο του θέματος, ξεκινώντας με δύο ομοειδή δίμετρα που περνούν στην Σι-ύφεση-μείζονα (πρβλ. μ. 9-12). Παρ’ όλα αυτά, το τετράμετρο αυτό επαναλαμβάνεται στα μ. 93-96, κινούμενο πλέον στην ομώνυμη ελάσσονα της ανωτέρω τονικής περιοχής. Περαιτέρω, τα μ. 97-100 που έπονται έχουν περισσότερο συνδυαστική λειτουργία, βασιζόμενα σε μία αντιστικτική βηματική κίνηση. Όμως, πού οδηγούν; Εδώ έγκειται και η μεγαλύτερη έκπληξη στην πορεία του υπό εξέταση μέρους: η επικεφαλής θεματική ιδέα επιστρέφει παρηλλαγμένη στη μακρινή Ρε-ύφεση-μείζονα (πρόκειται για τη σχετική της σι-ύφεση-ελάσσονος: III/vi/i), στα μ. 101-106 (πρβλ. μ. 1-6)! Αυτή η μακροδομική “παραφωνία” δεν θα μπορούσε, βέβαια, να συνεχιστεί για πολύ ακόμα, γι’ αυτό και τα ακόλουθα μ. 107-108 προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και αλυσιοποίηση, περνώντας στη ντο-ελάσσονα. Τελικά, τον δρόμο της τονικής επιστροφής αναζητούν τα μ. 109-110, που θέτουν ως στόχο τους τη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος, με τη Λα-μείζονα να επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 111-116. Συμπερασματικά, είναι προφανές πως το τρίτο τμήμα της παρούσας παραλλαγής κρίνεται ανεπαρκές τόσο από θεματικής όσο και από αρμονικής πλευράς προκειμένου να λειτουργήσει ως επαναφορά του πρώτου, οπότε μετατρέπεται σε συνδυαστικό πέρασμα προς την επόμενη παραλλαγή.

Στην τέταρτη παραλλαγή (μ. 117-140), ο μείζων τρόπος παλινορθώνεται, ενώ από πλευράς ύφανσης η θεμελιώδης μελωδική γραμμή του θέματος κρύβεται, εν προκειμένω,

μέσα στα αρπίσματα του αριστερού χεριού. Ο ισοκράτης επί του λα επιστρέφει, στην υψηλότερη φωνή, και μάλιστα παραμένει αμετακίνητος σε όλη τη διάρκεια των δύο φράσεων του πρώτου τμήματος (μ. 117-124), υπό μορφήν τρίλλιας. Ως αποτέλεσμα, η δεύτερη φράση δεν επιτυγχάνει να οδηγήσει σε τέλεια πτώση, αρκούμενη σε μία ατελή, ενώ η ηγούμενη φράση αποφεύγει να φέρει τον θεμέλιο φθόγγο της τονικής στην κατάληξή της, διατηρώντας παράλληλα στο μπάσο και τον θεμέλιο φθόγγο της δεσπόζουσας. Αυτές οι επιλογές συνεπικουρούν, προφανώς, στην αποφυγή ταύτισης της καταληκτικής επενέργειας των δύο αυτών φράσεων. Το δεύτερο τμήμα της παραλλαγής κινείται (από δομική και αρμονική έποψη) εγγύτερα προς το πρωτότυπο θέμα, στα μ. 125-132, αλλά και το τρίτο (μ. 133-140) αντιγράφει το πρώτο χωρίς κάποια ουσιώδη παρέκκλιση από αυτό.

Στην επιπρόσθετη coda (μ. 141-165), μία μάλλον αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα φράση (στα μ. 141-148a) εδραιώνει, κατ' αρχάς, περαιτέρω τη Ρε-μείζονα και την επανεπικυρώνει με μία τέλεια πτώση. Η ακόλουθη επέκταση της τελευταίας στα μ. 148-156 φέρνει προσέτι μαζί της μία ανάμνηση από το "παρελθόν" του υπό εξέταση έργου: πρόκειται, συγκεκριμένα, για την εμβόλιμη καταληκτική ιδέα στην τρίτη ενότητα του μεσαίου μέρους της σονάτας (μ. 111b-119a), η οποία ακούγεται (με ορισμένες προσαρμογές στις ρυθμικές της αξίες) στα μ. 148-152a του τελικού μέρους. Στη συνέχεια, το υλικό αυτό ρευστοποιείται στα ομοειδή μ. 152-153 αλλά και στα μ. 154-156, ενώ το παρόν μέρος αποπερατώνεται κυκλικά, με την επαναφορά της εναρκτήριας περιόδου του θέματος που καταλήγει σε μία σύντομη προέκταση της συγχορδίας της τονικής (στα μ. 157-165).

Το θέμα των παραλλαγών στο τρίτο μέρος της *Πρώτης σονάτας* του Fuchs είναι γραμμένο σε μία τυπική, συμμετρική διμερή δομή. Η τονικότητα αναφοράς της Ρε-μείζονος παρουσιάζεται κατά την έναρξη του πρώτου τμήματος (μ. 1-8), αν και δεν διατηρείται σε ισχύ έως το τέλος του, καθώς τούτο δομείται ως μία μετατροπική πρόταση: έπειτα από τη δίμετρη βασική ιδέα και την αυτούσια επανάληψή της (μ. 1-2 / 3-4), η συνέχιση προβαίνει σε αποσπασματοποίηση, απομονώνοντας αρχικά το μοτιβικό κύτταρο του μ. 1 προκειμένου να προσεγγίσει τη διπλή δεσπόζουσα, προτού το στοιχείο του μ. 2 αξιοποιηθεί για την επίτευξη μίας ατελούς πτώσης στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Από τη διαμόρφωση του τελευταίου διμέτρου αφορμάται κατόπιν το δεύτερο, εξίσου προτασιακά δομημένο δεύτερο τμήμα (μ. 9-16), με το πρότυπο αυτό να χρησιμοποιείται ως βασική ιδέα (μ. 9-10 / 11-12) κατά την επέκταση της Λα-μείζονος υπό τη μορφή της ενεργής δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Την ολική επαναφορά της τελευταίας αναλαμβάνουν ύστερα τα αλυσιδωτά, προκύπτοντα εξ αποσπασματοποίησης μ. 13 / 14 αλλά και τα παρόμοιου μοτιβικού περιεχομένου μ. 15-16, που καταλήγουν σε ατελή πτώση στη Ρε-μείζονα. Σε αντίθεση με το πρώτο τμήμα του θέματος, για το οποίο προβλέπεται αυτούσια επανάληψη, η επανάληψη του δεύτερου τμήματος καταγράφεται στα μ. 17-24 με πιο εμπλουτισμένη υφή (αλλά χωρίς δομικές ή αρμονικές μεταβολές).

Στο πλαίσιο της πρώτης παραλλαγής (μ. 25-56) η υφή αλλάζει άρδην, με τις συγχορδίες του θέματος να αντικαθίστανται από δύο (ή ενίοτε και περισσότερες) ρευστές μελωδικές γραμμές σε συνεχή αντιστικτική αντιπαράθεση. Περαιτέρω, η αλλαγή της κίνησης από – πρωτίστως – τέταρτα και όγδοα σε τρίηχα ογδών φανερώνει την εφαρμογή της αρχής της *diminutio*. Από δομικής και αρμονικής πλευράς δεν παρατηρούνται σημαίνουσες διαφοροποιήσεις, καίτοι στη συγκεκριμένη περίπτωση η επανάληψη του πρώτου τμήματος καταγράφεται (στα μ. 33-40), με την τελική πτώση να καθίσταται και πάλι ατελής (έχοντας εν τω μεταξύ μετατραπεί σε τέλεια εντός των μ. 25-32) και την υφή να γίνεται κατά τι πιο αντιστικτική. Το ίδιο συμβαίνει αναφορικά και με το δεύτερο τμήμα (μ. 41-48 / 49-56), καίτοι σε μικρότερο βαθμό, καθώς εκεί η καταγεγραμμένη, ελαφρώς παρηλλαγμένη

επανάληψη ενυπήρχε, όπως είδαμε νωρίτερα, στην αυθεντική μορφή του θέματος. Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση εντός του τμήματος αυτού έχει να κάνει με το σκέλος της παρουσίας, όπου η βασική ιδέα και το παράλλαγμα ενοποιούνται μελωδικώς στο τετράμετρο 41-44 (πρβλ. και μ. 49-52). Τέλος, ας σημειωθεί μία ακόμη λεπτομέρεια: η πρώτη εκδοχή του δεύτερου τμήματος ολοκληρώνεται με ατελή πτώση (σύμφωνα με το πρότυπό της), ενώ η δεύτερη με τέλεια, αλλάζοντας τις ισορροπίες ισχύος και επιτυγχάνοντας μία πιο ικανοποιητική πτωτική αποπεράτωση στην υπό εξέταση παραλλαγή· ας υπομνησθεί, βέβαια, πως η ακριβώς αντίστροφη εξέλιξη παρατηρήθηκε αναφορικά με το πρώτο τμήμα!

Η δεύτερη παραλλαγή (μ. 57-80) κινείται πολύ εγγύτερα στο κύριο θέμα από πλευράς ρυθμικής διαμόρφωσης (τα ζεύγη ογδών αποκρίστανται) αλλά και ύφανσης, καθώς και χαρακτήρα. Επιπλέον, η διάρθρωσή της είναι απaráλλαχτη με αυτή του θέματος, με την ένδειξη επανάληψης του πρώτου τμήματος να παίρνει και πάλι τη θέση της καταγεγραμμένης παραλλαγής του που εντοπίσαμε νωρίτερα. Ωστόσο, στο πρώτο τμήμα αξιοπρόσεκτη είναι τόσο η διαμόρφωση μίας ομαλότερης μελωδικής γραμμής σε σχέση με το θέμα όσο και η κατάληξη σε τέλεια πτώση εν προκειμένω (πρβλ. και τα μ. 25-32 της προηγούμενης παραλλαγής). Αξίζει, επιπλέον, να σημειωθεί και σε αυτήν την περίπτωση η πτωτική ακολουθία στο δεύτερο τμήμα, με την πρώτη εκδοχή του να αποπερατώνεται με τέλεια πτώση πάνω σε ισοκράτη επί της τονικής και τη δεύτερη με πλάγια πτώση ( $i\dot{i}_5 - l$ ) και πάλι πάνω σε ισοκράτη επί της τονικής.

Η αλλαγή στην ρυθμική κίνηση αλλά και στην ύφανση είναι, απεναντίας, εξόχως δραματική στην τρίτη παραλλαγή (μ. 81-120), όπου μία συνεχής ροή αρπισμάτων με τρίηχα δεκάτων έκτων (στο πλαίσιο μίας ακόμη πιο δραστηκής εφαρμογής της αρχής της *diminutio*) συνοδεύει μία μελωδική γραμμή στην υψηλότερη (στο πρώτο τμήμα) ή στη μεσαία φωνή (στο δεύτερο τμήμα). Επιπλέον, η παρηλλαγμένη επανάληψη της πρώτης φράσης επιστρέφει (βλ. μ. 81-88 / 89-96), ενώ είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η μετατροπή, στο πλαίσιο του πρώτου τμήματος, της τέλει πτώσης στην τονικότητα της δεσπόζουσας σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Ακόμη πιο σημαντική, βέβαια, είναι η επέκταση του δεύτερου τμήματος έπειτα από την διπλή παραλλαγή του (στα μ. 97-104 / 105-112), καθώς η μη πτωτική κατάληξή του προεκτείνεται στα μ. 113-120, πρώτα με μία επανάληψη του τελευταίου διμέτρου του (στα μ. 113-114) κι έπειτα με μία στάση επί της συγχορδίας της δεσπόζουσας (με αφορμή το μ. 111), η οποία δημιουργεί ένα συνδεδετικό πέρασμα προς την τέταρτη και τελευταία παραλλαγή.

Εδώ (μ. 121-146) γίνεται και πάλι μία (σαφώς ασθενέστερη αυτή τη φορά) επαναπροσέγγιση της υφής του θέματος, με την αρχική κίνηση ογδών να εμπλουτίζεται με δέκατα έκτα, ενώ χαρακτηριστική είναι, κατά την επαναφορά του πρώτου τμήματος (μ. 121-128), η διαρκής παρουσία ενός ισοκράτη επί της δεσπόζουσας (ως κατάλοιπο του προηγούμενου συνδεδετικού περάσματος). Περαιτέρω, στη συγκεκριμένη περίπτωση απουσιάζει οιαδήποτε (καταγεγραμμένη ή μη) επανάληψη της φράσης αυτής που αποτελεί το πρώτο τμήμα. Για το δεύτερο τμήμα, από την άλλη πλευρά, επιφυλάσσεται μία διαφορετική μεταχείριση: έπειτα από την επιστροφή της βασικής οκτάμετρης πρότασης στα μ. 129-136, η συνέχισή της επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 137-140α και προεκτείνεται κατ' αρχάς στα μ. 140-142, τα οποία προβαίνουν σε ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού επί μίας επέκτασης της δεσπόζουσας, καθοδηγούμενα παράλληλα από μία μελωδική άνοδο· η επέκταση αυτή συνεχίζεται εξάλλου και στα μ. 143-146, με αποτέλεσμα να σχηματίζεται και πάλι, όπως συνέβη και στην προηγούμενη παραλλαγή, ένα οργανικά παραγόμενο από το τέλος της παρούσας παραλλαγής συνδεδετικό πέρασμα προς την coda.

Εντός αυτής, ο συνθέτης πραγματοποιεί μία διεξοδική αναφορά στο βασικό θέμα, με την ύφανση να μοιάζει πλέον ιδιαίτερα σε αυτή που το θεματικό υλικό είχε και κατά την αρχική του εμφάνιση. Η πρώτη φράση του θέματος επιστρέφει σχεδόν αυτούσια στα μ. 147-155a, ωστόσο επιμηκύνεται πλέον κατά ένα μέτρο λόγω της αναπάντεχης αντικατάστασης της διπλής δεσπόζουσας από την  $ii^7$  στο μ. 154, ενώ η οιοιεί μισή πτώση στη Ρε-μείζονα με την οποία ολοκληρώνεται στο επόμενο μέτρο σηματοδοτεί ταυτόχρονα την έναρξη ενός περάσματος καταληκτικής λειτουργίας, που απορρέει από το δεύτερο τμήμα του αρχικού θέματος: πρόκειται για μία σειρά από παρεμφερή δίμετρα (μ. 155-166), δια των οποίων επιτυγχάνεται η κατάληξη στην τονική αλλά και η ακόλουθη προέκτασή της εν είδει ισοκράτη, με τη διαδικασία αυτή να συνεχίζεται εν τέλει και στα μ. 167-170.

Στο αργό δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο για το αριστερό μόνο χέρι* του Reinecke, που είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα, το θέμα των παραλλαγών (μ. 1-12) που προέρχεται, όπως φανερώνει ο τίτλος, από την λαϊκή παράδοση, διαρθρώνεται ως μία τυπική οκτάμετρη πρόταση, η οποία διευρύνεται μέσω της επανάληψης του δεύτερου σκέλους της. Έπειτα από την παρουσίαση της δίμετρης βασικής ιδέας, που επεκτείνει την τονική (μ. 1-2), το ισόμηκες παράλλαγμα της (μ. 3-4) διαμορφώνεται κατά τρόπον αλυσιδωτό, φέρνοντας όμως και ένα παράγωγο μοτιβικό στοιχείο (στο μ. 4). Η συνέχιση ακολουθεί αρχικά το πρότυπο του παραλλάγματος, στα μ. 5-6, που τονικοποιούν προσωρινά την υποδεσπόζουσα και την σχετική της, ενώ στη συνέχεια παραλλάσσει εκ νέου τη βασική ιδέα για να ολοκληρώσει την τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 7-8). Ακολουθεί η προαναφερόμενη επανάληψη της συνέχισης και της πτωτικής διαδικασίας, η οποία μεταφέρεται στην υπερκείμενη οκτάβα (στα μ. 9-12).

Στην πρώτη παραλλαγή (μ. 13-24), η υφή αλλά και ο ρυθμικός χαρακτήρας μεταβάλλονται ριζικά, με το στοιχείο του τριήχου δεκάτων έκτων να κυριαρχεί (απηχώντας την αρχή της *diminutio*) και να καθιστά δυσδιάκριτη την αρχική μελωδική κίνηση της υψηλότερης φωνής. Εξαιρεση σε αυτό αποτελεί κατά κύριο λόγο το παράλλαγμα (βλ. μ. 15-16), όπου ειδικά το μοτίβο του δεύτερου μέτρου του αναδύεται πεντακάθαρα. Η δομή του αρχικού θέματος παραμένει εδώ αμετάβλητη.

Η δεύτερη παραλλαγή (μ. 25-32) τοποθετείται, απεναντίας, εγγύτερα στο θέμα από πλευράς ρυθμικών χαρακτηριστικών, με την υφή να γίνεται πιο αντιστικτική, ενώ από δομική έποψη διαπιστώνεται η παράλειψη της επανάληψης του δεύτερου σκέλους της πρότασης. Ας σημειωθεί, επιπροσθέτως, πως το μοτίβο του μ. 4 εξαφανίζεται σε αυτήν την περίπτωση (βλ. μ. 27-28), με το παράλλαγμα να ακολουθεί εδώ με μεγαλύτερη πιστότητα το πρότυπο της βασικής ιδέας, καίτοι το εν λόγω μοτίβο διατηρείται στη συνέχιση (βλ. μ. 30), όπου είναι σχεδόν πανταχού παρούσα η πρόσθετη κίνηση σε παράλληλες τρίτες (ή δέκατες) επί της αυθεντικής μελωδικής γραμμής.

Η βασική προτασιακή δομή χάνει και πάλι το τελευταίο της τετράμετρο στο πλαίσιο της τρίτης παραλλαγής (μ. 33-40), η οποία επεμβαίνει, επιπροσθέτως, και στον τονικό παράγοντα, μετατοπίζοντας το θέμα στη ντο-ελάσσονα (iii). Περαιτέρω, ενώ η μελωδική γραμμή δεν διαφοροποιείται ριζικά, κεντρικής σημασίας είναι πλέον η προσθήκη μίας αντιστικτικής γραμμής στη χαμηλή περιοχή, η οποία κινείται σε δέκατα έκτα. Σε αυτό το πλαίσιο, η αλυσιδωτή διαδοχή βασικής ιδέας και παραλλάγματος, η φύση της οποίας ενισχύεται από την μοτιβική ταύτιση των δύο διμέτρων (κατά το πρότυπο των μ. 25-26 / 27-28 στην προηγούμενη παραλλαγή), περνά από την τονική και την υποδεσπόζουσα αντίστοιχα, ενώ η συνέχιση επικεντρώνεται σχεδόν εξ ολοκλήρου στη ντο-ελάσσονα (χάνοντας, ως εκ τούτου, τις λοιπές τοπικές τονικοποιήσεις της, πέραν μιας παροδικής

αναφοράς στην ελάσσονα δεσπόζουσα στο μ. 37a), την οποία επικυρώνει εν τέλει με μία τέλεια πτώση στα μ. 39-40.

Η τέταρτη παραλλαγή (μ. 41-52) συνεχίζει την τονική απόκλιση της προηγούμενης, μεταφερόμενη στην προκειμένη περίπτωση στη φα-ελάσσονα (vi), ενώ αντιθέτως η υφή της είναι σχεδόν πανομοιότυπη με εκείνη της πρώτης παραλλαγής (όπως και ο ρυθμικός χαρακτήρας της) και η επανάληψη του δεύτερου σκέλους της πρότασης αποκαθίσταται. Η σχέση της βασικής ιδέας με το παράλλαγμα τροποποιείται εκ νέου, καθ' όσον η αλυσιδωτή διαδοχή δίνει τη θέση της σε μία επέκταση της φα-ελάσσονος με τη χρήση της αρμονικής ακολουθίας  $i - v / V - i$ . Όσον αφορά τη συνέχιση, τούτη χαρακτηρίζεται από έντονη αποσπασματοποίηση επί τη βάσει της VI (μ. 45-46 / 49-50), προτού οδηγήσει στην αναμενόμενη τέλεια πτώση στη φα-ελάσσονα (στα μ. 47-48 / 51-52).

Στην πέμπτη και τελευταία παραλλαγή, η οποία εκτείνεται στα μ. 53-60, η καταληκτική επανάληψη αποφεύγεται και πάλι, γεγονός που αποτελεί απόρροια της φύσης του εν λόγω οκταμέτρου, που δίνει σε μεγάλο βαθμό την εντύπωση ενός συνδετικού περάσματος προς την καταληκτική επαναφορά του θέματος που έπεται στα μ. 61-72. Βασικό χαρακτηριστικό της ύφανσης στην πέμπτη παραλλαγή είναι η κίνηση σε τριακοστά δεύτερα, στο πλαίσιο της πλέον δραστηκής εφαρμογής της αρχής της *diminutio* στο παρόν μέρος, καίτοι δίχως να εξαφανίζονται οι σημαντικότερες μελωδικές χειρονομίες, όπως παρατηρεί κανείς ιδιαίτερα στο παράλλαγμα (βλ. μ. 55-56) αλλά και στο πρώτο ήμισυ του δεύτερου σκέλους της πρότασης (βλ. μ. 57-58). Από τονικής πλευράς, όμως, η κατάσταση είναι ιδιαίτερα ρευστή: το σκέλος της παρουσίασης τοποθετείται εξ ολοκλήρου στη φα-ελάσσονα, ακολουθώντας την προηγούμενη παραλλαγή, ενώ αντιθέτως η συνέχιση τονικοποιεί κατ' αρχάς τη Ρε-ύφεση-μείζονα και τη σι-ύφεση-ελάσσονα (πρβλ. τα μ. 5-6 του θέματος), μέσω των οποίων στρέφεται προς την αρχική τονικότητα, καταλήγοντας μάλιστα σε αυτήν με μία μισή πτώση (στα μ. 59-60) – εξ ου και ο διαμεσολαβητικός χαρακτήρας της παραλλαγής αυτής στον οποίο αναφερθήκαμε νωρίτερα. Ακολουθεί λοιπόν η πλήρης και σχεδόν αναλλοίωτη επαναφορά του αρχικού θέματος στα μ. 61-72, με την συνήθη αυτή κυκλική παράθεση να ολοκληρώνει εν προκειμένω το υπό εξέταση μέρος.

Το μεσαίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του d'Albert είναι γραμμένο στη Ρε-μείζονα. Το θεματικό μόρφωμα που θα αποτελέσει τη βάση των παραλλαγών χαρακτηρίζεται από μία μη τυπική οργάνωση, καθώς συνίσταται σε τρεις φράσεις με ομοειδή έναρξη. Στην πρώτη εξ αυτών (στα μ. 1-8), όπου το μελωδικό υλικό αφήνεται να εκτυλιχθεί ελεύθερα, η Ρε-μείζων αποσταθεροποιείται μόνο στα δύο τελευταία μέτρα, όπου μία παροδική τονικοποίηση της ντο-δίεση-ελάσσονος (δηλαδή της αντιθετικής της δεσπόζουσας) οδηγεί εν τέλει σε μία οιονεί μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Την ίδια κατάληξη έχει και η συντομότερη δεύτερη φράση (στα μ. 9-14): εν προκειμένω, ωστόσο, το εναρκτήριο δίμετρο επιστρέφει παρηλλαγμένο, στα μ. 9-10, οδηγώντας στην αντιθετική φα-δίεση-ελάσσονα, ενώ έπειτα η θεματική εξέλιξη διαφοροποιείται εντελώς σε σχέση με την εναρκτήρια φράση, καθώς τα μ. 11-14 εισάγουν ένα νέο μοτιβικό στοιχείο, προτού τελικά καταλήξουν εκ νέου – όπως προαναφέραμε – στη συγχορδία της δεσπόζουσας της Ρε-μείζονος. Έπειτα, στο πλαίσιο της τρίτης φράσης, λαμβάνει χώρα μία διαλεκτική – αλλά και αντιστικτική – σύνθεση των δύο προηγούμενων βασικών μοτίβων, ήτοι του στοιχείου της κεφαλής του θέματος αλλά και του πρωτοεμφανιζόμενου στοιχείου που πρωταγωνίστησε στη δεύτερη φράση: στα μ. 15-17a / 17-19a, τα προαναφερόμενα μοτίβα τοποθετούνται εναλλάξ σε δεξί και αριστερό χέρι, ενώ είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως η κεφαλή της πρώτης φράσης μετατοπίζεται κατά μισό μέτρο, εμφανιζόμενη πλέον από άρση προς θέση. Ακολουθεί η απόσπασση του δεύτερου ημίσεως των προηγούμενων διμέτρων σε μία διαδικασία

αποσπασματοποίησης (βλ. μ. 19-20) και η τελική κατάληξη στη Ρε-μείζονα (στα μ. 20-21), με την πραγματοποίηση μίας πλάγιας πτώσεως σε αυτήν.<sup>411</sup>

Στην πρώτη παραλλαγή (μ. 22-41), η δομή και η αρμονία του θέματος διατηρούνται σχεδόν ανέγγιχτες, παρατηρούνται ωστόσο σημαντικές τροποποιήσεις στον υφολογικό, τον ρυθμικό αλλά και τον μελωδικό τομέα. Ως προς την πρώτη παράμετρο, είναι φανερό η εστίαση του ενδιαφέροντος του συνθέτη σε μια μιμητική γραφή από κοινού με την συστηματική επιτάχυνση του ρυθμού, αφού η συνολική ροή καθορίζεται πλέον αποκλειστικά από δέκατα έκτα, σε αντίθεση με τα όγδοα του θέματος. Περνώντας στην μοτιβική διάρθρωση των επιμέρους φράσεων, παρατηρούμε πως στην πρώτη (μ. 22-29) η αρχική μελωδική εξέλιξη αντικαθίσταται από την ανάπτυξη ενός κανόνα (σε διάστημα δευτέρας) στην βάση ενός νέου μοτίβου, ενώ διατηρούνται διακριτικές νύξεις στην κεφαλή του αυθεντικού θέματος. Στη δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, ενώ το πρώτο δίμετρο τροποποιείται παρόμοια με την κεφαλή της πρώτης φράσης, από εκεί και έπειτα το νέο μοτιβικό στοιχείο των μ. 11-14 διατηρεί ανέπαφη τη μελωδική του κίνηση στα αντίστοιχα μ. 32-35, παρά τον αντιστικτικό εμπλουτισμό του με δέκατα έκτα. Το ίδιο ισχύει για το εν λόγω μοτίβο αναφορικά και με την τρίτη φράση (μ. 36-41), όπου όμως ο συνθέτης κατασκευάζει ένα εντελώς νέο παράλλαγμα της κεφαλής του θέματος, προκειμένου τούτο να συνδυαστεί με το προαναφερόμενο μοτίβο. Επιπλέον, ως σημειωθεί πως η τελευταία αυτή φράση ξεκινά κατά μισό μέτρο νωρίτερα από το πρότυπό της, γεγονός στο οποίο οφείλεται και ο επιφανειακός περιορισμός της από επτά σε έξι μέτρα στη συγκεκριμένη περίπτωση.

Τα μ. 42-62 αντιπροσωπεύουν, εμφανέστατα, τη συνήθη παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο εντός του παρόντος κύκλου, καθώς τοποθετούνται εξ ολοκλήρου στην ομώνυμη ελάσσονα. Ενώ οι δομικές προδιαγραφές διατηρούνται αναλλοίωτες και σε αυτήν την περίπτωση, η ρυθμική και η μελωδική υφή αλλάζουν άρδην, με κυρίαρχο στοιχείο ένα νέο, παρεστιγμένο μοτίβο, ενώ επιπλέον η αλλαγή του τρόπου εξαναγκάζει και σε ορισμένες αρμονικές τροποποιήσεις· τούτο γίνεται έως έναν βαθμό εμφανές ήδη στο τελευταίο δίμετρο της πρώτης φράσης (μ. 42-49), όπου πραγματοποιείται μία τονικοποίηση της Ντο-μείζονος (ως σχετικής της οικείας ελάσσονος δεσπόζουσας), ενώ οι αλλαγές στη δεύτερη φράση καθίστανται κατόπιν ακόμη πιο σημαντικές: εν προκειμένω, σημειώνονται τονικοποιήσεις της Λα-ύφεση- αλλά και της Σολ-ύφεση-μείζονος (σε μία μακρινή σχέση τρίτης τετάρτου βαθμού από την τονική), απ' όπου τελικά μία χρωματική κίνηση οδηγεί σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της παρούσας παραλλαγής. Κατά τα άλλα, όπως συνέβη και στην πρώτη παραλλαγή, το νέο μοτίβο της δεύτερης φράσης διατηρεί και εδώ τη μελωδική του κίνηση, καίτοι εν συνεχεία παρατηρούμε μία απρόοπτη εξέλιξη στην τρίτη φράση (μ. 56-62), όπου το εν λόγω στοιχείο λάμπει δια της απουσίας του! Αντ' αυτού, ο συνθέτης ανακαλεί την κεφαλή του αυθεντικού θέματος και τη συνδυάζει αντιστικτικά με την κεφαλή της υπό εξέταση παραλλαγής.

Στην τρίτη παραλλαγή, που επανατοποθετείται στον μείζονα τρόπο, επεμβαίνει εκ νέου η διαδικασία της ρυθμικής επιτάχυνσης, προσδίδοντας σε αυτήν την περίπτωση μία συνεχή ροή τριήχων δεκάτων έκτων στη συνοδευτική γραμμή. Η μελωδία διαφοροποιείται ομοίως στο πλαίσιο της πρώτης φράσης (μ. 63-70), ενώ παρά τις περιορισμένες αρμονικές αλλαγές διατηρείται η κατάληξή της στην δεσπόζουσα. Στη δεύτερη φράση (μ. 71-79a), αντιθέτως, παρ' όλο που το χαρακτηριστικό της μοτίβο κάνει και πάλι την εμφάνισή του, η

<sup>411</sup> Σε αντίθεση με εμάς, ο Tyler (ό.π., σ. 75-76) θεωρεί πως το παρόν θέμα βασίζεται στο δομικό πρότυπο της "rounded binary". Σε αυτό το ερμηνευτικό πλαίσιο, το πρώτο τμήμα εκτείνεται στα μ. 1-8, ενώ το ευρύτερο δεύτερο τμήμα συγκροτείται από τα μ. 9-21.

εκτύλιξη της εναρκτήριας μελωδικής ιδέας συνεχίζεται μέχρι τέλους, εν πολλοίς κατά το πρότυπο της πρώτης φράσης. Πέραν της διεύρυνσης του εν λόγω τμήματος, ο συνθέτης επεμβαίνει εν προκειμένω και στην κατάληξή του, οδηγώντας σε μία emphatic tonification της φα-δίεση-ελάσσονος, η οποία αντικαθίσταται την τελευταία στιγμή από την ομώνυμή της μείζονα. Παρατηρείται, ως εκ τούτου, μία σημαντική δομική τροποποίηση, η οποία έχει ιδιαίτερο αντίκτυπο και στη συνέχεια: η τρίτη φράση αντικαθίσταται στην παρούσα παραλλαγή από ένα εντελώς νέο πέρασμα (μ. 79-86), που κινείται στο μεγαλύτερο μέρος του με παρόμοιες δομικές μονάδες του ενός μέτρου, οι οποίες αρχικά επεκτείνουν τη φα-δίεση-ελάσσονα (iii) και την ομώνυμή της προτού τελικά οδηγήσουν στην δεσπίζουσα της τονικότητας αναφοράς. Η Λα-μείζων επεκτείνεται εν τέλει στα μ. 85-86, επί τη βάσει της σταδιακής ρευστοποίησης ενός παράγωγου μοτίβου, διαμορφώνοντας ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την ακόλουθη τελευταία παραλλαγή.

Για να είμαστε ακριβείς, το εκτενές χωρίο των μ. 87-117 συνδυάζει δύο διαφορετικές λειτουργίες, καθώς αρχικά φαίνεται να συνιστά μία τελευταία παραλλαγή, όμως από ένα σημείο και μετά “απογυμνώνεται” από τα επιπρόσθετα στοιχεία και μεταμορφώνεται σε μια τελική επαναφορά του αυθεντικού θέματος. Πρόκειται, συνεπώς, για μία άκρως πρωτότυπη και νεωτεριστική σύλληψη εκ μέρους του συνθέτη. Κατ’ αρχάς, βλέπουμε πως από ρυθμικής πλευράς η πρακτική της σταδιακής επιτάχυνσης εφαρμόζεται πλέον στον μέγιστο βαθμό, αξιοποιώντας τριακοστά δεύτερα για να εξυφάνει μία συνοδευτική γραμμή, το μοτιβικό υλικό της οποίας εισήχθη στο ακροτελεύτιο δίμετρο της προηγούμενης παραλλαγής. Η εν λόγω συνοδεία στηρίζει την επιστροφή της αρχικής μελωδικής γραμμής του θέματος, η οποία τοποθετείται σε μία εσωτερική φωνή (στο δεξί χέρι) στο πλαίσιο της πρώτης φράσης (μ. 87-94), σε αντιστικτική συνύπαρξη με την κύρια μελωδική γραμμή αλλά και μέρος της συνοδείας της τρίτης παραλλαγής (στο αριστερό χέρι)! Με παρόμοια λογική δείχνει αρχικά να κινείται και η δεύτερη φράση (μ. 95-100), καίτοι σε αυτήν την περίπτωση η υψηλότερη συνοδευτική γραμμή επιβραδύνεται ρυθμικά και τελικά εξαφανίζεται, όπως και τα στοιχεία της προηγούμενης παραλλαγής, αφήνοντας από ένα σημείο και έπειτα μόνο το περιεχόμενο του αρχικού θέματος. Πριν από την επιστροφή και της τρίτης φράσης, προστίθεται ωστόσο και ένα εμβόλιμο πέρασμα: η παρηλλαγμένη επανάληψη της καταληκτικής χειρονομίας του μ. 100 στο μ. 101 διευκολύνει τη σύνδεση με μία φράση προτασιακής δομής, η οποία βασίζεται σε μία παράγωγη θεματική ιδέα και καταλήγει χωρίς πτώση στην τονική (μ. 102-110α). Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης επαναφέρει λυιπόν και την τρίτη φράση του θέματος, η οποία παραλλάσσεται ελαφρώς και επιμηκύνεται καταληκτικά σε σχέση με το πρότυπό της, στα μ. 110-117.<sup>412</sup>

Στο δεύτερο μέρος της *Τέταρτης σονάτας για πιάνο* του Rheinberger, το κύριο θέμα (μ. 1-8) κατασκευάζεται σε διμερή δομή. Το πρώτο τμήμα του, παρά τις μικρές του διαστάσεις, δομείται ως μία υβριδική φράση με έντονα χαρακτηριστικά περιόδου, το πρώτο σκέλος της

---

<sup>412</sup> Ο Tyler (ό.π., σ. 76) αποδίδει δύο διαφορετικές λειτουργίες στο εκτενές αυτό χωρίο, χωρίζοντάς το εντούτοις σε δύο τμήματα: τα μ. 87-100 αποτελούν την τέταρτη παραλλαγή του μέρους, ενώ εν συνεχεία τα μ. 101-117 απομονώνονται ως μία coda. Παράλληλα, ο μελετητής διαμορφώνει μία δεύτερη, εναλλακτική μορφολογική ανάγνωση του παρόντος μέρους, υπό το πρίσμα μιας μορφής ρόντο αλλά και της τριμερούς μορφής. Κατά την πρώτη λογική, το αρχικό θέμα αποτελεί το κύριο θέμα, με την ίδια λειτουργία να αποδίδεται κατόπιν τόσο στην δεύτερη όσο και στην τέταρτη παραλλαγή μαζί με την coda. Ενδιαμέσως, παρεμβάλλονται δύο επεισόδια, ήτοι η πρώτη (B) και η τρίτη παραλλαγή (Γ). Προκύπτει έτσι το εξής σχήμα: A B A' Γ A' A. Σε βαθύτερο επίπεδο, τώρα, το αρχικό A B A' συγκροτεί την πρώτη ενότητα μίας τριμερούς μορφής, το Γ αποτελεί την δεύτερη ενότητα, ενώ στην τρίτη ενότητα εντάσσονται το (δεύτερο) A' και το τελικό A (δηλαδή η coda).



οποίας (μ. 1-2) ολοκληρώνεται χωρίς πτώση στην τονικότητα αναφοράς της Σι-ύφεση-μείζονος,<sup>413</sup> ενώ το δεύτερο (μ. 3-4) με μία τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα. Το δεύτερο τμήμα δομείται εξίσου από δύο παρεμφερείς δίμετρες δομικές μονάδες, στα μ. 5-6 και 7-8: η πρώτη εξ αυτών στρέφεται προς τη ντο-ελάσσονα, αν και τελικά καταλήγει με απατηλή πτώση στην VI της, ενώ η δεύτερη επαναπροσεγγίζει την αρχική τονικότητα και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση.

Στην πρώτη παραλλαγή (μ. 9-16), από τη μία πλευρά η κίνηση επιταχύνεται με μικρότερες ρυθμικές αξίες, από την άλλη εντούτοις τα αρχικά θεματικά στοιχεία λάμπουν δια της απουσίας τους, με τον συνθέτη να διατηρεί μόνο μία ανάμνηση της μελωδικής καμπύλης της κεφαλής του θέματος (πρβλ. μ. 9 και 1). Επιπλέον, παρ' όλο που η έκταση των οκτώ μέτρων δεν διαφοροποιείται, τα εσωτερικά δομικά περιγράμματα υφίστανται σημαντικές τροποποιήσεις. Το πρώτο τμήμα αποτελεί τώρα μία ενιαία τετράμετρη οντότητα, με την εντύπωση της συνέχειας να ενισχύεται εν προκειμένω μέσω της εφαρμογής μίας αλυσιδωτής εξέλιξης στα τρία πρώτα μέτρα. Αλυσιδωτή όμως είναι πλέον και η σχέση των μ. 13-14 (ήτοι του πρώτου ημίσεως του δεύτερου τμήματος), ενώ τα μ. 15-16 δομούνται ως μία διευρυμένη εκδοχή των προηγούμενων μονόμετρων δομικών μονάδων. Ας σημειωθεί, τέλος, πως, πέρα από τις επιμέρους αρμονικές μεταβολές, το πρώτο τμήμα καταλήγει στην ομώνυμη (μείζονα) της (αυθεντικής) ελάσσονος αντιθετικής.

Η δεύτερη παραλλαγή (μ. 17-24) μεταφέρει τα συνεχή δέκατα έκτα στη συνοδευτική γραμμή, προτείνοντας νέο θεματικό υλικό για να αναπληρώσει το κενό που άφησε η προηγούμενη παραλλαγή. Η δομή 2 + 2 μέτρων του πρώτου τμήματος αποκαθίσταται – αν και, από τονικής πλευράς, το δεύτερο σκέλος της φράσης αυτής καταλήγει εκ νέου στη συγχορδία της Ρε-μείζονος – ενώ το ίδιο ισχύει και για το δεύτερο τμήμα, καίτοι εν προκειμένω η κατάληξη μετατρέπεται από αρμονικής πλευράς σε συνδυαστικό πέρασμα προς την τρίτη παραλλαγή.

Στην επόμενη παραλλαγή (μ. 25-32), το βασικό θεματικό υλικό επιστρέφει και κυριαρχεί, η δομή του πρώτου τμήματος θυμίζει την αλυσιδωτή εξέλιξη των μ. 9-12 (της πρώτης παραλλαγής), ενώ στη συγκεκριμένη περίπτωση η Ρε-μείζων αναδεικνύεται σε δεσπόζουσα της σολ-ελάσσονος, στην οποία ολοκληρώνονται τα μ. 25-28. Το δεύτερο τμήμα, αντιθέτως, κινείται εγγύτερα στο πρότυπό του, πραγματοποιώντας σχεδόν και την αναμενόμενη πτώση στην αρχική τονικότητα.

Στο πλαίσιο της τέταρτης παραλλαγής (μ. 33-40), η πλέον δραστική επέμβαση έγκειται στη νέα εφαρμογή της ρυθμικής επιτάχυνσης, που γεννά ένα συνοδευτικό στοιχείο τριήχων δεκάτων έκτων, ενώ θα πρέπει να σημειωθεί και η αποφυγή της τελικής πτώσης προς όφελος μίας προσέγγισης της σολ-ελάσσονος. Δευτερευόντως, ας αναφερθεί εδώ η εκ νέου ενοποίηση του πρώτου τμήματος σε ένα συμπαγές τετράμετρο, το οποίο μάλιστα φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος αντί να επικυρώσει πτωτικά την τελευταία, αλλά και η αλυσιδωτή σχέση των μ. 37-38, την οποία παρατηρήσαμε και νωρίτερα, στην έναρξη του δεύτερου τμήματος κάποιων από τις προηγούμενες παραλλαγές.

Σε αντίθεση με τις μέχρι τούδε παραλλαγές, η πέμπτη (μ. 41-52), που απηχεί τον συχνότατα εμφανιζόμενο τύπο του “*minore*”, μιας και τοποθετείται στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, προβαίνει σε ριζικές αλλαγές στη δομή του αρχικού θέματος, καθώς το μετατρέπει – κατά το μάλλον ή ήττον – σε μία περίοδο! Το πρώτο τμήμα μεταμορφώνεται

<sup>413</sup> Ο Theill (ό.π., σ. 195) διακρίνει εδώ μία – μάλλον ιδιαίτερα εξεζητημένη – μοτιβική σχέση ανάμεσα στο επικεφαλής μοτίβο και στο στοιχείο των μ. 16-17 του κυρίου θέματος του εναρκτήριου μέρους της σονάτας. Κατ' αυτόν, το διάστημα ενάτης που εξομαλύνεται με βηματική κάθοδο στην περίπτωση του πρώτου μέρους αναλογεί εμμέσως στην άνοδο εβδόμης με αντίστοιχη βηματική λύση που χαρακτηρίζει το μοτίβο του μ. 1 της Romanze.

σε μία εξάμετρη φράση με εντελώς νέα μελωδική κίνηση, που καταλήγει σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος. Ακολουθώντας, το δεύτερο εξάμετρο ακολουθεί το πρώτο στα μ. 47-48 (πρβλ. μ. 41-42) και εν συνεχεία διαφοροποιείται, κατασκευάζοντας τρία οιονεί αλυσιδωτά μέτρα (μ. 49-51), το υλικό των οποίων ρευστοποιείται στο μ. 52. Ωστόσο, το τελευταίο μέτρο δεν φέρνει κάποια πτώση στη σολ-ελάσσονα, αλλά αντιθέτως αποκτά συνδυαστική λειτουργία, οδηγώντας πίσω στην αρχική τονικότητα, στην οποία επανατοποθετείται η έκτη και τελευταία παραλλαγή.

Έχει έρθει η στιγμή για την πλέον δραστική επέμβαση στην δομική συγκρότηση του θέματος, το οποίο στην προκειμένη περίπτωση ανακατασκευάζεται ως τριμερής δομή! Αρχικά, το πρωτότυπο πρώτο τμήμα προσλαμβάνει τον ρόλο του πρώτου εκ των τριών τμημάτων της παραλλαγής αυτής (μ. 53-56), επανακτώντας την αρχική του μελωδική εξέλιξη, η οποία εντούτοις συνοδεύεται από μία συνεχή ροή δεκάτων έκτων. Έπειτα, το πρώτο ήμισυ του δεύτερου τμήματος (ήτοι τα μ. 5-6) παραλλάσσεται, καταλήγοντας εν προκειμένω στη ντο-ελάσσονα (μ. 57-58), ενώ η Λα-ύφεση-μείζων εμφανίζεται αμέσως μετά, ως σημείο αφετηρίας για τα επιπρόσθετα αλυσιδωτά μ. 59-60, τα οποία τελικά στρέφονται ξανά προς την τονικότητα αναφοράς. Έπειτα από αυτό το δεύτερο τμήμα (μ. 57-60), λοιπόν, το τρίτο (μ. 61-66) ξεκινά επαναφέροντας το πρώτο σκέλος του ομολογού του πρώτου τμήματος στα μ. 61-62, για να παρεκκλίνει όμως κατόπιν από αυτό, καθώς συνεχίζει την εξύφανση του υλικού του στα αλυσιδωτά μ. 63-65, προτού το μ. 66 επιχειρήσει να φέρει την καθοριστική τέλεια πτώση στη Σι-ύφεση-μείζονα, που όμως αποκόπτεται στην έναρξη της ακόλουθης coda.

Η coda αυτή εξάγει από την κεφαλή του θέματος ένα καταληκτικό μόρφωμα, το οποίο επικυρώνει πτωτικά την κύρια τονικότητα στα παρεμφερή μ. 67-69a / 69-71a αλλά και στα μ. 71-73a με ρυθμική επιτάχυνση της συνοδείας, που υπενθυμίζει την ανάλογη διαδικασία κατά την εξέλιξη των παραλλαγών στο κυρίως σώμα του μέρους, ενώ από τη ρευστοποίηση του υλικού του εν λόγω προτύπου προκύπτουν έπειτα και τα ανάλογης λειτουργίας μ. 73-74a / 74-75a, πριν από την καταληκτική προέκταση της τονικής στα μ. 75-77.

Το δεύτερο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Γκλαζουνόφ ακολουθεί τη μορφή ενός θέματος με παραλλαγές, καίτοι με μία ασυνήθιστη εκτροπή και προς την τριμερή παρατακτική μορφή, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Το ίδιο το θέμα (μ. 1-16) είναι περιοδικά δομημένο, με τις δύο φράσεις του να κατασκευάζονται ως οκτάμετρες προτάσεις, με δομή  $2 \times 2 + 4$  μέτρων. Η πρώτη εξ αυτών (μ. 1-8) ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της Φα-δίεση-μείζονος, ενώ η δεύτερη καταλήγει στην αναμενόμενη τέλεια πτώση στην ίδια τονική περιοχή, έχοντας εν τω μεταξύ προβεί σε περιορισμένες τροποποιήσεις αρμονικής αλλά και μελωδικής φύσης.

Η αρχή της *diminutio* εφαρμόζεται ήδη από την πρώτη παραλλαγή (μ. 17-32) και μάλιστα σε δύο φάσεις, καθορίζοντας αρχικά τη ρυθμική μεταβολή της μελωδικής γραμμής στο πλαίσιο της ηγούμενης φράσης (μ. 17-24), όπου η προσαρμογή της μελωδίας στο συγκείμενο των τριήχων ογδών θυμίζει, θα έλεγε κανείς, την αναγεννησιακή πρακτική της μεταβολής της ρυθμικής υποδιαίρεσης ενός βασικού χρόνου. Στη δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά (μ. 25-32), ακολουθεί περαιτέρω ρυθμική επιτάχυνση με την μετατροπή των προαναφερόμενων τριήχων σε τετράδες δεκάτων έκτων.

Ενώ στην περίπτωση της πρώτης παραλλαγής τα δομικά και αρμονικά χαρακτηριστικά του θέματος δεν τροποποιήθηκαν στο παραμικρό, η κατάσταση αλλάζει άρδην στη δεύτερη παραλλαγή (μ. 33-47). Κατ' αρχάς, όσον αφορά την υφή, παρατηρούμε πως, ενώ η αυθεντική μελωδία (όπου τουλάχιστον αυτή εμφανίζεται εν προκειμένω) μένει ανέγγιχτη, ο συνθέτης προσθέτει σε αυτήν συνοδευτικά στοιχεία που έχουν ως κοινό τους

χαρακτηριστικό την κίνηση σε τρίχητα ογδών. Επί της ουσίας, όμως, οι ανατρεπτικές τάσεις της παρούσας παραλλαγής διαφαίνονται ήδη από την μεταβολή της αρμονικής στήριξης της μελωδίας στο σκέλος της παρουσίασης της αρχικής πρότασης (μ. 33-36). Περαιτέρω, η συνέχισή της παρεκκλίνει ομοίως και τελικά καταλήγει απρόσμενα στην  $V^2/IV$  (μ. 37-40), η οποία προεκτείνεται επιπλέον κατά ένα μέτρο (μ. 41). Η επιμήκυνση της φράσης αυτής συνεχίζεται κατόπιν στα μ. 42-43, που διαφοροποιούν την αρμονία του προηγούμενου διμέτρου, προσεγγίζοντας την τονική σε δεύτερη αναστροφή μέσω μίας “γερμανικής” συγχορδίας αυξημένης έκτης. Έτσι, η πτωτική διαδικασία ολοκληρώνεται στα μ. 44-47, τα οποία από μελωδικής πλευράς ανατρέχουν εκ νέου στη βασική ιδέα, ούτως ώστε να φέρουν εις πέρας την τέλεια πτώση στη Φα-δίεση-μείζονα. Συνεπώς, στην παρούσα παραλλαγή η αρχική περιοδική δομή αίρεται και αντικαθίσταται από μία και μόνον φράση, καίτοι ανάλογης εκτάσεως.

Το ευρύ χωρίο που ακολουθεί στα μ. 48-93 θα ήταν πολύ δύσκολο να ιδωθεί σαν παραλλαγή· παρ’ όλο που η οργάνωσή του σε δύο παρεμφερή σκέλη παραπέμπει στην εναρκτήρια περίοδο, η σημαντική διαφοροποίησή του ως προς τη χρονική αγωγή, το θεματικό του υλικό αλλά και τον χαρακτήρα του, σε συνδυασμό και με την τροποποιημένη εσωτερική του διάρθρωση, οδηγεί στην θεώρησή του ως ενός εμβόλιμου επεισοδίου, το οποίο καθιστά πρακτικά τριμερή τη συνολική μορφή του υπό εξέταση μέρους, καθώς παρεμβάλλεται εντός μίας κατά τα άλλα αδιάλειπτης σειράς παραλλαγών ως διακριτή κεντρική ενότητα.<sup>414</sup> Δεδομένης, βέβαια, της μετάπτωσης στην ομώνυμη ελάσσονα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως αφορμή για αυτήν την εκτροπή αποτέλεσε η διαδεδομένη πρακτική της εμφάνισης μίας παραλλαγής στον αντίθετο τρόπο. Όσον αφορά το πρώτο σκέλος αυτού του επεισοδίου (μ. 48-72), τα μ. 48-51 εισάγουν αρχικά μία εντελώς νέα θεματική ιδέα, τονικοποιώντας σταδιακά τη σχετική μείζονα. Η Λα-μείζων επεκτείνεται έπειτα στα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 52-53 / 54-55 / 56-57 αλλά και κατά τη ρευστοποίηση του υλικού των εν λόγω δομικών μονάδων στα μ. 58-59. Έπειτα, τα μ. 60-65 παρουσιάζουν ένα παράλλαγμα των μ. 52-57, η περισσότερο αλυσιδωτή, καθοδική κίνηση του οποίου συνεχίζεται στα μ. 66-68 και 69-72 που προβαίνουν σε αποσπασματοποίηση και ρευστοποίηση, αντίστοιχα, καταλήγοντας εν τέλει σε μία στάση επί της δεσπόζουσας της φα-δίεση-ελάσσονος. Στο δεύτερο σκέλος (μ. 73-93) της παρούσας ενότητας, η επικεφαλής τετράμετρη ιδέα επιστρέφει ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 73-76, ενώ τα μ. 77-89 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 60-72 με τονική μετατόπιση προς τη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος, η οποία επεκτείνεται και στα επιπρόσθετα μ. 90-93 με τη βοήθεια ενός καθοδικού σχήματος τριήχων ογδών.

Αυτή η τελευταία φιγούρα διαχέεται έπειτα στην τρίτη παραλλαγή (μ. 94-110), καθώς λαμβάνει συνοδευτικό ρόλο, εναλλασσόμενη με ένα παράλλαγμα της σε δέκατα έκτα. Αυτές οι παρατηρήσεις αφορούν, ωστόσο, αποκλειστικά την πρώτη φράση (μ. 94-101), όπου κατά τα άλλα η δομή, η μελωδία αλλά και η αρμονική υποστήριξη ακολουθούν κατά

<sup>414</sup> Το γεγονός αυτό οδηγεί την Miroslava Ivanova Panayotova να εντάξει χωρίς δισταγμό το υπό εξέταση μέρος στις τριμερείς μορφές, με τις τρεις ενότητες να εκτείνονται, κατ’ αυτήν, στα μ. 1-47, 48-93 και 94-147. Η Panayotova υποβαθμίζει την προοπτική μιας σειράς θέματος και παραλλαγών, ισχυριζόμενη πως τούτη αποτελεί μόνον μία εσωτερική δομική αρχή για τις εξωτερικές ενότητες, οι οποίες κατασκευάζονται βάσει της τεχνικής των “changing-background variations”· τούτη η τεχνική, η οποία βασίζεται στην επανάληψη της ίδιας μελωδικής γραμμής με διαφοροποιούμενη αρμονία και ύφανση, υπήρξε αρχικά χαρακτηριστική στα έργα του Γκλίνκα και στη συνέχεια υιοθετήθηκε συχνά από ρώσους συνθέτες. Βλ. *In Search Of “Russianness”: Russian National Idioms In Aleksandr Glazunov’s Sonata No. 1 For Piano, Op. 74*, διδακτορική διατριβή, The University of Arizona, 2012, σ. 155-158. Την υπαγωγή του παρόντος μέρους σε μία τριμερή μορφή συμμερίζεται, περαιτέρω, και ο Goetschius, ό.π., σ. 127.

γράμμα το πρωτότυπο θέμα. Στη δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, το πρώτο σκέλος (μ. 102-106) γίνεται πεδίο μέγιστης εφαρμογής της αρχής της *diminutio*, καθώς η μελωδική γραμμή του θέματος εντάσσεται διακριτικά σε έναν στρόβιλο αρπισμών τριακοστών δευτέρων, ενώ η καταληκτική αρμονία προεκτείνεται και κατά ένα μέτρο. Η συνέχιση της ίδιας αυτής φράσης (στα μ. 107-110), παρ' όλο που ανακτά – εν πολλοίς – την αρχική της υφή, παρεκκλίνει σημαντικά από αρμονικής πλευράς, σταματώντας σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης έπειτα από την αντίθετη κίνηση των εξωτερικών φωνών.

Η τέταρτη παραλλαγή (μ. 111-126) διαφοροποιείται δραστικά σε σχέση με τις υπόλοιπες, καθ' ότι συνίσταται επί της ουσίας σε ζεύγη παραλλαγμάτων της βασικής ιδέας του θέματος, τα οποία διαφοροποιούνται μεταξύ τους από πλευράς ύφανσης, μελωδίας αλλά και τονικού κέντρου. Στο πρώτο ζεύγος (μ. 111-114) κυριαρχούν από ρυθμικής πλευράς τα τρίηχα, ενώ ως τονική περιοχή επιλέγεται η Σι-ύφεση-μείζων (III)· τα μ. 115-118, έπειτα, συνδυάζουν τα τρίηχα με δέκατα έκτα στο πλαίσιο της τονικής, στη σχετική της ομώνυμης της οποίας (III/i) περνούν έπειτα τα μ. 119-122, προτού τελικά τα μ. 123-126 επαναφέρουν στο προσκήνιο τη (μείζονα) τονική.

Με το τονικό υπόβαθρο να έχει πλέον σταθεροποιηθεί στη Φα-δίεση-μείζονα, τα μ. 127-147 παρουσιάζουν την πέμπτη και τελευταία παραλλαγή, διατηρώντας τα τρίηχα ως συνοδευτικό στοιχείο, αλλά αποκαθιστώντας, παράλληλα, εν μέρει την αυθεντική μελωδική κίνηση του θέματος, καίτοι με ουσιώδεις δομικές επεμβάσεις. Κατ' αρχάς, τα μ. 127-130 παραλλάσσουν την παρουσίαση της πρώτης φράσης, ενώ τα μ. 131-134 κάνουν το ίδιο αναφορικά με τη συνέχισή της, καταλήγοντας εν προκειμένω στην VI/i. Έπειτα, και στο πλαίσιο μιας ανακατασκευής της δεύτερης φράσης, τα μ. 135-138 διαμορφώνουν άλλο ένα παράλλαγμα της παρουσίας της βασικής ιδέας με πρότυπο τα μ. 123-126 της αμέσως προηγούμενης παραλλαγής, ενώ το πτωτικό πέρασμα των μ. 139-147 αντικαθιστά, πρακτικά, τη συνέχιση της φράσης αυτής, χρησιμοποιώντας το απλούστερο δυνατό υλικό για να επικυρώσει κι έπειτα να προεκτείνει καταληκτικά τη Φα-δίεση-μείζονα.

Στο τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Sauer, το κύριο θέμα έχει τριμερή δομή. Το πρώτο του τμήμα συνίσταται σε μία ενιαία οκτάμετρη φράση, η οποία παρουσιάζει το βασικό θεματικό υλικό σε δύο σκέλη (μ. 1-4 και 5-8), προτού ολοκληρωθεί με μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς της Ρε-μείζονος. Στη συνέχεια, το ευρύτερο δεύτερο τμήμα (μ. 9-28) διαμορφώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Αρχικά, κατασκευάζεται ένα παράγωγο του πρώτου τετραμέτρου, επεκτείνοντας την προηγούμενη τονική (στα μ. 9-12), ενώ τα μ. 13-14 συνεχίζουν την θεματική εξέφραση. Έπειτα, τα ομοειδή δίμετρα 15-16 / 17-18 έχουν σαφή πτωτική στόχευση, αν και η τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας υπονομεύεται εξαιτίας της πρόωρης εμφάνισης ενός ισοκράτη, ενώ έπειτα τα μ. 19-20 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του υφιστάμενου υλικού. Με βάση και πάλι το επικεφαλής τετράμετρο, ο συνθέτης κατασκευάζει ύστερα τα παρεμφερή τετράμετρα 21-24 / 25-28, το δεύτερο εκ των οποίων σταματά στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, προετοιμάζοντας την επιστροφή της εναρκτήριας φράσης, η οποία εν προκειμένω – στο πλαίσιο του τρίτου τμήματος, στα μ. 29-36 – τροποποιείται ούτως ώστε να αποπερατώσει τη συνολική δομή του θέματος με μία τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα.

Στην πρώτη παραλλαγή (μ. 37-73), η αρχή της *diminutio* έρχεται στο προσκήνιο εγκαθιστώντας μία συνεχή ροή τριήχων ογδών, ενώ ως σημειωθεί επιπλέον και η παράλληλη επιτάχυνση του tempo (“*ritù mosso*”) πέραν αυτής του ρυθμού. Από δομική έποψη, τα εξωτερικά τμήματα μένουν ως έχουν (βλ. μ. 37-44 και 66-73), ενώ αντιθέτως το

μεσαίο (μ. 45-65) επιμηκύνεται ελαφρώς λόγω της προέκτασης της καταληκτικής του συγχορδίας της δεσπόζουσας στο μ. 65.

Η δεύτερη παραλλαγή (μ. 74-111) αποκαθιστά την αρχική χρονική αγωγή, ενώ πρακτικά διαφοροποιείται από το θέμα λιγότερο από την προηγούμενη, αρκούμενη σε ορισμένες επεμβάσεις στη μελωδία και την υφή. Ενώ και σε αυτήν την περίπτωση το πρώτο και το τρίτο τμήμα παραμένουν δομικώς ανέγγιχτα (βλ. μ. 74-81 και 104-111), το δεύτερο (μ. 82-103) τροποποιείται εκ νέου: αρχικά, το πρώτο του δίμετρο (μ. 82-83· πρβλ. μ. 9-10) επαναλαμβάνεται αμέσως μετά παρηλλαγμένο στα μ. 84-85, ενώ το δεύτερο δίμετρο του ζεύγους των μ. 15-16 / 17-18 περιορίζεται πλέον σε ένα μόνο μέτρο (βλ. 90-91 και 92)· επιπλέον, σε αυτό το σημείο εκδηλώνεται ξεκάθαρα και η πτώση στη Λα-μείζονα (βλ. μ. 92-93a), ενώ η καταληκτική δεσπόζουσα προεκτείνεται κατόπιν και πάλι (όπως συνέβη και στην αμέσως προηγούμενη παραλλαγή) κατά ένα μέτρο, μετατρέποντας το τετράμετρο 25-28 σε ένα πεντάμετρο (στα μ. 99-103).

Η τρίτη παραλλαγή (μ. 112-142) επεμβαίνει κυρίως στον χαρακτήρα του αρχικού θέματος, μετατρέποντάς το σε ένα μενουέτο, όπως άλλωστε υποδηλώνει η σχετική ένδειξη για την χρονική αγωγή (“tempo di minuetto”) αλλά και η μετάβαση από το αρχικό δίσημο σε ένα τρίσημο μέτρο. Κατά τα άλλα, το πρώτο τμήμα επιστρέφει δομικώς αυτούσιο στα μ. 112-119. Έπειτα, στο δεύτερο τμήμα (μ. 120-137), ενώ τα μ. 120-125 αντιστοιχούν στα μ. 9-14 και τα μ. 130-137 στα μ. 21-28, τα δίμετρα 15-16 / 17-18 συμπυκνώνονται εν προκειμένω στα μ. 126 / 127, ενώ πλέον η πτωτική διαδικασία προς την Λα-μείζονα λαμβάνει χώρα σε ολόκληρο το τετράμετρο 126-129. Επιπλέον, ο συνθέτης υποβάλλει σε τροποποίηση και το τρίτο τμήμα (μ. 138-142), διατηρώντας μόνον το πρώτο σκέλος της φράσης στο μεγαλύτερο μέρος του (βλ. μ. 138-140) και επαναλαμβάνοντας εν τέλει το τελευταίο μέτρο του εν λόγω αποσπάσματος διευρυμένο στα μ. 141-142, αφήνοντας έτσι την κατάληξη της παραλλαγής αυτής μετέωρη επί της δεσπόζουσας.

Στην τέταρτη παραλλαγή (μ. 143-180), η υφή και η μελωδία μεταβάλλονται άρδην, όπως άλλωστε και η χρονική αγωγή, ενώ αντίθετα το αρχικό μέτρο των 2/4 αποκαθίσταται. Το πρώτο τμήμα μπορεί εδώ να διατηρεί εν πολλοίς την αρχική δομική του υπόσταση (βλ. μ. 143-150), παραλλάσσεται όμως σημαντικά από αρμονικής πλευράς, καθώς καταλήγει στη δεσπόζουσα της Φα-δίεση-μείζονος (δηλαδή της III). Στο δεύτερο τμήμα, τα μ. 151-162, που αντιστοιχούν στα μ. 9-20, ξεκινούν από την εν λόγω τονική περιοχή και στρέφονται σταδιακά προς την Λα-μείζονα, ενώ απεναντίας τα μ. 163-164 / 165-166 συμπιέζουν σε δύο δίμετρες δομικές μονάδες τα μ. 21-28, φέρνοντας μάλιστα στο προσκήνιο τη δεσπόζουσα της Φα-μείζονος (πρόκειται για την III/i). Στη συνέχεια, μπορεί τα μ. 167-174 να αντιστοιχούν στο αυθεντικό οκτάμετρο τρίτο τμήμα του θέματος, όμως τα μ. 175-180 προβαίνουν κατόπιν σε αποσπασματοποίηση της αμέσως προηγούμενης μη πτωτικής κατάληξης, προεκτείνοντας την τονική και επιμηκύνοντας παράλληλα το παρόν τμήμα.

Η πέμπτη παραλλαγή (μ. 181-256) παρουσιάζει, όπως και η αμέσως προηγούμενη, μία επιτάχυνση του tempo, η οποία όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση συμπορεύεται με την αλλαγή του μέτρου σε 3/8 και τη διχοτόμηση (στις περισσότερες περιπτώσεις) κάθε μέτρου του πρωτότυπου θέματος σε δύο νέα μέτρα. Έτσι, η εναρκτήρια φράση εκτείνεται πλέον σε 16 αντί 8 μέτρων (βλ. μ. 181-196), ενώ το δεύτερο τμήμα (μ. 197-238) απλώνεται σε 42 μέτρα των 2/8 και των 3/8 αντί των αναλογικά αναμενόμενων 40 εξαιτίας της καταληκτικής προέκτασης της δεσπόζουσας στα μ. 237-238. Παρόμοια είναι και η περίπτωση του τρίτου τμήματος (μ. 239-256), όπου η επιπρόσθετη προέκταση της τονικής στα μ. 255-256 προξενεί την παρατηρούμενη επιμήκυνση του αρχικού δεκαεξάμετρου σε 18 μέτρα.

Η έκτη παραλλαγή (μ. 257-292) παρουσιάζει τη μέγιστη τονική απομάκρυνση εντός του παρόντος κύκλου παραλλαγών, καθώς είναι γραμμένη στη Μι-ύφεση-μείζονα, ήτοι στην

τονική περιοχή της ναπολιτάνικης. Μολονότι στη συγκεκριμένη περίπτωση η χρονική αγωγή επιβραδύνεται σημαντικά, προσδίδοντας μια πιο λυρική διάσταση στη μελωδική γραμμή, στη συνοδεία επιβάλλεται μία σταθερή ροή ενεργητικότερων δεκάτων έκτων. Πιο αναλυτικά, στο πρώτο τμήμα (μ. 257-264) η μελωδία τοποθετείται σε μία εσωτερική φωνή, όπου διατηρείται σχεδόν αυτούσια. Η κατάσταση είναι ωστόσο διαφορετική στο δεύτερο τμήμα (μ. 265-283), όπου αφενός μεν οι φωνές εναλλάσσονται σε μελωδικό και συνοδευτικό ρόλο, ενώ από την άλλη πλευρά ο συνθέτης προβαίνει σε τροποποιήσεις σε θεματικό, δομικό και αρμονικό επίπεδο. Κατ' αρχάς, τα μ. 265-270 (που είναι ομόλογα των μ. 9-14) διαφοροποιούνται αρμονικά, τονικοποιώντας τη Σολ-ύφεση-μείζονα, αλλά και θεματικά, αξιοποιώντας μάλιστα το μοτίβο των μ. 259-260, ενώ το ίδιο ισχύει και για τα μ. 271 / 272 και 273-274, που υποκαθιστούν τα μ. 15-16 / 17-18 και 19-20 αντίστοιχα, πραγματοποιώντας πάντως την αναμενόμενη πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Σι-ύφεση-μείζονα. Τα μ. 275-278 / 279-283, αντιθέτως, δεν διαφοροποιούνται σημαντικά από θεματικής πλευράς σε σύγκριση με τα ομόλογά τους μ. 21-24 / 25-28, παρά την ελαφρά προέκταση της δεύτερης δομικής μονάδας – μεταβολή που έχουμε άλλωστε εντοπίσει πολλάκις και στις προηγηθείσες παραλλαγές. Το τρίτο τμήμα (μ. 284-292), τέλος, ταυτίζεται με το πρώτο, πέραν της σύντομης καταληκτικής προέκτασής του (στο μ. 292).

Στην τελευταία και εκτενέστερη παραλλαγή, η επιτάχυνση της χρονικής αγωγής συνδυάζεται με εκείνη του ρυθμού, παράγοντας μία γοργή ροή δεκάτων έκτων, ενώ από τονικής πλευράς η Ρε-μείζων αποκαθίσταται. Η σημαντική αύξηση της έκτασης που καταλαμβάνει η παραλλαγή αυτή δικαιολογείται εν προκειμένω από τις ποικίλες και εκτεταμένες διευρύνσεις και προσθήκες στις οποίες προβαίνει ο συνθέτης, πράγμα που γίνεται εμφανές από το πρώτο κίολας τμήμα, όπου αντί της μίας και μοναδικής οκτάμετρης φράσης του αυθεντικού θέματος διαπιστώνουμε πως τούτο αποτελείται πλέον από τρεις φράσεις! Τα μ. 293-300 συνιστούν την αναμενόμενη επαναφορά των μ. 1-8, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα, όμως τα μ. 301-308 που έπονται παραλλάσσουν την εν λόγω φράση, σταματώντας τώρα στην V/vi, ενώ η τρίτη φράση, που ακολουθεί στα μ. 309-316, διέπεται από προτασιακή οργάνωση, καθώς τα αλυσιδωτά δίμετρα 309-310 / 311-312 ακολουθούνται από τετράμετρα συνέχιση (μ. 313-316), η οποία ολοκληρώνει τη φραστική δομή με μία τέλεια πτώση στη Σι-μείζονα (δηλαδή στην VI!). Έπειτα, εντός του δεύτερου τμήματος, τα μ. 9-12 αντικαθίστανται από τα ομοειδή μ. 317-318 / 319-320, που επεκτείνουν την προαναφερόμενη συγχορδία της Σι-μείζονος, αλλά και από την ημιτελή αλυσιδωτή τους επανάληψη στα μ. 321-322 / 323, τα οποία επαναφέρουν στο προσκήνιο τη Ρε-μείζονα. Ύστερα, τα μ. 324-325 προκύπτουν από τα μ. 13-14 και τα μ. 326-327 / 328-329 από τα μ. 15-16 / 17-18, ενώ το πτωτικό πέρασμα στην Λα-μείζονα των μ. 330-334 αποτελεί παράγωγο των μ. 19-20. Τελικά, τα μ. 21-24 / 25-28 παραλλάσσονται στα μ. 335-338 / 339-345, με τη δεύτερη δομική μονάδα να παρουσιάζει την συνήθη προέκτασή της και δη σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, αφού εδώ καθίσταται πλέον επτάμετρη. Από εκεί και ύστερα, το τρίτο τμήμα επαναφέρει αρχικά την πρώτη φράση του ομόλογου του πρώτου τμήματος στα μ. 346-353, ενώ αντιθέτως η δεύτερη φράση επιστρέφει μόνο μέχρι ενός σημείου (πρβλ. μ. 354-359 και 301-306), αφού έπειτα αποσπασματοποιείται αλυσιδωτά (στα μ. 360-361) και τελικά ρευστοποιεί το υλικό της, επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα (στα μ. 362-367) και οδηγώντας σε ένα επιπρόσθετο καταληκτικό τμήμα. Το τελευταίο διατηρεί όλα τα βασικά χαρακτηριστικά της τρέχουσας παραλλαγής και αποτελείται από δύο σκέλη: το πρώτο (μ. 368-376a) επεκτείνει την τονική μέχρι την οριστική της επικύρωση με τέλεια (μ. 370-371a) αλλά και πλάγια πτώση (μ. 374-376a), ενώ το δεύτερο την προεκτείνει κατόπιν με δεξιοτεχνικές φιγούρες (στα μ. 376-381) που οδηγούν σε μία ακόμη πιο ισχυρή και επιβλητική πτωτική αρμονική ακολουθία (στα μ. 382-384).

Στο δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Dale, που είναι γραμμένο στη σολ-δίεση-ελάσσονα, το θέμα των παραλλαγών διαρθρώνεται σε δύο σκέλη. Το πρώτο εξ αυτών (μ. 1-8) παρουσιάζεται σε μονοφωνική υφή και οργανώνεται ως μία υβριδική δομή δύο φράσεων, αποτελούμενη από πρώτη φράση περιόδου και ακόλουθη συνέχιση (βλ. μ. 1-4 και 5-8 αντίστοιχα), με κατάληξη σε μισή και τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Το δεύτερο σκέλος, από την άλλη πλευρά, δίνει περισσότερο την εντύπωση μίας καταληκτικής προέκτασης του προηγούμενου τμήματος, καθώς βασίζεται επί της ουσίας σε μία επέκταση της τονικής: τα μ. 9-10 εισάγουν μία νέα ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 11-12a, ενώ έπειτα από μία διαδικασία αποσπασματοποίησης στα μ. 12b-14a, τα μ. 14-17 φτάνουν μέχρι τη συγχορδία της δεσπόζουσας, στην οποία σταματούν αναμένοντας την έλευση της πρώτης παραλλαγής.

Στην πρώτη παραλλαγή, η μελωδική γραμμή του αρχικού οκταμέτρου διατηρείται σχεδόν ανέπαφη στην χαμηλότερη περιοχή, ωστόσο σε υψηλότερη περιοχή ο συνθέτης προσθέτει δύο νέες φωνές, οι οποίες, κινούμενες με μικρότερες αξίες, σχηματίζουν ένα αντιστικτικό πλέγμα με συνεχή παρουσία (βλ. μ. 18-25). Και στη συνέχεια όμως, διαπιστώνουμε πως η μελωδική γραμμή του δεύτερου σκέλους του θέματος μετατοπίζεται προς τα κάτω, ούτως ώστε να προστεθεί ένα – εν προκειμένω ομοφωνικό – “αντίθεμα” σε υψηλότερη περιοχή. Ενώ, όμως, η αντιστοιχία των μ. 26-29a με τα ομόλογα μέτρα του θέματος διατηρείται σε μεγάλο βαθμό, τα μ. 29b-30 αποκλίνουν από το πρότυπό τους και τα μ. 31-35 παραπέμπουν μόνον εμμέσως στα μ. 14-17, καταλήγοντας σε αυτήν την περίπτωση οριστικά στην τονική.

Η δεύτερη παραλλαγή αναλαμβάνει τον ρόλο μίας παραλλαγής στον αντίθετο τρόπο, η οποία τοποθετείται συγκεκριμένα στην σχετική μείζονα, ενώ παράλληλα ο συνθέτης αλλάζει εδώ άρδην τις δομικές προδιαγραφές του αρχικού θέματος, επεκτείνοντάς το σε μία τυπική τριμερή δομή! Ως πρώτο τμήμα της αξιοποιείται το αρχικό οκτάμετρο, όπου, παρ’ όλο που η μελωδική γραμμή διατηρείται (με ελάχιστες διαφοροποιήσεις) στο ίδιο τονικό ύψος, μεταφέρεται, με τη βοήθεια της επιπρόσθετης αρμονικής στήριξης, στην Σι-μείζονα (βλ. μ. 36-43). Πέραν της τοποθέτησης της μελωδίας στην ψηλότερη φωνή, αξίζει να αναφερθεί η περαιτέρω ρυθμική επιτάχυνση στην συνοδευτική γραμμή, η οποία κινείται πλέον σε ακόμη μικρότερες αξίες συγκριτικά με την προηγούμενη παραλλαγή. Έπειτα από την (μη πτωτική) ολοκλήρωση του τμήματος αυτού στην τονική, έπεται το δεύτερο τμήμα, όπου αρχικά τα αλυσιδωτά μ. 44-45 / 46-47 βασίζονται στην σμίκρυνση του μοτίβου των μ. 5-6. Ακολουθεί μία διεργασία αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης, στα μ. 48 / 49 και 50-51, ενώ έπονται τα μ. 52 / 53, που βασίζονται στα μ. 48 / 49, και τα μ. 54-55, τα οποία οδηγούν σε μία μισή πτώση στην σολ-δίεση-ελάσσονα με αναφορά στο μελωδικό υλικό των μ. 9-10a. Το τρίτο τμήμα διαφοροποιείται κατόπιν σημαντικά από το πρώτο, μετατρέποντας την υβριδική του δομή σε μία πιο συνεκτική πρόταση, αρχής γενομένης από τα μ. 56-57 / 58-59 που, σε αντίθεση με τα μ. 36-39, σχηματίζουν μία αλυσιδωτή ακολουθία. Εν συνεχεία, στα μ. 60-62 η μετρική δομή διασπάται εν είδει ημιόλων, με δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες (μ. 60-61a / 61b-62) που προκύπτουν από τη διεύρυνση του μ. 52, ενώ η συνέχιση της μελωδικής εξύφανσης οδηγεί εν τέλει σε μία επικύρωση της Σι-μείζονος με ατελή πτώση (στα μ. 63-65). Έπειτα, το βασικό μοτίβο του δεύτερου σκέλους του αρχικού θέματος επιστρέφει στο πλαίσιο ενός επιπρόσθετου, καταληκτικού περάσματος, όπου προεκτείνεται η τονική. Τα μ. 66-67 / 68-69a αντιστοιχούν στα μ. 9-12a, ενώ ακολουθεί η αποσπασματοποίηση (στα μ. 69b-70a) και η ρευστοποίηση του δεδομένου υλικού (στα μ. 70-72).

Στην τρίτη παραλλαγή, από το εναρκτήριο τμήμα διατηρείται ουσιαστικά μόνο ένα μοτιβικό κύτταρο, με το συνολικό, τριμερές μόρφωμα να απομακρύνεται σε πολύ μεγάλο

βαθμό από το αρχικό θέμα από δομικής, μελωδικής αλλά και υφολογικής πλευράς. Πρόκειται, περαιτέρω, για την πρώτη γρήγορη παραλλαγή εντός του παρόντος κύκλου, αφού το μέχρι τούδε επικρατούν *Molto adagio* αντικαθίσταται από ένα *Allegretto con grazia*. Στο πρώτο τμήμα, τα μ. 73-74 / 75-76 και 77-81 συγκροτούν μία προτασιακή δομή, η οποία καταλήγει σε μία μισή πτώση (με προέκταση) στην βασική τονικότητα της σολ-δίεση-ελάσσονος. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά ανακαλώντας την δίμετρη βασική ιδέα στην τονική στα μ. 82-83, ενώ η αλυσιδοποίησή της στα μ. 84-85 στρέφεται προς την σχετική μείζονα. Έπειτα, τα μ. 86-87 βασίζονται στα μ. 5-6, εντούτοις επαναλαμβάνονται αλυσιδωτά στα μ. 88-89 και κατόπιν αποσπασματοποιούνται στα μ. 90 / 91 και ρευστοποιούνται στα μ. 92-95, οδηγώντας εκ νέου στην σολ-δίεση-ελάσσονα. Συμπερασματικά, το δεύτερο τμήμα δίνει την εντύπωση μίας αναδομημένης επανάληψης του πρώτου τμήματος. Στο τρίτο τμήμα, ακολούθως, τα μ. 96-102 αντιστοιχούν (με δεδομένες μερικές αντιστικτικές προσθήκες) στα μ. 73-79, όμως στη συνέχεια το μ. 103 αλυσιδοποιεί το τελευταίο μέτρο και τα μ. 104-106α προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού στο πλαίσιο μίας κατάληξης με τέλεια πτώση στην τονική, η οποία προεκτείνεται περαιτέρω στα μ. 106-107.

Ακολουθεί μία δεύτερη παραλλαγή στον μείζονα τρόπο και μάλιστα εκ νέου στη σχετική μείζονα. Σε αυτήν την περίπτωση, η υφή και η χρονική αγωγή παραπέμπουν ευθέως στο πρωτότυπο θέμα, το πρώτο δίμετρο του οποίου επιστρέφει άλλωστε στα μ. 108-109. Επιπλέον, η ρυθμική παραλλαγή στην οποία παρουσιάζεται το εν λόγω στοιχείο φανερώνει την συγγενειά του με τα μ. 25-26 (πρόκειται για ένα μοτιβικό στοιχείο της μετάβασης) του πρώτου μέρους της σονάτας! Από εκεί και ύστερα, ακολουθούν το παράλλαγμα της βασικής ιδέας και η συνέχιση, στο πλαίσιο μίας προτασιακής δομής, η οποία ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με το μοτίβο των μ. 108-109 να επιστρέφει στα μ. 117-118, ενώ και τα μ. 119-120 βασίζονται στα μ. 110-111. Ακολουθούν δύο παράγωγα, αλυσιδωτά μέτρα (μ. 121 / 122) και η ρευστοποίηση του υλικού τους (στα μ. 123-125), ενώ κατόπιν τα μ. 126-127 ανακαλούν το εναρκτήριο δίμετρο επί τη βάση της δεσπόζουσας: έπειτα δε από περαιτέρω μελωδική εξύφανση στα μ. 128-129 και 130 / 131, οι ομοειδείς δομικές μονάδες των μ. 132 / 133-134 και 135 / 136 σταθεροποιούνται σε μία επέκταση της δεσπόζουσας. Το τρίτο τμήμα εξελίσσεται αντίστοιχα προς το πρώτο στα μ. 137-145 (πρβλ. μ. 108-116), καίτοι σε αυτήν την περίπτωση επεκτείνεται στα μ. 146-154 με μία σαφή πλάγια πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ρευστοποιώντας σταδιακά και το μοτίβο του μ. 109.

Ακολουθεί μία παραλλαγή (η πέμπτη) αντιθετικού χαρακτήρα, με ιδιαίτερα γοργή χρονική αγωγή (*Presto*) και οργανωτική λογική που παραπέμπει σε *scherzo* με εγκιβωτισμένο *trio*. Το "*scherzo*", που αποκαθιστά την αρχική τονικότητα, δομείται ως μία πρόταση, το μοτιβικό υλικό της οποίας παραπέμπει μόνον εμμέσως στο αρχικό θέμα: έπειτα από τη βασική ιδέα και την παρηλλαγμένη επανάληψή της, που εκτείνονται έκαστη σε δυόμιση μέτρα (μ. 155-157α / 157b-159), ακολουθούν τα ομοειδή μ. 160-161 και η ρευστοποίησή τους στα μ. 162-166α, που έχει ως κατάληξη μία οιονεί τέλεια πτώση στη σολ-δίεση-ελάσσονα. Η τελευταία υφίσταται εντούτοις πρόσθετες επικυρώσεις στα μ. 166-168α / 168-170α και (με τάσεις αποσπασματοποίησης και ρευστοποίησης) στα μ. 170-171α / 171-172α και 172-174, ενώ έπειτα το συνδετικό μ. 175 φροντίζει να οδηγήσει στην τονικότητα της σχετικής μείζονος, όπου τοποθετείται το "*trio*". Σε αυτό, τα μ. 176-177 / 178-179 και 180-183 συγκροτούν ένα πρώτο, προτασιακά οργανωμένο τμήμα, το οποίο καταλήγει απρόσμενα στη Φα-μείζονα με τέλεια πτώση, ενώ κατόπιν το μ. 184 οδηγεί στην Λα-ύφεση-μείζονα. Από την τελευταία ξεκινά ένα δεύτερο, δυνάμει αντιθετικό τμήμα, το οποίο συνιστά επί της ουσίας μία ανακατασκευασμένη εκδοχή του πρώτου: η βασική ιδέα και η επανάληψή της επιστρέφουν στην προαναφερόμενη τονικότητα στα μ. 185-186 / 187-



188 και τα μ. 189-190 αναλογούν παρομοίως στα μ. 180-181, όμως στη συνέχεια τα μ. 191-192 διαφοροποιούνται, αποσπασματοποιώντας την τελευταία δομική μονάδα για να καταλήξουν με μισή πτώση στην σι-ύφεση-ελάσσονα στο μ. 193a. Σε αυτό το σημείο παρουσιάζεται ένα πέρασμα με εκ περιτροπής αναφορές στο “scherzo” (στα μ. 193 και 195· πρβλ. μ. 166) και το “trio” (στα μ. 194 και 196· πρβλ. μ. 191), ενώ στη συνέχεια το δεύτερο στοιχείο ρευστοποιείται στο πλαίσιο των μ. 197-198, τα οποία οδηγούν στο τρίτο τμήμα του “trio”. Το τελευταίο κινείται αναλογικά προς το ομόλογό του πρώτο τμήμα στα μ. 199-204 (πρβλ. μ. 176-181), όμως στη συνέχεια τα μ. 205-206 επαναλαμβάνουν παρηλλαγμένο το τελευταίο δίμετρο. Αντί κάποιας πτωτικής επικύρωσης της Σι-μείζονος, έπεται το συνδυαστική λειτουργία πέρασμα των μ. 207-214, το οποίο αναφέρεται αρχικά στο μοτιβικό υλικό του “trio” (πρβλ. μ. 182), που σταδιακά όμως ρευστοποιείται και μεταμορφώνεται στο εναρκτήριο μοτιβικό στοιχείο του “scherzo”, περνώντας παράλληλα στην αρχική τονικότητα. Έτσι, η επαναφορά του “scherzo” ακολουθεί πιστά την αρχική του εμφάνιση στα μ. 215-232, που αντιστοιχούν στα μ. 155-172, ενώ έπειτα τα μ. 233-234 παραλλάσσουν τα μ. 173-174 και τα μ. 235-238 ισχυροποιούν περαιτέρω την κυριαρχία της σολ-δίεση-ελάσσονος με την πραγματοποίηση μίας καταληκτικής πλάγιας πτώσεως.

Η ακόλουθη (έκτη) παραλλαγή μεταφέρεται και πάλι στον μείζονα τρόπο, διατηρώντας προσέτι τον χορευτικό χαρακτήρα της προηγούμενης, καίτοι βασίζεται εν προκειμένω στο στιλιστικό πρότυπο της μαζούρκας. Ως θεμελιώδες θεματικό στοιχείο αξιοποιείται εδώ η βασική ιδέα του “trio” της προηγούμενης παραλλαγής (πρβλ. μ. 239-240 με μ. 176-177), ενώ η οργανωτική λογική βασίζεται σε μια μορφή μενουέτου. Το πρώτο τμήμα είναι μία τυπική περίοδος: η πρώτη, οκτάμετρη φράση (μ. 239-246) ξεκινά από την τονικότητα αναφοράς της Μι-μείζονος και καταλήγει σε μία μισή πτώση στην σχετική της (ντο-δίεση-ελάσσονα), ενώ η ισομήκης δεύτερη φράση (μ. 247-254) ολοκληρώνεται με μία τέλεια πτώση στη Μι-μείζονα. Έπειτα, το επιπρόσθετο μ. 255 διευκολύνει τη σύνδεση με το δεύτερο τμήμα, το οποίο ξεκινά με δύο παρόμοια, παράγωγα δίμετρα (μ. 256-257 / 258-259) που κινούνται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (Λα-μείζονος), όπως άλλωστε και η ακόλουθη μελωδική εκτύλιξη των μ. 260-263, που καταλήγουν μη πτωτικά σε αυτήν την τονικότητα. Η ανάπτυξη του δεδομένου υλικού συνεχίζεται κατόπιν στα αλυσιδωτής λογικής τετράμετρα 264-267 / 268-271 αλλά και στα παρεμφερή μ. 272-273 / 274-275, τα οποία οδηγούνται σε ρευστοποίηση του υλικού τους στα μ. 276-280. Έπειτα, στο πλαίσιο της επέκτασης μίας συγχορδίας δεσπόζουσας επί του φα, τα μ. 281-282 / 283-284 ανακαλούν την επικεφαλής ιδέα του πρώτου τμήματος (πρβλ. μ. 239-240) και τα μ. 285 / 286 αξιοποιούν κατά παρόμοιο τρόπο το μοτίβο του μ. 241. Ωστόσο, η ρευστοποίηση του τελευταίου στοιχείου στο πλαίσιο των μ. 287-288 συνοδεύεται τελικά από την επαναπροσέγγιση της αρχικής Μι-μείζονος μέσω μίας αλλοιωμένης συγχορδίας δεσπόζουσας (ως εκ τούτου, η προηγηθείσα έμφαση στη Φα-μείζονα μεθ' εβδόμης μπορεί να θεωρηθεί ως μία μακρά επέκταση της  $vii^{06\#}_5$  της Μι-μείζονος). Έτσι, στο τρίτο τμήμα, η πρώτη φράση της αρχικής περιόδου επιστρέφει αλώβητη στα μ. 289-296, ενώ αντιθέτως η δεύτερη φράση (μ. 297-310) υφίσταται διεύρυνση εξαιτίας της αποφυγής της πτωτικής κατάληξης στην τονική στο μ. 304 (που είναι ομόλογο του μ. 254) και της επακόλουθης περαιτέρω ανάπτυξης του δεδομένου υλικού με τη μεσολάβηση του μοτίβου του μ. 241, μέχρις ότου η διαδικασία αυτή καταλήξει εν τέλει με μία ισχυρότερα αρθρωμένη τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα.

Η έβδομη παραλλαγή, που έπεται, συνιστά τη μεγαλύτερη δυνατή απόκλιση από το δεδομένο θέμα, καθώς διέπεται από υφή *mojo perpetuo*, με το πλέον ταχύ tempo του παρόντος μέρους (*Prestissimo*), και ακολουθεί μία συνεχή πορεία εκτύλιξης η οποία, σε συνδυασμό με την δυσκολία διάκρισης συγκεκριμένων μοτίβων, δυσχεραίνει σημαντικά

την εξαγωγή δομικών συμπερασμάτων, ενώ και οι τονικές και αρμονικές προδιαγραφές της είναι εξαιρετικά ασταθείς και αδιαφανείς. Παρ' όλα αυτά, είναι δυνατή η αδρομερής διάκριση μίας τριμερούς δομής. Το πρώτο τμήμα (μ. 311-350) μπορεί να χωριστεί τρόπον τινά σε δύο "φράσεις". Στην πρώτη, τα ομοειδή μ. 311-312 / 313-314 ακολουθούνται από ρευστοποίηση του βασικού τους μοτίβου στα μ. 315-318, ενώ ακολουθεί μία σειρά από δίμετρες δομικές μονάδες στα μ. 319-326. Έπειτα, στη δεύτερη "φράση", τα μ. 327-334 ακολουθούν (σε διαφορετικό τονικό ύψος) τα μ. 311-318, ενώ έπονται δύο αλυσιδωτά τετράμετρα στα μ. 335-338 / 339-342 και μία καθοδική μελωδική πορεία στα μ. 343-350. Ως εκ τούτου, μέχρι τούδε έχουμε διακρίνει μία οιονεί περιοδική δομή αναφορικά με το πρώτο τμήμα της παραλλαγής αυτής. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά με δύο αλυσιδωτά οκτάμετρα (στα μ. 351-358 / 359-366), ενώ ακολουθεί μία πεντάμετρη δομική μονάδα (μ. 367-371) και η αλυσιδωτή επανάληψή της (στα μ. 372-376). Στη συνέχεια, η ανοδική κίνηση του περάσματος των μ. 377-384 οδηγεί σε μία παρηλλαγμένη ανάκληση των εναρκτήριων μ. 311-318 στα μ. 385-392, ενώ το παρόν τμήμα ολοκληρώνεται κατόπιν με την καθοδική πορεία των μ. 393-408, τα οποία οδηγούν στην επαναφορά του αρχικού μοτίβου εντός του τρίτου τμήματος. Τούτο όμως τροποποιείται εις βάθος σε σύγκριση με το πρώτο: έπειτα από την επαναφορά των οκτώ πρώτων μέτρων στα μ. 409-416, τα μ. 417-424 τα αλυσιδοποιούν, ενώ ακολουθούν δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες στα μ. 425-428 / 429-432 (που ομοιάζουν στα μ. 335-338 / 339-342) και ένα καθοδικό πέρασμα στα μ. 433-444. Τέλος, στο πλαίσιο ενός πρόσθετου, καταληκτικού αλλά και συνδετικού τμήματος, τα μ. 445-451 παραλλάσσουν το πρώτο οκτάμετρο του δεύτερου τμήματος, αντικαθιστώντας το δεύτερο τετράμετρο σκέλος του με μία αναδρομή στην κεφαλή του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους της υπό εξέταση σονάτας (πρβλ. το μ. 1 του *Allegro deciso*)· η ίδια δομική μονάδα επαναλαμβάνεται κατόπιν συμπυκνωμένη στα μ. 452-456, ενώ η αρμονική ακολουθία των μ. 457-465 (τα οποία αναφέρονται άμεσα στο αρχικό θέμα των παραλλαγών) οδηγεί εν τέλει σε μία κατάληξη με μισή πτώση στην φα-ελάσσονα, από την οποία ξεκινά η ακόλουθη *coda* του μέρους.

Αρχικά, τα μ. 466-469 παραλλάσσουν, με διαφοροποιημένη ύφανση, το πρώτο τετράμετρο του θέματος. Έπειτα, ωστόσο, τα μ. 470-471 / 472-473 συνιστούν μία παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 60-61a / 61b-62 της δεύτερης παραλλαγής, ενώ και τα μ. 474-477 βασίζονται άμεσα στα μ. 44-45. Στη συνέχεια, ο συνθέτης αναφέρεται πλέον ευθέως στην τέταρτη παραλλαγή, αφού τα μ. 478-488 συνιστούν μία εσωτερικά διευρυμένη ανάκληση των μ. 132-136: ανάμεσα στις δομικές μονάδες των μ. 132-133 και 134-136 (βλ. τα μ. 478-479 και 486-488) παρεμβάλλεται το ελεύθερο πέρασμα των μ. 480-485. Μέσω αυτής της εμβόλιμης προσθήκης, η δεσπόζουσα της Ντο-μείζονος δίνει τη θέση της σε εκείνη της Σι-μείζονος. Σε αυτήν την τονική περιοχή, τα ομοειδή μ. 489-490 / 491-492 εκθέτουν μία εν πολλοίς νέα θεματική ιδέα, η οποία στη συνέχεια αφήνεται να εξελιχθεί ελεύθερα (από μοτιβικής αλλά και αρμονικής πλευράς) στα μ. 493-500. Η θεματική αυτή εξέλιξη έχει τελικά ως απόρροια την ιδέα των μ. 501-502, η οποία ξεκινά από την Μι-ύφεση-μείζονα, αλυσιδοποιείται στα μ. 503-504 και κατόπιν ρευστοποιείται στα μ. 505-509, η διαφαινόμενη πορεία των οποίων προς τη Ρε-ύφεση-μείζονα ανατρέπεται από μία απρόσμενη εμφάνιση της Ντο-μείζονος· με αυτήν ως αφητηρία, τα μ. 510-515a ανακαλούν σε μία παρηλλαγμένη και διευρυμένη – μέσω ρευστοποίησης – εκδοχή τα μ. 1-4 του αρχικού θέματος, ενώ ύστερα η αρμονική ακολουθία των μ. 515-517a αφιερώνεται στην επέκταση της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος. Ωστόσο, η ακόλουθη διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 517b-519 καταλήγει στη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος (στα μ. 520-521a), στην οποία τοποθετείται η ύστατη, τμηματική ανάκληση του βασικού οκταμέτρου του εναρκτήριου θέματος: αρχικά, τα μ. 521b-523 παραθέτουν μόνον την κεφαλή του (βλ.

μ. 1-2), η οποία παραλλάσσεται κατόπιν στα μ. 524-525, ενώ η επιστροφή του μοτίβου του μ. 3 και η προϊούσα ρευστοποίησή του στα μ. 526-531 οδηγεί αδιαμεσολάβητα στην έναρξη του τελικού μέρους, το οποίο ξεκινά από την σχετική της σι-ελάσσονος, ήτοι τη Ρε-μείζονα.

Πριν από την εμφάνιση του θέματος, στο εναρκτήριο μέρος της *Σονάτας για πιάνο σε μι-ελάσσονα* ο d'Indy τοποθετεί μία εκτενή εισαγωγή, η οποία διαρθρώνεται σε τέσσερα τμήματα. Στο πρώτο από αυτά, τα μ. 1-3 εισάγουν μία θεματική ιδέα, η οποία καθοδηγείται από μία βηματική κάθοδο, και επαναλαμβάνεται έπειτα παρηλλαγμένη στα μ. 4-6, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη δεσπόζουσα. Το δεύτερο τμήμα διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από υφολογικής, αρμονικής αλλά και μελωδικής πλευράς, με μία εντελώς νέα ιδέα να εκτίθεται στα μ. 7-10, όπου ως τονική αφητηρία επιλέγεται η σι-ύφεση-ελάσσων (δηλαδή ο τονικός αντίποδας της αρχικής τονικότητας). Ένα αλυσιδωτής λογικής παράλλαγμα-ανάπτυγμα της εν λόγω ιδέας παρουσιάζεται έπειτα στα μ. 11-15. Το ακόλουθο τρίτο τμήμα της εισαγωγής προβαίνει αρχικά σε τονική μεταφορά του πρώτου τριμέτρου του εναρκτηρίου τμήματος στην υπερκείμενη πέμπτη (πρβλ. μ. 16-18 και 1-3), ενώ το δεύτερο τρίμετρο μεταφέρεται, αντιθέτως, κατά έναν τόνο χαμηλότερα (πρβλ. μ. 19-21 και 4-6). Παρόμοια αναλογία, όπως αυτή που διαπιστώνεται ανάμεσα στο πρώτο και το τρίτο τμήμα, παρατηρείται όμως και αναφορικά με το δεύτερο και το τέταρτο τμήμα της εισαγωγής: τα μ. 22-25 μεταφέρουν παρηλλαγμένα τα μ. 7-10 στη Σολ-δίεση-μείζονα, ενώ τα μ. 26-33 αναπτύσσουν έπειτα το ίδιο υλικό σε εκτενέστερο βαθμό από τα ομολογά τους μ. 11-15.

Το βασικό θέμα του μέρους χαρακτηρίζεται από τριμερή δομή και το πρώτο τμήμα του, ειδικότερα, διαρθρώνεται ως ασύμμετρη μετατροπική περίοδος. Η τετράμετρη πρώτη φράση της περιόδου εκτείνεται στα μ. 34-37 και ολοκληρώνεται με μία ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Η δεύτερη φράση, από την άλλη πλευρά, ξεκινά αλυσιδοποιώντας το πρώτο ήμισυ της ηγούμενης στα μ. 38-39, αλλά στη συνέχεια παρεκκλίνει από το πρότυπό της, προβαίνοντας σε ανάπτυξη του δεδομένου υλικού μέχρι την κατάληξη στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας με μία νέα ατελή πτώση (μ. 40-44). Ύστερα, το δεύτερο τμήμα παρουσιάζει κατ' αρχάς μία νέα τετράμετρη φράση (μ. 45-48), το μελωδικό υλικό της οποίας παράγεται από τη μερική αναστροφή της κεφαλής του θέματος. Έπειτα από την κατάληξη αυτού του τετραμέτρου στη Ρε-μείζονα (ήτοι στη σχετική της ελάσσονος δεσπόζουσας) με μία τέλεια πτώση, ένα δεύτερο τετράμετρο (μ. 49-52) ξεκινά αλυσιδοποιώντας την έναρξη του πρώτου, όπως συνέβη και νωρίτερα εντός του πρώτου τμήματος, και έτσι σε αυτήν την περίπτωση η θεματική εκτύλιξη οδηγεί πίσω στη μι-ελάσσονα για την είσοδο του τρίτου τμήματος. Η πρώτη φράση της περιόδου επιστρέφει λοιπόν με αλλαγές που αφορούν πρωτίστως την ύφανση, στα μ. 53-56, ενώ απεναντίας η δεύτερη διαφοροποιείται σε μεγαλύτερο βαθμό: αρχικά, τα μ. 57-61 τροποποιούν εσωτερικά τα μ. 38-42, αντικαθιστώντας το μ. 41 με μία δεύτερη επανάληψη του μοτίβου του μ. 58 στο μ. 60, ενώ τα μ. 62-64a αντικαθιστούν τα μ. 43-44, επαναλαμβάνοντας αρχικά το μοτιβικό στοιχείο του αμέσως προηγούμενου μέτρου και οδηγώντας εν τέλει σε μία ατελή πτώση στη μι-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα τετράμετρο με λειτουργία καταληκτική αλλά και συνδετική, όπου ο συνθέτης ανακαλεί τη μελωδική κίνηση των μ. 12-13 της εισαγωγής στο πλαίσιο μιας επέκτασης της μι-ελάσσονος στα μ. 64-65, προτού η καθοδική κίνηση των μ. 66-67 διευκολύνει τη σύνδεση με την πρώτη παραλλαγή.

Η παραλλαγή αυτή διαφοροποιείται σε έντονο βαθμό από το θέμα, με τις αλλαγές να μην περιορίζονται μόνο στην υφή και στη μελωδική γραμμή, όπου εισάγεται εντελώς νέο υλικό, αλλά να επεκτείνονται προσέτι στην τονική και δομική οργάνωση. Αρχικά, ενώ το πρώτο τετράμετρο (μ. 68-71) φαίνεται να αναλογεί στην εναρκτήρια φράση του πρώτου

τμήματος, η ευρύτερη δομική μονάδα που ακολουθεί στα μ. 72-78, παρ' όλο που ξεκινά αλυσιδωτά κατ' αναλογία με τη δεύτερη φράση, οδηγεί εν προκειμένω στη Ντο-μείζονα αντί για την ελάσσονα δεσπόζουσα. Στη συνέχεια, τα μ. 79-82 παρουσιάζουν κάποια αντιστοιχία προς το πρώτο ήμισυ του δεύτερου τμήματος, όπως αφήνει να εννοηθεί η κατάληξη στη Ρε-μείζονα, καίτοι χρησιμοποιούν το ίδιο θεματικό υλικό με τις φράσεις που προηγήθηκαν, ενώ τα μ. 83-85 μπορούμε να τα θεωρήσουμε ως υποκατάστατα του δεύτερου ημίσεως (πρβλ. μ. 49-52). Έπειτα, τα μ. 86-89 αναλογούν στην πρώτη φράση του τρίτου τμήματος και τα μ. 90-96α στη δεύτερη, γεγονός που τονίζεται εξόχως μέσω της άμεσης παράθεσης ενός μέρους της αντίστοιχης φράσης του θέματος! Συγκεκριμένα, ενώ τα μ. 90-92α παραπέμπουν μόνον έμμεσα στα μ. 57-59α, τα μ. 92b-96α νοούνται ως ανακατασκευή των μ. 59b-64a, υιοθετώντας πλήρως την ύφανσή τους και εν μέρει το μελωδικό και αρμονικό τους περιεχόμενο. Σε συνέχεια εξάλλου αυτής της πιο άμεσης αναφοράς στο κύριο θέμα, τα μ. 96-99 παραθέτουν επίσης με ελάχιστες αλλαγές την τετράμετρη κατακλείδα – συνδεδειγμένο πέρασμα προς την επόμενη παραλλαγή.

Η δεύτερη παραλλαγή ακολουθεί πολύ πιο πιστά τις δομικές προδιαγραφές του θέματος σε σύγκριση με την πρώτη. Εντούτοις, η υφή και το μοτιβικό υλικό διαφοροποιούνται εκ νέου ριζικά, ενώ κυριαρχεί ένα νεοεισαχθέν παρεστιγμένο μοτιβικό στοιχείο, στο πλαίσιο μιας πρώτης ρυθμικής πύκνωσης. Η ηγούμενη φράση του πρώτου τμήματος αντιπροσωπεύεται από τα μ. 100-103, τα οποία οδηγούν αναμενόμενα σε μία ατελή πτώση στην τονικότητα αναφοράς, ενώ τα μ. 104-109, που αναλογούν στη δεύτερη φράση, ολοκληρώνονται στη σχετική μείζονα, σε αντίθεση με το πρότυπό τους. Εντός του δεύτερου τμήματος, τα μ. 110-113 εισάγουν ένα αντιθετικό μόρφωμα και οδηγούν στη Ρε-μείζονα, αντιστοιχώντας έτσι απόλυτα στα μ. 45-48, ενώ και τα μ. 114-117 αναλογούν στα μ. 49-52. Στο τρίτο τμήμα, η εναρκτήρια φράση επιστρέφει ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 118-121, κατ' αναλογία προς το θέμα, ενώ και τα μ. 122-128α αναλογούν επίσης στα μ. 57-64a, οδηγώντας στην επιθυμητή κατάληξη στην αρχική τονικότητα. Τέλος, η κατακλείδα – συνδεδειγμένο πέρασμα κάνει κι αυτή την εμφάνισή της, σε μία κατά τι διευρυμένη και τροποποιημένη εκδοχή στα μ. 128-132.

Στην τρίτη παραλλαγή, η ύφανση και το μοτιβικό υλικό διαφοροποιούνται για μία ακόμη φορά, ενώ η χρήση μικρότερων αξιών επιφέρει νέα ρυθμική επιτάχυνση. Περαιτέρω, πρόκειται για μία παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο, μιας και τοποθετείται στην ομώνυμη μείζονα. Όπως και σε όλες τις προηγούμενες παραλλαγές, το επικεφαλής τετράμετρο (μ. 133-136) αναλογεί στην ηγούμενη φράση του πρώτου τμήματος του θέματος. Μολοντούτο, τα μ. 137-143 διαφοροποιούνται σημαντικά από την αμέσως προηγούμενη φράση, καθώς εισάγουν ένα εντελώς νέο μοτίβο που εν συνεχεία έρχεται στο προσκήνιο, ενώ καταλήγουν και στη λα-ελάσσονα. Το προαναφερόμενο νέο στοιχείο παραλλάσσεται έπειτα για να αποτελέσει το βασικό συστατικό του δεύτερου τμήματος, τα δύο τετράμετρα του οποίου τοποθετούνται στα μ. 144-147 και 148-151 και ακολουθούν σε μεγάλο βαθμό τη μελωδική εξέλιξη των ομόλογων δομικών μονάδων του θέματος. Έπεται η επαναφορά της εναρκτήριας φράσης εντός του τρίτου τμήματος (στα μ. 152-155), ενώ τα μ. 156-164a ανακατασκευάζουν εν συνεχεία τη δεύτερη φράση, καταλήγοντας όμως και πάλι στην επιθυμητή ατελή πτώση στη Μι-μείζονα, την οποία διαδέχεται ένα ανάπτυγμα της σταθερά επισυναπτόμενης κατακλείδας – συνδεδειγμένου περάσματος στα μ. 164-172.

Έπεται μία τέταρτη παραλλαγή, η οποία είναι η ευρύτερη σε έκταση αλλά και αυτή που απομακρύνεται περισσότερο από το αρχικό θεματικό πρότυπο, ξεκινώντας μάλιστα από τη μακρινή σολ-ελάσσονα. Έπειτα από δύο εισαγωγικά μέτρα (βλ. μ. 173-174), τα μ. 175-176 εισάγουν μία νέα θεματική ιδέα, ένα παράλλαγμα της οποίας ακολουθεί στα μ. 177-178, ενώ αυτή η προτασιακή λογική δομή ολοκληρώνεται κατόπιν με τα μ. 179-185,

τα οποία αναπτύσσουν το προηγούμενο υλικό, λειτουργώντας έτσι ως συνέχιση. Έπειτα, ο συνθέτης κάνει μία διεξοδική αναφορά στην εισαγωγή και ιδιαίτερα στα μ. 22-25, η μελωδική γραμμή των οποίων παρατίθεται αρχικά στα μ. 186-189, ενώ τα μ. 190-193 προβαίνουν κατόπιν σε αποσπασματοποίηση, ανακαλώντας την ανάλογη διαδικασία των μ. 29-33. Ακολούθως, τα μ. 194-202 προβαίνουν σε μία ανακατασκευή της εναρκτήριας φράσης, συμπεριλαμβάνοντας όμως και μία αντιστικτική αναδρομή στο βασικό θεματικό υλικό της πρώτης παραλλαγής. Τούτη η φράση ξεκινά από τη ρε-ελάσσονα, οδηγεί όμως εν τέλει στη Ρε-ύφεση-μείζονα, όπου ακολουθεί μία νέα αναδρομή στο προαναφερόμενο υλικό της εισαγωγής· μάλιστα, τα μ. 203-210 μπορούν να νοηθούν ως μία παρηλλαγμένη εκδοχή των μ. 186-193, καίτοι τα μ. 211-214 προβαίνουν έπειτα σε μία διεύρυνση της παρούσας φράσης. Η βασική θεματική ιδέα της παρούσας παραλλαγής επιστρέφει λοιπόν εκ νέου στα μ. 215-225a, εν προκειμένω στη σολ-ελάσσονα, αλλά συνδυάζεται στην προκειμένη περίπτωση με τη θεμελιώδη μελωδική γραμμή του αρχικού θέματος στην ομώνυμη Σολ-μείζονα, με τα μ. 215-221 να ανακαλούν ειδικότερα την εξέλιξη των μ. 34-40. Σε αυτή την τρίτη εμφάνιση της εναρκτήριας φράσης, με την οποία η συνολική δομή της υπό εξέταση παραλλαγής επεκτείνεται σε πενταμερή (α β α' β' α''), επιτυγχάνεται για πρώτη φορά μία πτωτική κατάληξη, με την επικύρωση της σολ-ελάσσονος να ακολουθείται, προσέτι, από μία επιπρόσθετη κατακλείδα μεγάλης εκτάσεως. Η τελευταία αφιερώνεται στην ανάπτυξη των θεμελιωδών μοτιβικών στοιχείων της παρούσας παραλλαγής: τα μ. 225-228 δημιουργούν ένα νέο πρότυπο βάσει του καταληκτικού μοτίβου αλλά και της κεφαλής της εναρκτήριας φράσης, ενώ παρόμοια λογική διέπει και τα μ. 229-232, προτού τελικά η έμφαση δοθεί αποκλειστικά στην επικεφαλής θεματική ιδέα της παρούσας παραλλαγής στα μ. 233-241, τα οποία εξυφαίνουν ένα πυκνό αντιστικτικό πλέγμα στην βάση του εν λόγω στοιχείου καθώς και στο πλαίσιο μιας επέκτασης της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος· συνεπώς, το πέρασμα αυτό αποκτά και συνδετικό ρόλο, οδηγώντας απευθείας στην κυκλική επαναφορά του αρχικού θέματος.

Η πρότυπη τριμερής δομή του θέματος επιστρέφει τώρα για πρώτη φορά αναλλοίωτη, ενώ οι όποιες τροποποιήσεις αφορούν πρωτίστως τον αρμονικό αλλά και τον τονικό παράγοντα, καθώς στο προσκήνιο έρχεται η Μι-μείζων αντί της αρχικής ελάσσονος τονικότητας αναφοράς. Πιο αναλυτικά, στο πρώτο τμήμα οι δύο φράσεις επιστρέφουν δίχως σημαντικές αλλαγές (βλ. μ. 242-245 και 246-252), πέραν της ολοκλήρωσης της περιόδου στη σολ-δίεση-ελάσσονα (iii). Κατά παρόμοιο τρόπο, το δεύτερο τμήμα επανέρχεται (στα μ. 253-260) διατηρώντας κι αυτό τη μελωδική του γραμμή, καίτοι το πρώτο του τετράμετρο καταλήγει πλέον στη Σι-μείζονα, ενώ το ίδιο ισχύει κατόπιν και για το τρίτο τμήμα (στα μ. 261-264 και 265-271a), όπου εντούτοις η παράλειψη του μ. 60 επιφέρει μία συρρίκνωση κατά ένα μέτρο σε σχέση με το πρωτότυπο θέμα. Το μόνο που απομένει λοιπόν είναι η επαναφορά και της κατακλείδας (στα μ. 271-282), η οποία όμως στη συγκεκριμένη περίπτωση επεκτείνεται και εμπλουτίζεται με υπαινικτικές αναφορές στα βασικά μοτιβικά στοιχεία της τέταρτης αλλά και της δεύτερης παραλλαγής (βλ. μ. 275-276 και 278-279 αντίστοιχα). Συμπερασματικά, η μόλις εξετασθείσα περίπτωση θέματος και παραλλαγών αντιπροσωπεύει επάξια την εποχή της δημιουργίας της, καθ' ότι οι επιμέρους παραλλαγές αποφεύγουν την άμεση αρμονική, δομική ή μελωδική εξάρτησή τους από το βασικό θέμα, λαμβάνοντάς το περισσότερο ως μία αφορμή για την εκτύλιξη αυθύπαρκτων δομικών ενοτήτων. Παρ' όλα αυτά, η εφαρμογή της τυπικής προοδευτικής ρυθμικής επιτάχυνσης από παραλλαγή σε παραλλαγή διατηρεί έναν σαφή δεσμό με την παραδοσιακή κυκλική λογική ανάλογων μερών. Περαιτέρω, αξίζει να τονισθεί εκ νέου ο ρόλος της τέταρτης (και τελευταίας) παραλλαγής, με την ασυνήθιστη πρακτική των αναδρομών σε προηγούμενες ενότητες της συνολικής μορφής.

Το θέμα που αποτελεί την πηγή των παραλλαγών στο μεσαίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Sinding είναι κατασκευασμένο σε τριμερή δομή, ενώ η υφή του παραπέμπει σε χορικό. Στο πρώτο τμήμα του έχουμε να κάνουμε με μία περιοδική δομή (βλ. μ. 1-4 και 5-8), οι δύο φράσεις της οποίας ολοκληρώνονται με μισή και τέλεια πτώση, αντίστοιχα, στην Ρε-μείζονα, που αποτελεί, βέβαια, και την τονικότητα αναφοράς του μέρους. Το σύντομο δεύτερο τμήμα μεταχειρίζεται το ίδιο βασικό υλικό σε δύο παρεμφερή δίμετρα (μ. 9-10 / 11-12) που τονικοποιούν τη δεσπόζουσα. Τελικά, το τρίτο τμήμα δεν αντιγράφει το πρώτο, αλλά αντιθέτως εισάγει μία νέα τετράμετρη φράση (στα μ. 13-16), το πρώτο σκέλος (μ. 13-14) της οποίας συνιστά ένα παράλλαγμα των μ. 1-2 και το δεύτερο (μ. 15-16) διαμορφώνει την αναγκαία πτωτική διαδικασία για την ολοκλήρωση του θέματος με τέλεια πτώση στη Ρε-μείζονα.

Η πρώτη παραλλαγή (μ. 17-48) εισάγει μία μικρή επιτάχυνση του tempo, ενώ από ρυθμικής πλευράς επιταχύνεται αποκλειστικά η συνοδευτική γραμμή, η οποία αποτελείται από μία συνεχή ροή ογδώνων. Στην πραγματικότητα, το βασικό χαρακτηριστικό της εν λόγω παραλλαγής είναι η ρυθμική *επιβράδυνση* της μελωδίας, εκ της οποίας προκύπτει και ο διπλασιασμός της έκτασής της σε σχέση με το θέμα. Περαιτέρω, το ρυθμικό αυτό “άπλωμα” φέρνει στο φως τις προτασιακές προδιαγραφές των επιμέρους φράσεων του πρώτου (βλ. μ. 17-24 και 25-32) και, κατ’ επέκταση, του τρίτου τμήματος (βλ. μ. 41-48), οι οποίες αποτελούνται πλέον από δίμετρη βασική ιδέα, ανάλογο παράλλαγμα και τετράμετρη συνέχιση από κοινού με πτωτική διαδικασία. Κατά τα άλλα, η μόνη σημαίνουσα τροποποίηση αφορά τη ματαιώση της ολοκλήρωσης της καταληκτικής πτώσης του τρίτου τμήματος, με την τονική να εμφανίζεται τελικά μόνο κατά την έναρξη της επόμενης παραλλαγής, σε μία διαδικασία έκθλιψης.

Στη δεύτερη παραλλαγή (μ. 49-64), η μελωδία υφίσταται ρυθμική επιτάχυνση (*diminutio*) σε σχέση με την προηγούμενη παραλλαγή, με τη μεταβολή αυτή να έχει ως αποτέλεσμα τη μείωση της έκτασής της κατά το ήμισυ, ήτοι από 32 σε 16 μέτρα, όπως και στο αρχικό θέμα, με τα τρία τμήματα της παρούσας παραλλαγής να εκτείνονται, συνεπώς, στα μ. 49-56, 57-60 και 61-64. Επιπλέον, η χρονική αγωγή επανέρχεται ομοίως στο αρχικό της επίπεδο. Ας σημειωθεί επίσης η εισαγωγή ενός νέου συνοδευτικού σχήματος, που βασίζεται σε αντιχρονισμούς, γεμίζοντας τα “κενά” της μελωδίας. Τέλος, και σε αυτήν την περίπτωση, η κατάληξη του τρίτου τμήματος στην τονική μετατίθεται στην έναρξη της επόμενης παραλλαγής.

Στην τρίτη παραλλαγή (μ. 65-80) ακολουθείται εν πολλοίς το πρότυπο της αμέσως προηγούμενης ως προς τη ρυθμική υφή της συνοδείας, αν και εν προκειμένω η βασική μελωδική γραμμή μετατοπίζεται για πρώτη φορά σε μία χαμηλότερη φωνή και συνοδεύεται από νέες χειρονομίες σε μια υψηλότερη περιοχή. Επιπλέον, σε αυτήν την περίπτωση το τρίτο τμήμα φέρνει εις πέρας την πτωτική επικύρωση της Ρε-μείζονος.

Τελικά, το παρόν μέρος ολοκληρώνεται με μία κυκλική αναδρομή στο αρχικό θέμα, η οποία λειτουργεί και ως συνδετικό πέρασμα προς το τελικό μέρος της σονάτας: τα μ. 81-84 επαναφέρουν την ηγούμενη φράση του πρώτου τμήματος εν είδει κανόνα, ενώ αντιθέτως τα μ. 85-88, παρ’ όλο που ξεκινούν κατά παρόμοιο τρόπο με τη δεύτερη φράση του θέματος, παρεκκλίνουν τελικά από αυτήν, πραγματοποιώντας μία μισή πτώση στην σι-ελάσσονα, δηλαδή στην κύρια τονικότητα του ακόλουθου *Vivace*.

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Turina είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα και ξεκινά με ένα εκτενές εισαγωγικό τμήμα. Εντός αυτού, τα μ. 1-3 επεκτείνουν την δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, εισάγοντας ένα συνοδευτικό σχήμα που χρησιμοποιείται έπειτα και στη φράση των μ. 4-14a. Τούτη αποτελεί το βασικό θεματικό

μόρφωμα της εν λόγω εισαγωγής, ενώ ολοκληρώνεται με μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς.<sup>415</sup> Ακολουθούν, ύστερα, τρία διαφορετικά, ανισομήκη παραλλάγματα της, στα μ. 14-22a, 22-32a και 32-46 αντίστοιχα: το πρώτο υποστηρίζεται από αρμονικές συνηχήσεις χρωματικής προέλευσης, στοιχείο που ενισχύεται κατόπιν στο δεύτερο παράλλαγμα, όπου κυριαρχεί παράλληλα μία αντιστικτική κίνηση, ενώ η τρίτη φράση επιστρέφει τελικά εν πολλοίς στην αρμονική λιτότητα του προτύπου της, καίτοι η κατάληξή της επιμηκύνεται σε σημαντικό βαθμό. Το παρόν εισαγωγικό τμήμα ολοκληρώνεται κυκλικά, καθώς τα μ. 47-49 ανακαλούν το εναρκτήριο τρίμετρο και το χρησιμοποιούν ως οιονεί καταληκτικό, αν και στην πραγματικότητα προετοιμάζουν παράλληλα από αρμονική έποψη την έλευση του βασικού θέματος του μέρους.

Το θέμα των παραλλαγών χαρακτηρίζεται από μία μη τυπική δομική οργάνωση. Στα μ. 50-78a, όπου η ύφανση διατηρείται αποκλειστικά μονοφωνική, διακρίνονται τρεις διαφορετικές φράσεις, βασιζόμενες σε λαϊκότροπο μελωδικό υλικό. Η πρώτη (μ. 50-57) ομοιάζει ιδιαίτερα με το κεντρικό θεματικό μόρφωμα της εισαγωγής, το οποίο ερμηνεύεται έτσι αναδρομικά ως παράλλαγμα του βασικού θέματος του μέρους. Η πρώτη αυτή φράση καταλήγει στην δεσπόζουσα, όπως και το ανάλογο πέρασμα της εισαγωγής. Με τον ίδιο τρόπο ολοκληρώνεται και η φράση που έπεται στα μ. 58-66a, η οποία εντούτοις διαφοροποιείται αρμονικά (απ' όσο αφήνει να διαφανεί η μονοφωνική της υφή) αλλά και δομικά, καθώς προσομοιάζει στο πρότυπο μίας πρότασης. Η τρίτη φράση διαφοροποιείται, επιπλέον, και ως προς την έκταση, καθώς εκτείνεται σε 12 μέτρα αντί για 8: στο εσωτερικό της, τα μ. 66-69a εισάγουν μία παράγωγη ιδέα που σταματά προσωρινά στη δεσπόζουσα: έπειτα, τα μ. 69-78a προβαίνουν στη διεύρυνση της εν λόγω δομικής μονάδας μέσω μίας τμηματικής, αλυσιδωτής επανάληψης, επιτυγχάνοντας εν τέλει και την ποθητή κατάληξη στην τονική. Τα μ. 78-90 που ακολουθούν διαφοροποιούνται δραστικά ως προς την ύφανση, η οποία κάνει εν προκειμένω χρήση – για πρώτη φορά – αρμονικών συνηχήσεων, και λειτουργούν ως μία κατακλείδα στο πλαίσιο του θέματος. Αρχικά, τα μ. 78-80a εισάγουν, στην περιοχή της Σι-ύφεση-μείζονος, ένα δίμετρο μόρφωμα, το οποίο κατόπιν υφίσταται αλλεπάλληλες αλυσιδοποιήσεις στα μ. 80-82a / 82-84a / 84-86a, μέχρις ότου οδηγήσει στην περιοχή της ομώνυμης, δηλαδή στη Ντο-μείζονα. Η τελευταία προεκτείνεται ύστερα καταληκτικά στα μ. 86-88a / 88-90, που συνιστούν επίσης παραλλάγματα του προαναφερόμενου διμέτρου, αν και τελικά το ακροτελεύτιο μέτρο σταματά στη δεσπόζουσα, αποφεύγοντας έτσι μια οριστική κατάληξη στην τονική της κύριας τονικότητας.

Η πρώτη παραλλαγή δεν διαφοροποιείται ριζικά από το θέμα όσον αφορά την αρμονική ή τη δομική παράμετρο. Οι πιο ουσιώδεις αλλαγές έχουν να κάνουν με την έντονη μελωδική της διαφοροποίηση και με την προσθήκη πιο γρήγορης κίνησης μέσω μικρότερων ρυθμικών αξιών. Η πρώτη φράση απογυμνώνεται απολύτως από τα μελωδικά της χαρακτηριστικά, με τα μ. 91-98 να βασίζονται, εν προκειμένω, στην αρμονική μετατόπιση ενός και μόνο μοτιβικού στοιχείου, το οποίο θα μπορούσε κάλλιστα να λειτουργεί μονάχα ως συνοδευτικό. Πρόκειται, τρόπον τινά, για μία “ηχώ”<sup>416</sup> του εναρκτήριου μελωδικού

<sup>415</sup> Σύμφωνα με τον Sanders-Hewett (ό.π., σ. 42-43), το βασικό αυτό θεματικό στοιχείο είναι λαϊκής προέλευσης: πρόκειται για το παραδοσιακό ισπανικό τραγούδι “El Vito”.

<sup>416</sup> Μία παρόμοια περίπτωση “αποσιώπησης” της μελωδικής γραμμής και διατήρησης μόνον μιας ανάμνησής της στο πλαίσιο της συνοδείας εντοπίζεται στην *Humoreske* του Schumann, στην ενότητα του επιγράφεται “Hastig”. Ωστόσο, σε αυτήν την περίπτωση η μελωδία, παρ' όλο που καταγράφεται σε ένα ξεχωριστό πεντάγραμμο, δεν προορίζεται να ακουστεί σε κάποιο χρονικό σημείο αλλά να εντυπωθεί σαν ανάμνηση ενός ανύπαρκτου γεγονότος, ως μια απραγματοποίητη δυνατότητα. Βλ. Rosen, *The Romantic Generation*, ό.π., σ. 7-10.

μορφώματος, ενώ τα δύο αυτά στοιχεία εμφανίζουν επιπροσθέτως έναν χαρακτήρα αλληλοσυμπλήρωσης και αλληλεξάρτησης, καθώς υιοθετούν το καθένα μόνο τον μελωδικό ή τον συνοδευτικό ρόλο σε ένα δυναμικό ρυθμικο-μελωδικο-αρμονικό σύνολο. Η δεύτερη φράση (μ. 99-106), αντιθέτως, διατηρεί ένα μέρος του μελωδικού της περιεχομένου, γεγονός που επιτρέπει την εναργέστερη ανάδειξη του προτασιακού της χαρακτήρα (πρβλ. ιδιαίτερα το σκέλος της παρουσίασης με την ανάλογη δομική μονάδα στο πλαίσιο του θέματος). Στην τρίτη φράση, από την άλλη πλευρά, η κατασκευαστική λογική συνίσταται στην πιο ελεύθερη επανερμηνεία της δομής του αυθεντικού χωρίου, αν και η κατάληξη παραμένει η ίδια. Αρχικά, τα μ. 107-108 ακολουθούν το εναρκτήριο πρότυπο της παραλλαγής, ενώ έπειτα τα μ. 109-110 / 111-112 τροποποιούν τα μ. 99-100 / 101-102 της δεύτερης φράσης, προσθέτοντας μία αλυσιδωτή κίνηση που απηχεί την ανάλογη διάρθρωση εντός της αρχικής εκδοχής της παρούσας φράσης. Τελικά, τα μ. 113 / 114, που βασίζονται στα μ. 103 / 104, οδηγούν στην τονική, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 115-118a, με χρήση και πάλι του βασικού προτύπου της πρώτης φράσης. Το μόνο που διαφοροποιείται στην ακόλουθη κατακλείδα (μ. 118-131), πέραν της προσθήκης ενός ακόμη καταληκτικού μέτρου, είναι η ρυθμική υφή της συνοδείας της, η οποία εμπλουτίζεται με κίνηση ογδών.

Η δεύτερη παραλλαγή, η οποία αντιπροσωπεύει έναν πιο ήπιο, αργό χαρακτήρα, που αντιτίθεται εμφανώς στην προηγούμενη παραλλαγή, παρουσιάζει επιπλέον πολύ μεγαλύτερο ενδιαφέρον από δομικής πλευράς, καθώς ανασυγκροτεί τις τρεις φράσεις του θέματος σε μία τριμερή κατασκευή τύπου α β α', διατηρώντας προσέτι και την κατακλείδα. Κατ' αρχάς, η μελωδική γραμμή της φράσης των μ. 132-139 μπορεί να νοηθεί ως ένα παράγωγο της πρώτης οκτάμετρης φράσης, αν και βασίζεται σε μια αδιάλειπτη επέκταση της δεσπόζουσας. Το ακόλουθο δεύτερο τμήμα, ωστόσο, ξεκινά κάνοντας μία αναφορά στην βασική θεματική ιδέα της εισαγωγής του μέρους, με τα μ. 140-143 να μεταφέρουν τα μ. 4-12 στη λα-ελάσσονα. Ακολουθεί ένα πέρασμα (στα μ. 144-153) που συνδυάζει στοιχεία προερχόμενα τόσο από τα μ. 132-139 της παρούσας παραλλαγής (βλ. μ. 144-147) όσο και από την κατακλείδα, καθώς ξεκινώντας από την μι-ύφεση-ελάσσονα τα μ. 148-149 / 150-151 και 152-153 φέρνουν καταλήξεις στη Ντο-μείζονα, κατά το πρότυπο των μ. 86 κ.εξ. του θέματος. Έπειτα, τα μ. 154-157 παρέχουν ένα παράλλαγμα των μ. 140-143, οριοθετώντας κατ' αυτόν τον τρόπο την έναρξη και το κλείσιμο του μεσαίου τμήματος με αναφορά στο υλικό της εισαγωγής, και μάλιστα στην ίδια τονική περιοχή, της λα-ελάσσονος, αν και στη συνέχεια το μ. 158 επαναφέρει, συνδεδετικά, τη δεσπόζουσα της αρχικής ντο-ελάσσονος. Έπειτα, τα μ. 159-168 επαναφέρουν με επουσιώδεις διαφοροποιήσεις (πέραν της διευρυμένης κατάληξής τους) την εναρκτήρια φράση, αποτελώντας το τρίτο τμήμα της παραλλαγής, ενώ εν τέλει η κατακλείδα τροποποιείται ελαφρώς από δομικής αλλά και – πρωτίστως – τονικής πλευράς στα μ. 169-179, που αντιστοιχούν στα μ. 78-83 & 86-90 του θέματος, καταλήγοντας στη Σολ- αντί για τη Ντο-μείζονα, σε μian εξέλιξη που επιτρέπει την απαλοιφή της ύστατης καταληκτικής χειρονομίας σε αυτή και την άμεση σύνδεση με την επόμενη παραλλαγή.

Η τρίτη παραλλαγή διαφοροποιείται εκ νέου, πέραν της πιο γοργής χρονικής αγωγής και της πιο λιτής μελωδικής της υφής, και από δομικής πλευράς σε σχέση με τη δεύτερη παραλλαγή, αν και φαίνεται να διατηρεί έως έναν βαθμό την τριμερή οργάνωση που εισήχθη νωρίτερα σε εκείνη. Αρχικά, στο πλαίσιο του πρώτου τμήματος των μ. 180-196, τα ομοειδή τετράμετρα 180-183 / 184-187 εισάγουν μία νέα εισαγωγική φιγούρα επεκτείνοντας τη δεσπόζουσα, η οποία υποστηρίζει την μελωδία που έπεται στα μ. 188-196. Ακολουθεί ένα δεύτερο τμήμα (στα μ. 197-206), το οποίο χαρακτηρίζεται από την ελεύθερη εξύφανση του μελωδικού υλικού, ενώ στηρίζεται τονικά στην μακρινή περιοχή



της Ρε-ύφεση-μείζονος. Έπειτα, τα μ. 207-215 παραλλάσσουν τα μ. 188-196 του πρώτου τμήματος, εμπλουτίζοντας την επικρατούσα σολ-ελάσσονα με αρμονικές αναφορές στο δεύτερο τμήμα και καταλήγοντας, επιπλέον, στη ντο-ελάσσονα, αποτελώντας, συνεπώς, το τρίτο τμήμα της τριμερούς δομής. Ακολουθεί η επιστροφή και της κατακλείδας (στα μ. 216-226), η οποία αναδομείται σε κάποιον βαθμό και τροποποιείται από αρμονικής πλευράς, επεκτείνοντας εν προκειμένω τη δεσπόζουσα.

Η αρχική θεματική δομή τροποποιείται εκ νέου στην ακόλουθη τέταρτη παραλλαγή, όπου επιπλέον παρατηρείται μία σημαίνουσα τονική μεταβολή: το πρώτο τμήμα των μ. 227-259 διατηρείται κατά το μεγαλύτερο μέρος του στη σχετική, δηλαδή στη Μι-ύφεση-μείζονα. Εντός αυτού, η νέα θεματική ιδέα των μ. 227-230 επαναλαμβάνεται (έπειτα από ένα γέμισμα τομής στο μ. 231) παρηλλαγμένη στα μ. 232-235 κι έπειτα διαλύεται σταδιακά στα μ. 236-246 με κατάληξη σε μία μισή πτώση στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, γεγονός που προσδίδει στη συνολική αυτή φράση εμφανή χαρακτηριστικά πρότασης. Ακολουθεί μία δεύτερη ανάλογη φράση, όπου μία παράγωγη ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 247-248 / 249-250 κι έπειτα αναπτύσσεται στα μ. 251-255 και 256-257 / 258-259, με τα τελευταία ομοειδή δίμετρα να στρέφονται πλέον προς τη Σολ-μείζονα. Ακολούθως, το δεύτερο τμήμα (μ. 260-276) φέρνει στο προσκήνιο την ομώνυμη ελάσσονα της τελευταίας αυτής περιοχής, στο πλαίσιο μίας αναδρομής στην εισαγωγή του μέρους: τα μ. 260-267a ανακαλούν τα μ. 4-12, ενώ τα μ. 267-276 βασίζονται στην υφή των μ. 22-32a, καίτοι στην πορεία η μελωδική τους γραμμή εκφυλίζεται στο πλαίσιο μιας εξαΰλωσης του μοτιβικού υλικού. Ακολουθεί ένα παράλλαγμα του γνωστού καταληκτικού χωρίου (στα μ. 277-294a), όπου στην προκειμένη περίπτωση η κατάληξη πραγματοποιείται στη Σολ-μείζονα, με την ύστατη καταληκτική χειρονομία να οδηγεί μάλιστα απευθείας στην ακόλουθη επαναφορά του θέματος σε επικάλυψη.

Στο τέλος του μέρους, το βασικό θέμα δεν επανέρχεται ωστόσο αυτούσιο, αλλά εμπλουτίζεται ως προς τη δομή καθώς και ως προς την υφολογική και αρμονική του διάσταση, δίχως συνάμα να παραλείπεται και μια παροδική αναφορά σε μία εκ των παραλλαγών που προηγήθηκαν. Πιο αναλυτικά, οι τρεις φράσεις του θέματος επανέρχονται εδώ με πλήρη αρμονική υποστήριξη: η πρώτη εξ αυτών επιστρέφει στα μ. 294-301 και η δεύτερη στα μ. 302-310a, δίχως δομικές αλλαγές, κάτι που δεν ισχύει όμως και για την τρίτη, καθ' ότι ενώ τα μ. 310-321 ταυτίζονται εν πολλοίς με τα μ. 66-77 του αυθεντικού θέματος, ο συνθέτης προβαίνει έπειτα στην επανάληψη της πτωτικής χειρονομίας των μ. 319-321 στα μ. 322-324, η οποία μάλιστα προεκτείνεται και στα ακόλουθα μ. 325-328, αίροντας την κατάληξη στην τονική. Ακολουθεί μία εμβόλιμη αναδρομή στο θεματικό υλικό της τρίτης παραλλαγής, με τα μ. 329-331 να παραθέτουν στη Μι-μείζονα την επικεφαλής ιδέα από τα μ. 188-190, προτού σταματήσουν εκ νέου στη δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος επαναλαμβάνοντας την προηγούμενη χειρονομία (πρβλ. μ. 332-333 και 325 με άρση). Έπειτα λοιπόν από αυτήν την σύντομη παρέκβαση, τα μ. 334-350 επαναφέρουν για ύστατη φορά την κατακλείδα του θέματος, η οποία επιμηκύνεται προσέτι μέσω της καταληκτικής προέκτασης της μείζονος τονικής.

Στο δεύτερο και τελευταίο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Szymanowski, το θέμα των παραλλαγών δομείται ως μία τριμερής δομή στην τονικότητα αναφοράς της Λα-μείζονος. Στο πρώτο τμήμα, η βασική θεματική ιδέα παρουσιάζεται στην φράση των μ. 1-4, η οποία ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στην κύρια τονικότητα. Ακολουθεί μία παρηλλαγμένη επανάληψη της ίδιας φράσης (στα μ. 5-8), η οποία εντούτοις καταλήγει σε μία μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Έπειτα από αυτό το πρώτο, μη τυπικά οργανωμένο τμήμα, ακολουθεί ένα μικρότερο δεύτερο, το οποίο συνίσταται σε δύο

παράγωγα, αλυσιδωτά δίμετρα (μ. 9-10 / 11-12). Τελικά, το τρίτο τμήμα φέρνει μόνο μία φράση, που στηρίζεται στην τροποποίηση των δύο φράσεων που απετέλεσαν το πρώτο τμήμα και η οποία επικυρώνει – για πρώτη φορά – την Λα-μείζονα με μία τέλεια πτώση (μ. 13-17a).

Στην πρώτη παραλλαγή (μ. 17-33a), η πλέον σημαίνουσα τροποποίηση αφορά την ελαφρά επιτάχυνση της χρονικής αγωγής: κατά τα λοιπά, οι όποιες μελωδικές (πρωτίστως), αρμονικές ή υφολογικές διαφοροποιήσεις έχουν πολύ περιορισμένη έκταση, ενώ η δομική υπόσταση δεν υποβάλλεται στην παραμικρή αλλαγή, με τα τρία τμήματα να εκτείνονται στα μ. 17-24, 25-28 και 29-33a αντίστοιχα.

Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί, εν πολλοίς, και για τη δεύτερη παραλλαγή (μ. 33-49a), όπου εντούτοις ο συνθέτης επιβραδύνει ελαφρώς τη χρονική αγωγή, ζητώντας ένα tempo πιο αργό από εκείνο του αρχικού θέματος (*Andantino tranquillo*, σε αντίθεση με το εναρκτήριο *Allegretto tranquillo*). Ενώ και σε αυτήν την περίπτωση οι αλλαγές στην μελωδική γραμμή, την αρμονία και την ύφανση είναι ιδιαίτερα περιορισμένες, με τη δομή να παραμένει ολόιδια με του αρχικού θέματος (μ. 33-40, 41-44 και 45-49a), στο τέλος του τρίτου τμήματος επιφυλάσσεται μία έκπληξη, καθώς η αναμενόμενη τέλεια πτώση μετατρέπεται σε απατηλή: αντί της τονικής εμφανίζεται η VI/i, Φα-μείζων, στην οποία τοποθετείται η επόμενη παραλλαγή.

Περνώντας στην τρίτη παραλλαγή, διαπιστώνουμε πως, πέραν της τονικής διαφοροποίησης, για πρώτη φορά παρατηρούνται σημαντικές επεμβάσεις στην αρμονία, στην μελωδική γραμμή, στην ρυθμική διάρθρωση (με μεγαλύτερη ρυθμική επιτάχυνση και εδραίωση των τριήχων δεκάτων-έκτων) και ιδιαίτερα στην δομή, η οποία αλλάζει άρδην. Στην προκειμένη περίπτωση, η αρχική τριμέρεια αντικαθίσταται από μία οιονεί περιοδική διάρθρωση, η οποία ομοιάζει κατά τι προς την οργάνωση του πρώτου τμήματος του βασικού θέματος. Σε μία πρώτη φράση, η βασική ιδέα των μ. 49-50 ακολουθείται από ένα παράλλαγμα της που διαφοροποιείται και κατόπιν προεκτείνεται, καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην κεντρική τονικότητα της Φα-μείζονος (μ. 51-54). Με παρεμφερή τρόπο οργανώνεται κατόπιν και η δεύτερη φράση (στα μ. 55-61), η οποία ξεκινά με αλυσιδωτή λογική από την ελάσσονα υποδεσπόζουσα για να καταλήξει εν τέλει στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, τη Σι-ύφεση-μείζονα, με μία νέα μισή πτώση. Έχει επίσης μεσολαβήσει μία μικρή εσωτερική διεύρυνση, μέσω της προέκτασης του μ. 58 (που είναι ομόλογο του μ. 52) στο εμβόλιμο μ. 59.

Η επόμενη (τέταρτη) παραλλαγή ξεκινά από εκεί όπου σταμάτησε η προηγούμενη, ήτοι από την τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος, και διαφοροποιείται εκ νέου σε βάθος, μελωδικά και υφολογικά, προσλαμβάνοντας τον χαρακτήρα ενός *scherzo* (όπως φανερώνει άλλωστε και η ερμηνευτική υπόδειξη του συνθέτη), σε συνδυασμό με μία επιτάχυνση του tempo. Η δομή παραπέμπει άμεσα σε αυτήν της προηγούμενης παραλλαγής, καθώς έχουμε και εδώ δύο παρεμφερείς φράσεις. Στην πρώτη εξ αυτών (μ. 62-77a), η τρίμετρη βασική ιδέα των μ. 62-64 αλυσιδοποιείται εν μέρει στα μ. 65-66 και ακολουθείται από περαιτέρω εξύφανση στα μ. 67-69 καθώς και στα αλυσιδωτά μ. 70 / 71 και 72-73 / 74-75, με τα μ. 76-77a να φέρνουν μία μισή πτώση στην κυρίαρχη τονικότητα της Σι-ύφεση-μείζονος. Η ακόλουθη δεύτερη φράση (μ. 77-92) είναι πρακτικά πανομοιότυπη, με τη διαφορά όμως πως τοποθετείται αλυσιδωτά στην υπερκείμενη τετάρτη, καταλήγοντας κατ' αναλογία σε μία μισή πτώση στην Μι-ύφεση-μείζονα.

Η πέμπτη παραλλαγή παραπέμπει υφολογικά σε μία σαραμπάντα, σύμφωνα με τη σχετική ένδειξη του συνθέτη, ενώ τοποθετείται στην τονικότητα της φα-δίεση-ελάσσονος. Από δομικής πλευράς, η αρχική τριμέρεια του θέματος αποκαθίσταται, καίτοι δεν παρατηρούνται περαιτέρω ομοιότητες με το αυθεντικό θέμα, το οποίο διατηρείται στο

υπόβαθρο μόνον ως πηγή άντλησης μοτιβικού υλικού.<sup>417</sup> Το πρώτο τμήμα συνίσταται σε μία υβριδική δομή, αποτελούμενη από δύο τετράμετρα με κοινή αφετηρία, το δεύτερο εκ των οποίων καταλήγει με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (βλ. μ. 93-96 και 97-100). Το ευρύτερο δεύτερο τμήμα ξεκινά υποβάλλοντας σε κανονική μίμηση την κεφαλή του προηγούμενου τμήματος στο πλαίσιο της ελάσσονος δεσπόζουσας (μ. 101-103), ενώ έπειτα από την αλυσιδωτή ακολουθία των μ. 104-105 τα μ. 106-107 φέρνουν μία μισή πτώση στην Ντο-δίεση-μείζονα. Στη συνέχεια, τα αλυσιδωτά μ. 108-109 / 110-111 αξιοποιούν τη μελωδική γραμμή των μ. 94-95, ενώ τα μ. 112-113 καταλήγουν με μία μισή πτώση στην Φα-δίεση-μείζονα κατά το πρότυπο των μ. 106-107. Τελικά, το παρόν τμήμα ολοκληρώνεται με μία νέα εμφάνιση του προτύπου των μ. 108-111 στα μ. 114-115 / 116-117, τα οποία εντούτοις δεν βασίζονται σε κάποια αλυσιδωτή πορεία αλλά παραμένουν στην Φα-δίεση-μείζονα. Στο ακόλουθο τρίτο τμήμα, τα μ. 118-121 επαναφέρουν δίχως αλλαγές το εναρκτήριο τετράμετρο, όμως έπειτα τα μ. 122-128α διαφοροποιούνται άρδην από το πρότυπό τους, προβαίνοντας σε ρευστοποίηση και καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα με τη μεσολάβηση αλλά και διεύρυνση του προτύπου των μ. 106-107 (βλ. τα μ. 126-128α). Έπεται το αυτοσχεδιαστικό, συνδετικής λειτουργίας πέρασμα του μ. 128, το οποίο φέρνει εις πέρας την σύνδεση με την τονική περιοχή της Μι-μείζονος.

Η έκτη παραλλαγή τοποθετείται στην προαναφερόμενη τονικότητα, προσλαμβάνοντας τον χαρακτήρα ενός μενουέτου και επαναφέροντας μέχρι ενός σημείου την αρχική τριμερή διάρθρωση του θέματος. Μάλιστα, το πρώτο της τμήμα δομείται από δύο φράσεις με κοινή αφετηρία, όπως και στο αυθεντικό θέμα, το βασικό μοτιβικό στοιχείο του οποίου επιστρέφει, επιπλέον, επανακτώντας τον κεντρικό του ρόλο. Οι δύο οκτάμετρες φράσεις (μ. 129-136 / 137-144) οδηγούν εν προκειμένω προς την υποδεσπόζουσα και την σχετική αντίστοιχα. Το δεύτερο τμήμα ξεκινά κατόπιν με μία ελεύθερη ανάπτυξη του δεδομένου υλικού στα μ. 145-149, ενώ έπειτα τα μ. 150-152 συνδυάζουν ένα παράγωγο μοτίβο με το καθοδικό πέρασμα του μ. 149· μία παρόμοια ακολουθία εμφανίζεται εν συνεχεία και στα μ. 153-156, ενώ τελικά τα μ. 157-163α προβαίνουν σε περαιτέρω αναπτυξιακή εξέφανση, καταλήγοντας εν τέλει σε μία τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα. Το τρίτο τμήμα ξεκινά σε επικάλυψη, επαναφέροντας την πρώτη φράση του αρχικού τμήματος στα μ. 163-170, καίτοι έπειτα παρεκκλίνει από το πρότυπό του: μετά από τα αλυσιδωτής λογικής μ. 171-172 / 173-174 και 175 / 176, ο συνθέτης επιστρατεύει ολόκληρο το πέρασμα των μ. 159-163α, στα μ. 177-181α, προκειμένου να φέρει εκ νέου μία ισχυρή πτωτική κατάληξη στη Μι-μείζονα. Έπειτα, επισυνάπτεται και ένα αυτοσχεδιαστικό συνδετικό πέρασμα, στα μ. 181-187, το οποίο φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας του μέρους, Λα-μείζονος.

Το επόμενο χωρίο μπορεί μόνο μετά δυσκολίας να θεωρηθεί ως “παραλλαγή”, καθώς αποτελεί επί της ουσίας ένα τεράστιο ελεύθερο επεισόδιο σε γοργή χρονική αγωγή, το οποίο ενσωματώνει και μία διεξοδική αναδρομή στο θεματικό υλικό του πρώτου μέρους της σονάτας! Αρχικά, το δεξιοτεχνικό πέρασμα των μ. 188-193 ακολουθείται από την εμφάνιση νέου μελωδικού υλικού στα μ. 194-198α. Ακολουθούν τα παράγωγα, αλυσιδωτής λογικής μ. 198-200, από τη ρευστοποίηση του υλικού των οποίων προκύπτουν κατόπιν τα μ. 201-202, που συνδυάζονται και με ένα νέο μοτιβικό στοιχείο στα μ. 203-204, ενώ έπειτα τα τρία τελευταία μέτρα αλυσιδοποιούνται στα μ. 205-207. Η ακόλουθη ρευστοποίηση συνδυάζεται, στο πλαίσιο των μ. 208-213, με έναν ισοκράτη πάνω στον φθόγγο ρε, ο οποίος

<sup>417</sup> Όπως σημειώνει και ο ίδιος ο συνθέτης στην ανάλυσή του: «[Σε αυτό το σημείο] ολοκληρώνονται οι παραλλαγές που έχουν πραγματική σχέση με το θέμα. Με τις ακόλουθες [παραλλαγές], η σχέση είναι ιδιαίτερα χαλαρή και αποσπασματική». Βλ. Chylińska, ό.π., σ. 59.

συνοδεύει κατ' αρχάς την ακόλουθη αναφορά στο πρώτο μέρος, που προαναφέραμε· συγκεκριμένα, μπορούμε να υποστηρίξουμε πως τα μ. 214-219, που εμπεριέχουν το θεμελιώδες μόρφωμα του εν λόγω μέρους, συνιστούν μία ανακατασκευή των μ. 127-134 του πρώτου, αναπτυξιακού σκέλους της δεύτερης ενότητας του *Allegro assai*. Στη συνέχεια, τα μ. 220-223 παραπέμπουν μοτιβικά και υφολογικά στα μ. 188-191 του παρόντος μέρους, ενώ τα ακόλουθα μ. 224-233 σχηματίζουν ένα συνδεδετικό πέρασμα που βασίζεται άμεσα στα μ. 181-187, ήτοι στο ανάλογο πέρασμα της έκτης παραλλαγής.

Ανάλογα απομακρυσμένη από το κύριο θέμα είναι και η επόμενη, αργή “παραλλαγή”, η οποία ωστόσο διατηρεί σε κάποιον βαθμό την αρχική τριμερή διάρθρωση. Εν προκειμένω, έπειτα από το εισαγωγικό μ. 234, που εισάγει έναν ισοκράτη πάνω στην θεμέλιο της νέας τονικότητας της ντο-δίεση-ελάσσονος, τα μ. 235-236 παρουσιάζουν μία νέα δίμετρη φράση, που καταλήγει με μισή πτώση στην προαναφερόμενη τονικότητα, ενώ έπειτα η εν λόγω φράση επαναλαμβάνεται με αλυσιδωτή λογική στα μ. 237-238, τα οποία σταματούν κατά παρόμοιο τρόπο στην δεσπόζουσα της ελάσσονος δεσπόζουσας (σολ-δίεση-ελάσσονος). Το ακόλουθο δεύτερο τμήμα προβαίνει σε ελεύθερη ανάπτυξη του δεδομένου υλικού, διαδικασία από την οποία προκύπτουν αρχικά τα μ. 239-241 κι έπειτα το δίμετρο 242-243· μετά μάλιστα και από την εμφάνιση μίας ακόμη, νέας δομικής μονάδας στα μ. 244-245, το προηγούμενο δίμετρο επιστρέφει στα μ. 246-247, ενεργοποιώντας μία σταδιακή κάθοδο στην γραμμή του μπάσου. Σε αυτό το πλαίσιο, τα μ. 248-251 εξυφαίνουν περαιτέρω το υλικό, φτάνοντας παράλληλα μέχρι τον φθόγγο λα. Ο τελευταίος ερμηνεύεται ως θεμέλιος της δεσπόζουσας της ρε-ελάσσονος, στην οποία επιστρέφει η εναρκτήρια φράση της παρούσας ενότητας εντός, πλέον, του τρίτου της τμήματος (στα μ. 252-253), ενώ, κατ' αναλογία, η δεύτερη φράση τοποθετείται στη λα-ελάσσονα, σταματώντας στη δεσπόζουσά της (στα μ. 254-255). Στη συνέχεια, η Μι-μείζων γίνεται αντικείμενο μιας μακράς επέκτασης, εντός του εκτεταμένου συνδεδετικού περάσματος των μ. 256-271. Δίχως να τίθεται ποτέ εν αμφιβόλω η πρωτοκαθεδρία της Μι-μείζονος, τα μ. 256-261 ακολουθούν μία ανοδική μελωδική πορεία, όχημα της οποίας αποτελεί η κεφαλή του αρχικού θέματος! Το εν λόγω στοιχείο πρωταγωνιστεί, έπειτα, και στα αλυσιδωτά μ. 262 / 263 και 264 / 265 / 266 καθώς και στα μ. 267-268, προτού τελικά εξαϋλωθεί στο πέρασμα των μ. 269-271, το οποίο σταματά emphaticά στην συγχορδία της Μι-μείζονος, αναμένοντας την ακόλουθη έναρξη της καταληκτικής φούγκας, η οποία τοποθετείται αναμενόμενα στην αρχική Λα-μείζονα.

Προκειμένου να σχηματίσει το θέμα της φούγκας, που εκτείνεται σε τρία μέτρα (μ. 272-275a), ο συνθέτης αξιοποιεί ως μοτιβική βάση την κεφαλή του θέματος των παραλλαγών. Έπειτα από την εκφορά του θέματος στην δεύτερη φωνή, η πραγματική απάντηση εμφανίζεται στην αμέσως χαμηλότερη, στα μ. 275-278a και στην δεσπόζουσα. Μετά τα συνδεδετικά μ. 278-279a, το θέμα επιστρέφει στην τονική στην χαμηλότερη φωνή και με μετατόπιση κατά μισό μέτρο (μ. 279b-282a), ενώ ακολουθεί η δεύτερη εμφάνιση της απάντησης από την υψηλότερη φωνή, στα μ. 282b-285a. Έπειτα από ένα σύντομο ελεύθερο επεισόδιο στα μ. 285b-287a, το θέμα επανεμφανίζεται στο τονικό πλαίσιο της φα-δίεση-ελάσσονος στα μ. 287b-290a, ενώ ακολουθεί αναμενόμενα η απάντηση στην δεσπόζουσά της, στα μ. 290-292. Μετά τα ελεύθερα μ. 293-294, η υφή γίνεται σταδιακά πιο ομοφωνική, στο πλαίσιο μιας διαρκούς ανάπτυξης του διαθέσιμου μοτιβικού υλικού· έτσι προκύπτουν τα αλυσιδωτά μ. 295 / 296 αλλά και το μ. 297 που προβαίνει σε ρευστοποίηση, ενώ ύστερα, επί τη βάσει ενός ισοκράτη επί του ντο-δίεση, ακολουθούν τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 298 / 299 και 300 / 301 (τα οποία παραπέμπουν στο μ. 67 της τέταρτης παραλλαγής) αλλά και τα μ. 302-304. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει σε αναστροφή του θέματος, το οποίο επιστρέφει στην αρχική τονικότητα στα μ. 305-308a, ενώ η – εξίσου ανεστραμμένη –

απάντηση ακολουθεί στα μ. 308-310. Έπεται ένας αντιστικτικός συνδυασμός θραυσμάτων του θέματος, στα αλυσιδωτής λογικής μ. 310b-311a / 311b-312a, 312b-313a / 313b-314a καθώς και στα μ. 314b-317a<sup>418</sup> το ίδιο συμβαίνει εν πολλοίς και στα μ. 317-320, ενώ στη συνέχεια το θέμα παρουσιάζεται για πρώτη φορά σε μεγέθυνση, ελαφρώς περικεκομμένο, στα μ. 321-326 και στην περιοχή της Σολ-μείζονος. Μία ακόμη πιο περικεκομμένη εμφάνιση της μεγεθυμένης εκδοχής του ακολουθεί στα μ. 327-328a, ενώ έπειτα, στα μ. 328b-332a, τα βασικά μοτίβα γνωρίζουν εκ νέου μια αντιστικτική ανάπτυξη. Στη συνέχεια, με θεμέλιο έναν ισοκράτη πάνω στη δεσπόζουσα, στα μ. 332b-336 κατασκευάζεται ένα *stretto* με χρήση τόσο της αυθεντικής όσο και της ανεστραμμένης κεφαλής του θέματος, ενώ έπειτα τα μ. 337-340 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, σταματώντας emphaticά στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Όλη αυτή η διαδικασία επέκτασης προετοιμάζει, τελικά, την θριαμβευτική επάνοδο του θέματος στην κύρια τονικότητα: με ιδιαίτερα πυκνή πιανιστική υφή, τα μ. 341-343 επαναφέρουν το θέμα στη Λα-μείζονα, ενώ στη συνέχεια, έπειτα από την αλυσιδοποίηση του μ. 343 στο μ. 344, τα μ. 345-350 προβαίνουν σε περαιτέρω μοτιβική εξύφανση και ρευστοποίηση. Μία παρόμοια διαδικασία, εξάλλου, ακολουθεί και στα μ. 351-356 όπου, έπειτα από την τελική παράθεση της κεφαλής του θέματος, η προϊούσα εξαύλωση του υλικού του συνοδεύει την καταληκτική επέκταση της τονικής.<sup>418</sup>

Το μεσαίο μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Longo είναι γραμμένο στη Λα-ύφεση-μείζονα. Το θέμα που θα αποτελέσει τη βάση των παραλλαγών οργανώνεται τριμερώς, με τα τρία τμήματά του να εκτείνονται στα μ. 1-8, 9-20 και 21-24. Το πρώτο τμήμα συγκροτείται από δύο τετράμετρες φράσεις, οι οποίες βασίζονται ως επί το πλείστον στην εκτύλιξη των ίδιων μοτιβικών στοιχείων, σαν να επρόκειτο για μία περιοδική δομή. Ωστόσο, σε αντίθεση με ό,τι θα περίμενε κανείς σε ένα τέτοιο οργανωτικό πλαίσιο, η πρώτη φράση ολοκληρώνεται στην τονικότητα αναφοράς με μία τέλεια πτώση, ενώ αντιθέτως η δεύτερη στρέφεται απευθείας προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, προτού τελικά την επικυρώσει με μία νέα τέλεια πτώση. Πρόκειται, θα έλεγε κανείς, για μία αντιστροφή της πτωτικής ακολουθίας που συναντούμε σε περιοδικές δομές. Το δεύτερο τμήμα κατασκευάζει ύστερα μία παράγωγη τετράμετρη φράση, η οποία κινείται προς τη φα-ελάσσονα και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση, ενώ έπειτα το ίδιο τετράμετρο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στην τονικότητα της σολ-ελάσσονος. Παρ' όλο που το ακόλουθο τετράμετρο των μ. 17-20 επαναφέρει την εναρκτήρια μελωδική ιδέα, τοποθετείται εξαρχής στην περιοχή της Μι-ύφεση-μείζονος, την οποία μετατρέπει εν τέλει σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, σταματώντας emphaticά σε αυτή τη συνήχηση. Ως εκ τούτου, το εν λόγω τετράμετρο υπάγεται και αυτό στο μεσαίο δομικό τμήμα, ενώ στο ακόλουθο τρίτο τμήμα επανέρχεται μόνον η πρώτη τετράμετρη φράση του ομόλογου πρώτου τμήματος, με την πτωτική κατάληξη στη Λα-ύφεση-μείζονα να ολοκληρώνει αισίως το συνολικό θέμα.

Στην πρώτη παραλλαγή, η ελαφρά επιτάχυνση της χρονικής αγωγής συνδυάζεται με μία εφαρμογή της τεχνικής της *diminutio*, με την αρχική κίνηση ογδών – ως επί το πλείστον – να μετατρέπεται πλέον σε μία συνεχή ροή δεκάτων έκτων. Η μελωδική εξέλιξη

<sup>418</sup> Σύμφωνα με τον Paul Cadrin (βλ. "Fugue", στο: Paul Cadrin – Stephen Downes [επιμ.], *The Szymanowski Companion*, Routledge, New York 2016, σ. 101), ο οποίος βασίζεται στη θεώρηση της Agnieszka Chwiłtek, όλες οι φούγκες του Szymanowski ακολουθούν τον ίδιο μορφολογικό σχεδιασμό (βλ. την ανάλογη παρατήρηση στο τέταρτο μέρος της *Πρώτης σονάτας* του συνθέτη). Εν προκειμένω, το βασικό επταμερές σχήμα διαφοροποιείται ως προς το τρίτο τμήμα του, όπου η έκθεση ενός δεύτερου θέματος αντικαθίσταται από την αναστροφή του αρχικού θέματος, ενώ και το ακόλουθο τέταρτο τμήμα παραλείπεται.

βασίζεται σε νέα μοτιβικά στοιχεία, ενώ η δομή ουδόλως διαφοροποιείται (βλ. μ. 25-32, 33-44 και 45-48), αν και μπορούμε να σημειώσουμε την αποδυνάμωση της – μη πτωτικής πλέον – κατάληξης της πρώτης και της ομολογής της τελευταίας φράσης.

Στη δεύτερη παραλλαγή (μ. 49-72), ο συνθέτης προβαίνει σε περαιτέρω επιτάχυνση του tempo, διατηρώντας εν πολλοίς τον ρυθμικό χαρακτήρα της προηγούμενης παραλλαγής, απ' όπου αντλείται, προσέτι, και το βασικό μοτιβικό στοιχείο: η καταληκτική χειρονομία της τελευταίας φράσης της πρώτης παραλλαγής μεταμορφώνεται απευθείας στην κεφαλή της εναρκτήριας φράσης της παρούσας παραλλαγής, ενώ στη συνέχεια αφήνεται να αναπτυχθεί. Η δομή δεν διαφοροποιείται και σε αυτήν την περίπτωση, καίτοι η πλήρης αποδόμηση της πτωτικής κατάληξης της πρώτης φράσης οδηγεί τώρα τον συνθέτη στην ολική αναδόμηση του εν λόγω μορφώματος εντός του τρίτου τμήματος (βλ. μ. 69-72): ξεκινώντας από το τονικό ύψος που αντιστοιχεί στη δεσπόζουσα, κατά παρόμοιο τρόπο με το καταληκτικό τετράμετρο του μεσαίου τμήματος που προηγείται στα μ. 65-68, η φράση οδηγείται κατά την εξέλιξή της στην αρχική τονικότητα, η οποία επικυρώνεται εν τέλει με μία καθ' όλα ικανοποιητική τέλεια πτώση.

Στην τρίτη παραλλαγή (μ. 73-96), η επιτάχυνση του ρυθμού εφαρμόζεται από κοινού με αυτήν του tempo, καθώς η εισαγωγή τριήχων τριακοστών δευτέρων συνδυάζεται εν προκειμένω με την επιβολή της πλέον γοργής – μέχρι τούδε – ένδειξης χρονικής αγωγής (Allegro). Το μοτιβικό περιεχόμενο είναι εν πολλοίς νέο, ενώ η δομική υπόσταση του αρχικού θέματος δεν υφίσταται οιαδήποτε αλλοίωση.

Στην τέταρτη παραλλαγή (μ. 97-123) σημειώνεται μία ακραία μεταβολή του χαρακτήρα, η οποία οφείλεται κυρίως στην υφολογική διαφοροποίηση, με την μιμητική γραφή στην έναρξη κάθε φράσης, αλλά και στον ρυθμικό όσο και τον τονικό παράγοντα: πρόκειται για την συνήθη παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο (στην ομώνυμη ελάσσονα), ενώ η μεγάλη επιβράδυνση της χρονικής αγωγής σε συνδυασμό με την υιοθέτηση ενός παρεστιγμένου μοτίβου προσδίδουν εδώ μία ατμόσφαιρα πένθιμου εμβατηρίου. Στα δύο πρώτα τμήματα, αν και δεν σημειώνεται κάποια δομική παρέκβαση από πλευράς του συνθέτη, η αλλαγή του τρόπου συνοδεύεται και από ορισμένες επιμέρους αρμονικές τροποποιήσεις: έτσι, το πρώτο τμήμα καταλήγει στην ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ το δεύτερο περνά από τη φα-ελάσσονα και τη Σολ-μείζονα, προτού οδηγήσει αναμενόμενα στη (μείζονα) δεσπόζουσα της αρχικής λα-ύφεση-ελάσσονος. Έπειτα, ωστόσο, το τρίτο τμήμα δεν επαναφέρει αυτούσια την αρχική φράση του ομολογού του πρώτου, αλλά απεναντίας αφιερώνεται στην ελεύθερη – από μελωδικής αλλά και αρμονικής πλευράς – ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού, μέχρι την αναμενόμενη κατάληξη με μία τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς. Σημειώνεται, συνεπώς, μία σημαντική δομική αλλαγή, η οποία αποτυπώνεται επιπλέον στην επιμήκυνση της εν λόγω φράσης από τέσσερα σε επτά μέτρα (βλ. μ. 117-123).

Η πέμπτη παραλλαγή (μ. 124-147) φαίνεται να αντιπροσωπεύει ένα νέο ξεκίνημα, καθώς ο μείζων τρόπος αποκαθίσταται και η αρχή της *diminutio* εφαρμόζεται εκ νέου, προσδίδοντας για πρώτη φορά μία ροή τριήχων δεκάτων έκτων, ενώ από την άλλη πλευρά η χρονική αγωγή επιταχύνεται εξίσου σε σχέση με την προηγούμενη παραλλαγή. Από μοτιβικής πλευράς, η νέα θεματική ιδέα με την οποία ξεκινά η παρούσα παραλλαγή φαίνεται να γεννάται από την κατιούσα κίνηση του θεμελιώδους μοτίβου της αμέσως προηγούμενης παραλλαγής, ενώ από δομικής πλευράς δεν υφίσταται κάποια ουσιώδης μεταβολή σε σχέση με το αρχικό θέμα.

Η προαναφερόμενη επανεκκίνηση της διαδικασίας της σταδιακής επιτάχυνσης της χρονικής αγωγής και του ρυθμού γίνεται ακόμη πιο εμφανής στην ακόλουθη έκτη παραλλαγή, όπου κυριαρχούν πλέον τα τριακοστά δεύτερα σε Allegro. Η μοναδική δομική

επέμβαση του συνθέτη επί του αρχικού προτύπου αφορά εν προκειμένω το τρίτο τμήμα, όπου, έπειτα από την τέλεια πτώση στη Λα-ύφεση-μείζονα, η τονική της προεκτείνεται καταληκτικά στα μ. 171-175.

Έπεται η coda, η οποία συνιστά μία εμπνευσμένη προσθήκη εκ μέρους του Longo: στο πλαίσιο μίας ενιαίας φραστικής δομής, ο συνθέτης ανακαλεί παλινδρομικά σχεδόν το σύνολο των χαρακτηριστικών ρυθμικών στοιχείων του μέρους, συγκροτώντας ένα “μωσαϊκό” από θραύσματα των επιμέρους παραλλαγών. Τα μ. 176-185a, που καταλήγουν σε μία ατελή πτώση στην κύρια τονικότητα, αναφέρονται κατά σειρά στην πέμπτη, την τέταρτη, την τρίτη και τη δεύτερη παραλλαγή, ενώ εν συνεχεία η τονική προεκτείνεται καταληκτικά στα μ. 185-193 με όχημα το βασικό ρυθμικό στοιχείο της πρώτης παραλλαγής αλλά και του ίδιου του αρχικού θέματος. Συνολικά, μπορούμε στο υπό εξέταση μέρος να διακρίνουμε δύο κύκλους σταδιακής εφαρμογής της αρχής της *diminutio* από κοινού με την επιτάχυνση της χρονικής αγωγής: ο πρώτος ξεκινά από το θέμα και κορυφώνεται στην τρίτη παραλλαγή, ενώ η διαδικασία της επιτάχυνσης επανεκκινεί κατόπιν “από το μηδέν” στην τέταρτη και ολοκληρώνεται στην έκτη παραλλαγή, προτού η coda αποκαταστήσει σταδιακά και επανέλθει κυκλικά στα ρυθμικά χαρακτηριστικά και την χρονική αγωγή του αρχικού θέματος.

### **Συμπεράσματα**

Από τα 16 μέρη που διαμορφώνονται ως ακολουθία θέματος και παραλλαγών, μόλις δύο διαθέτουν ένα διακριτό εισαγωγικό τμήμα: πρόκειται για τα *d’Indy op. 63/I* και *Turina/I*, όπου αυτή η προσθήκη δικαιολογείται από τη θέση τους εντός του εκάστοτε συνολικού κύκλου, ήτοι ως εναρκτήριων μερών. Σε γενικές γραμμές πάντως, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως στην πλειονότητα των περιπτώσεων η μορφή θέματος και παραλλαγών συναντάται σε αργά εσωτερικά μέρη στα εξεταζόμενα έργα, με ελάχιστες εξαιρέσεις τελικών μερών: *Ritter 1/III*, *Sauer 1/IV* και *Szymanowski 2/II*. Το γεγονός αυτό, λοιπόν, συνιστά μία καλή αιτιολόγηση της σχεδόν πλήρους απουσίας κάποιου εισαγωγικού τμήματος.<sup>419</sup>

Ως προς την δομή του βασικού θέματος, διαπιστώνουμε πως σχεδόν στο ήμισυ των μερών επιλέγεται μία τριμερής διάρθρωση· πρόκειται για τα εξής μέρη: *Ρουμπινιστέιν 2/II*, *Ritter 1/III*, *Sauer 1/IV*, *d’Indy op. 63/I*, *Sinding/II*, *Szymanowski 2/II* και *Longo 1/II*. Επιπλέον, σε αυτήν την κατηγορία μπορούμε να προσθέσουμε και το *Brahms 2/II*, όπου η τριμερής δομή εμφανίζεται ημιτελής, ήτοι με παράλειψη του τρίτου τμήματός της. Συγγενική περίπτωση με την τριμερή δομή των προαναφερόμενων μερών αποτελεί, προσέτι, η οργάνωση του θέματος στα *d’Albert/II* και *Turina/I*, καθώς σε αυτά το κύριο θέμα συνίσταται σε τρεις διακριτές φράσεις. Κατά τα λοιπά, εντοπίζονται περιπτώσεις εφαρμογής διμερών (*Fuchs 1/III*, *Rheinberger 4/II*), προτασιακών (*Reinecke/II*) και περιοδικών δομών (*Γκλαζούνοφ 1/II*), ενώ εμφανίζεται και ένα σπάνιο δείγμα χρήσης της τριμερούς δομής *Bar* (*Brahms 1/II*). Τέλος, την πλέον ξεχωριστή και μη τυπική περίπτωση διάρθρωσης αποτελεί το θέμα του *Dale/II*.<sup>420</sup>

Ως προς την μακροδομική οργάνωση των μερών, δεν μπορεί να υποστηριχθεί πως διακρίνεται κάποιο κοινό πρότυπο. Ο αριθμός των επιμέρους παραλλαγών ποικίλλει, με

<sup>419</sup> Όπως διατείνεται ο Prout (ό.π., σ. 104), οι μορφές θέματος και παραλλαγών σπάνια συνοδεύονται από κάποιο εισαγωγικό τμήμα, εκτός κι αν πρόκειται για κάποιο αυθύπαρκτο έργο και όχι για μέρος ενός ευρύτερου κύκλου (όπως, δηλαδή, στις περιπτώσεις που εξετάζουμε).

<sup>420</sup> Ο Goetschius αναγνωρίζει την τριμερή δομή ως κυρίαρχη στο παρόν πλαίσιο, αναφέροντας επιπλέον τη δυνατότητά της να εμφανίζεται και ημιτελής (ό.π., σ. 82).

κατώτερο όριο τις 3 και ανώτερο τις 7 παραλλαγές. Οι παραλλαγές δύνανται να ακολουθούν η μία την άλλη δίχως κάποια διαμεσολάβηση (βλ. Ρουμπινιστέιν 2/II, Brahms 1/II, Reinecke/II, Γκλαζουνόφ 1/II, Sauer 1/IV, Longo 1/II), ενώ στις υπόλοιπες περιπτώσεις οι συνδέσεις μεταξύ τους μπορούν να επιτυγχάνονται είτε δια της δομής του θέματος ή κάποιας παραλλαγής (όπως, φέρ' ειπείν, μέσω μίας ατελούς πτωτικής κατάληξης ή της ολοκλήρωσης της εκάστοτε προηγούμενης ενότητας με μία μισή πτώση), είτε ακόμη με την προσθήκη κάποιου διακριτού συνδετικού περάσματος· βλ. Brahms 2/II, Dale/II, Sinding/II, Turina/I για την πρώτη κατηγορία συνδέσεων και Ritter 1/III, Fuchs 1/III, d'Albert/II, d'Indy op. 63/I, Szymanowski 2/II για την δεύτερη, αν και θα πρέπει να σημειωθεί πως η διάκριση των δύο αυτών διαδικασιών είναι επισφαλής σε ορισμένες περιπτώσεις.<sup>421</sup> Ιδιαίτερη σημασία έχει η διαπίστωση πως στο σύνολο των υπό εξέταση μερών εφαρμόζεται η σταδιακή επιτάχυνση της χρονικής αγωγής αλλά και του ρυθμού, είτε στην μελωδική γραμμή του βασικού θεματικού μορφώματος (ήτοι ως εφαρμογή της παλαιάς αρχής της *diminutio*) είτε σε κάποιο συνοδευτικό ή παράγωγο μοτιβικό στοιχείο.<sup>422</sup> Στις περισσότερες περιπτώσεις, μάλιστα, η επιτάχυνση του tempo συνδυάζεται με εκείνη του ρυθμού. Ενώ συνήθως αυτή η τάση επιτάχυνσης βαίνει – σε γενικές γραμμές – σταδιακά κλιμακούμενη, τούτο δεν αποτελεί πάντοτε τον κανόνα· μία ενδιαφέρουσα περίπτωση, ως προς αυτήν την έποψη, συνιστά το Longo 1/II, όπου σχηματίζονται δύο διακριτοί κύκλοι επιτάχυνσης εντός της ακολουθίας των παραλλαγών. Επιπλέον, παρατηρεί κανείς μία γενική τάση οι πρώτες παραλλαγές να κινούνται εγγύτερα προς το αρχικό θέμα και η απομάκρυνση από αυτό να επέρχεται σταδιακά.<sup>423</sup> Μάλιστα, μία ιδιαίτερα σημαντική τάση, η οποία παρατηρείται με το πέρασμα των δεκαετιών και κάνει έντονη την παρουσία της ιδίως κατά την τρίτη και την τέταρτη περίοδο, είναι η προοδευτική διάλυση και εγκατάλειψη των δομικών, μελωδικών και αρμονικών χαρακτηριστικών του θέματος. Έτσι, οι παραλλαγές, ιδιαίτερα προς το τέλος ενός τέτοιου μέρους, αποκτούν μεγαλύτερη ανεξαρτησία από την πρότυπη δομή και το περιεχόμενο του αρχικού θέματος, και αναδεικνύονται σε οιονεί ανεξάρτητες ενότητες, οι οποίες παραπέμπουν μόνον έμμεσα (ή ακόμη και καθόλου) στο θεμελιώδες υλικό και την αρχική θεματική διάρθρωση! Η εν λόγω τάση κορυφώνεται σε μέρη όπως τα d'Indy op. 63/I, Szymanowski 2/II και Dale/II, όπου μάλιστα η απόλυτη ελευθερία εκ μέρους των συνθετών εκφράζεται με την συγκρότηση παραλλαγών που διαθέτουν εντελώς νέα δομικά και υφολογικά χαρακτηριστικά, όπως μορφών μενουέτου με trio καθώς και άλλων χορευτικών τεμαχίων,<sup>424</sup> αλλά και – στο πλαίσιο μίας κορύφωσης όσον αφορά τη

<sup>421</sup> Σε αντίθεση με όσα διαπιστώσαμε, ο Berry (ό.π., σ. 290) χαρακτηρίζει ως σπάνια τη χρήση συνδετικών περασμάτων μεταξύ των παραλλαγών. Βλ. επίσης τη γενική αναφορά σε αυτή τη δυνατότητα από πλευράς των Goetschius (ό.π., σ. 90) και Schoenberg (ό.π., σ. 224).

<sup>422</sup> Η Sisman κάνει λόγο για μία προοδευτική χρήση της *diminutio* (*progressive diminution*) σε ανάλογες περιπτώσεις· βλ. ενδεικτικά Elaine R. Sisman, "Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven", *Acta Musicologica* 62/2-3, 1990, σ. 167. Δίχως να χρησιμοποιεί την παραπάνω ορολογία, ο Leichtentritt (ό.π., σ. 104) οδηγείται ακριβώς στην ίδια διαπίστωση αναφορικά με την σταδιακή ρυθμική επιτάχυνση των παραλλαγών μέσω της χρήσης μικρότερων αξιών, αν και θεωρεί αυτήν την τεχνική ως γνώρισμα πρωτίστως των συνθετών του κλασικισμού.

<sup>423</sup> Βλ. τη σχετική αναφορά του Goetschius (ό.π., σ. 90-91) σε αυτό το φαινόμενο.

<sup>424</sup> Ο Prout (ό.π., σ. 105) αναφέρεται σε αυτόν τον τύπο παραλλαγών (οι οποίες αποκλίνουν έντονα από το βασικό θέμα, προσλαμβάνοντας συχνά μία νέα μορφή), χαρακτηρίζοντάς τες εν γένει ως "ελεύθερες"· κατά τον ίδιο, αυτή η ευρύτερη κατηγορία περιλαμβάνει τόσο τις παραλλαγές που δομούνται βάσει κάποιου δεδομένου προτύπου (εμβατηρίου, βαλς κ.λπ.) όσο και εκείνες όπου λαμβάνει χώρα μία μεταμόρφωση σε φούγκα ή φουγκέττα. Ωστόσο, σε μία σαφέστερη διάκριση της πρώτης κατηγορίας "ελεύθερων" παραλλαγών προβαίνει ο Berry (ό.π., σ. 307), ο οποίος αναφέρεται σε αυτόν τον τύπο υπό τον όρο "παραλλαγές χαρακτήρα"· σε αυτήν την περίπτωση, κατά τη



διαδικασία της σταδιακής απόκλισης από το αρχικό θέμα – εντελώς ανεξάρτητων επεισοδίων, όπως παρατηρείται πρωτίστως στο Szymanowski 2/II.<sup>425</sup> Ας αναφερθούν ορισμένες ακόμη ενδιαφέρουσες περιπτώσεις: στο Brahms 2/II, η ακολουθία των παραλλαγών διαχέεται και στο επόμενο μέρος της сонάτας, καθώς το θέμα του ακόλουθου scherzo νοείται ως η τελευταία παραλλαγή του αργού μέρους, ενώ στο Γκλαζουνόφ 1/II, ο συνθέτης εισάγει ένα ανεξάρτητο, εμβόλιμο επεισόδιο μεταξύ των παραλλαγών, γεγονός που προσδίδει μία οιονεί τριμερή διάσταση στην συνολική μορφή.

Ως προς την τονική παράμετρο, ως σημειωθεί πως στην συντριπτική πλειονότητα των μερών εντοπίζεται μία παραλλαγή στον αντίθετο τρόπο,<sup>426</sup> ενώ σε μεμονωμένες περιπτώσεις εμφανίζονται ακόμη και δύο τέτοιες παραλλαγές εντός του ίδιου μέρους (βλ. Reinecke/II, Dale/II)· αξίζει επίσης να παρατηρηθεί πως αυτός ο τύπος παραλλαγής δεν τοποθετείται πάντοτε εσωτερικά στην συνολική αλληλουχία των παραλλαγών (βλ. π.χ. την τελευταία παραλλαγή στο Ρουμπινστέιν 2/II). Σε μέρη στον μείζονα τρόπο, δύνανται να επιλεγούν ως αντιθετικές τονικότητες η ομώνυμη ή η σχετική ελάσσων (βλ. ενδεικτικά τα Ritter 1/III και Rheinberger 4/II αντίστοιχα), είτε ακόμη η iii και η vi από κοινού (βλ. Reinecke/II). Κατά παρόμοιο τρόπο, σε έργα γραμμένα στον ελάσσονα τρόπο, μία παραλλαγή μπορεί να τοποθετηθεί στην ομώνυμη ή στην σχετική μείζονα (βλ. Brahms 1/II και Dale/II αντίστοιχα). Επιπλέον, σε ορισμένες περιπτώσεις κάποια παραλλαγή δύναται να τοποθετηθεί σε πιο μακρινή τονικότητα αλλά στον ίδιο τρόπο με το θέμα (βλ. επί παραδείγματι την αξιοποίηση της ναπολιτάνικης II στο Sauer 1/IV).

Με την ολοκλήρωση της αλληλουχίας των παραλλαγών, συναντούμε (πρωτίστως) δύο διαφορετικές δυνατότητες για το πέρας της συνολικής μορφής. Η πρώτη έγκειται στην προσθήκη μίας coda· μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις η επιπρόσθετη αυτή ενότητα μπορεί να συμπεριλαμβάνει αναφορές σε κάποιες από τις παραλλαγές που προηγήθηκαν, όπως παρατηρείται στα Ρουμπινστέιν 2/II, Longo 1/II και Dale/II, ενώ ειδικά στα πρώτα δύο εκ των προαναφερόμενων μερών η αναδρομή αυτή είναι μάλιστα παλινδρομική, καθώς οι αναφορές σε παραλλαγές που έχουν προηγηθεί γίνονται με αντίστροφη φορά στο πλαίσιο της coda! Η έτερη επιλογή αφορά την πλήρη, ελαφρώς παρηλλαγμένη ή τμηματική επαναφορά του θέματος για την κυκλική ολοκλήρωση του μέρους (βλ. Reinecke/II, d'Albert/II, d'Indy op. 63/I, Sinding/II και Turina/I), ενώ δεν λείπουν και οι περιπτώσεις όπου δεν αξιοποιείται καμία από τις δύο παραπάνω δυνατότητες (Brahms 2/II, για τους λόγους που προαναφέραμε, αλλά και Γκλαζουνόφ 1/II, Sauer 1/IV). Τέλος, μοναδική είναι η περίπτωση του Szymanowski/II, όπου, ως επιστέγασμα του τελικού μέρους αλλά και ολόκληρης της сонάτας, ο συνθέτης επισυνάπτει μία εκτενή φούγκα.<sup>427</sup>

---

διατύπωση του Berry, «τα χαρακτηριστικά του θέματος τροποποιούνται ούτως ώστε να δοθεί στην παραλλαγή ο χαρακτήρας ενός συγκεκριμένου μουσικού είδους, όπως ενός τύπου χορού». Επιπλέον, ο συγγραφέας παρατηρεί πως αυτό το είδος παραλλαγών απαντά ιδιαίτερα κατά την περίοδο του ρομαντισμού. Πρβλ. επίσης την διεξοδική πραγμάτευση του Marx για την ίδια πρακτική (ό.π., σ. 75-77).

<sup>425</sup> Αυτός είναι ο λόγος που θεωρήσαμε το εν λόγω μέρος ως αποτελούμενο από έξι – και όχι περισσότερες – παραλλαγές, καθώς ό,τι ακολουθεί μετά την έκτη παραλλαγή εμφανίζεται, όπως είδαμε, απολύτως ανεξαρτητοποιημένο από το θέμα.

<sup>426</sup> Είναι κοινός τόπος πως, κατά την διατύπωση του Berry (ό.π., σ. 304), «κατά το τέλος του 18ου αιώνα και στις αρχές του 19ου έγινε γενικός κανόνας πως μία σειρά παραλλαγών θα εμπεριείχε μία παραλλαγή στον [αντίθετο] τρόπο».

<sup>427</sup> Σχετικά με τις δυνατότητες της επισύναψης μίας coda ή μίας φούγκας ως επιστεγάσματος σε μία μορφή θέματος και παραλλαγών, βλ. την πραγμάτευση του Berry, ό.π., σ. 310-311· πρβλ. επιπλέον τη σχετική παρατήρηση του Leichtentritt, ό.π., σ. 98. Σχετικά με την εναπομείνασα επιλογή, ήτοι την κυκλική επαναφορά του θέματος, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η αναφορά του Tobel (ό.π., σ.

---

206), για τον οποίο αυτή η πρακτική δύναται να προσδώσει στην τελική επιστροφή του θέματος λειτουργία “επανεκθεσης” και, συνακόλουθα, να οδηγήσει σε μια προσέγγιση της μορφής των παραλλαγών προς το πρότυπο της τριμερούς μορφής.

## Μέρη σε ιδιαίτερες μορφές

### Μορφές εισαγωγικής λειτουργίας

Στην *Πρώτη σονάτα* του Hiller, το αργό, μικρής έκτασης και περισσότερο εισαγωγικού χαρακτήρα εναρκτήριο μέρος δεν οργανώνεται βάσει κάποιου παγιωμένου μορφολογικού προτύπου. Το πρώτο τετράμετρο παρουσιάζεται στην κεντρική τονικότητα της μι-ελάσσονος, ενώ στη συνέχεια μία εξάμετρη δομική μονάδα (μ. 5-10) διαγράφει μία ανοδική πορεία, δίνοντας έμφαση στη σχετική μείζονα. Έπειτα από αυτό το πρώτο, προπαρασκευαστικό πέρασμα, τα μ. 11-14 εισάγουν μία τετράμετρη θεματική ιδέα, η οποία κινείται προς τη σι-ελάσσονα. Το πρώτο ήμισυ της εν λόγω δομικής μονάδας επαναλαμβάνεται κατόπιν στα μ. 15-16, ωστόσο τα όμοια μ. 17-18 / 19-20 επεκτείνουν έπειτα την ελάσσονα δεσπίζουσα (σι-ελάσσονα), προτού αλυσιδιοποιηθούν στα μ. 21-22 κατά έναν τόνο χαμηλότερα. Στη συνέχεια, τα μ. 11-12 επιστρέφουν και πάλι στα μ. 23-24, όμως τα παρεμφερή δίμετρα 25-26 / 27-28 περνούν από την τονική και τη δεσπίζουσα της μι-ελάσσονος, θυμίζοντας το μοτίβο των μ. 5-10. Αυτός ο συσχετισμός γίνεται πιο έντονος στα μ. 29-33a, τα οποία οδηγούν στη δεσπίζουσα της σι-ελάσσονος, που επεκτείνεται ύστερα στα όμοια δίμετρα 33-35a / 35-37a. Αντίθετα, τα παρόμοια με αυτά μ. 37-38 ανοίγουν και πάλι τον δρόμο προς την τονικότητα αναφοράς, με τα ακόλουθα μ. 39-40 να μεταφέρουν την ιδέα των μ. 11-12 στην VI της (δηλαδή στη Ντο-μείζονα)· το πέρασμα των μ. 41-47, που προέρχεται άμεσα από τα μ. 5-10, καταλήγει στη δεσπίζουσα της μι-ελάσσονος, ενώ τα μ. 48-51 παραλλάσσουν επ' αυτής το εναρκτήριο τετράμετρο του μέρους. Τέλος, έπειτα από μία ακόμη αναφορά στα μ. 11-12, εν προκειμένω στην υποδεσπίζουσα και την δεσπίζουσα (μ. 52-54), τα μ. 55-58 ανακαλούν εκ νέου το υλικό των μ. 1-4, προεκτείνοντας καταληκτικά την τονική. Προκύπτει έτσι μία υπόνοια κυκλικότητας στο παρόν μέρος, καθώς το θεματικό περιεχόμενο των μ. 1-14 επανέρχεται σε ανακατασκευασμένη και μερικώς αντεστραμμένη μορφή στα μ. 39-58.

Το εξαιρετικά σύντομο μεσαίο μέρος της *Δεύτερης σονάτας*, ορ. 59, του Hiller δεν φαίνεται να ακολουθεί κάποιο από τα γνωστά και διαδεδομένα μορφολογικά πρότυπα. Ένα πρώτο τετράμετρο θεματικό μόρφωμα ξεκινά από την τονικότητα αναφοράς της φα-ελάσσονος, καταλήγοντας εντούτοις στην VI της (μ. 1-4)· την ίδια πορεία θέλει έπειτα να ακολουθήσει και η αλυσιδωτή επανάληψή του στα μ. 5-8, επιδιώκοντας να οδηγήσει από τη σι-ύφεση-ελάσσονα στη Σολ-ύφεση-μείζονα, καίτοι η προσπάθειά της ανατρέπεται από την κατάληξη στη δεσπίζουσα της αρχικής τονικότητας. Ακολουθεί μία διαδοχή παρεμφερών διμέτρων, στα μ. 9-16, τα οποία οργανώνονται επί της ουσίας σε δύο τετράμετρες ομάδες και κινούνται στη φα-ελάσσονα, στην οποία καταλήγουν με μισή πτώση (βλ. μ. 15-16). Το μέρος ολοκληρώνεται κατόπιν με την πρόταση των μ. 17-25: σε αυτήν, η βασική ιδέα και το παράλλαγμα της (μ. 17-18 / 19-20) εισάγουν μία νέα μελωδική ιδέα, η οποία ενσωματώνει και μοτιβικά στοιχεία του εναρκτήριου θεματικού υλικού, ενώ η πεντάμετρη συνέχιση προβαίνει έπειτα σε ρευστοποίηση, καταλήγοντας εκ νέου σε μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς· προετοιμάζεται, έτσι, με έμμεσο τρόπο (διαμέσου της V/vi) η άφιξη της Λα-ύφεση-μείζονος στην έναρξη του επόμενου και τελευταίου μέρους του έργου.

Το τρίτο μέρος της *Σονάτας* του Volkmann έχει έντονα αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, καθ' ότι αρνείται οποιαδήποτε μορφολογική διαμόρφωση που να περιλαμβάνει την επαναφορά προηγούμενου θεματικού υλικού και βασίζεται, αντιθέτως, σε μία συνεχή εκτύλιξη, ενώ παράλληλα είναι σχεδόν αδύνατον να διακριθούν εδώ επιμέρους τμήματα. Ως τονικότητα

αναφοράς έχει επιλεγεί η ντο-ελάσσων, η οποία, εξάλλου, αποτελεί την κύρια τονικότητα και στο τελικό μέρος που έπεται, γεγονός που προσδίδει στο παρόν μέρος περισσότερο εισαγωγικό χαρακτήρα, σαν να επρόκειτο για μία αργή εισαγωγή στο finale της σονάτας. Επιχειρώντας μια αναλυτική περιγραφή των τεκταινομένων στο Andante pesante, παρατηρούμε αρχικά πως τα δίμετρα 1-2 και 3-4 δομούνται με βάση δύο συγγενικές ιδέες και σταματούν αμφότερα στη συγχορδία της δεσπόζουσας· το ίδιο κάνουν έπειτα και τα παρεμφερή μ. 5-6 / 7-8, τα οποία βασίζονται επί της ουσίας στο υλικό των μ. 3-4. Ανάλογο μοτιβικό περιεχόμενο έχουν όμως και τα μ. 9-16, τα οποία στρέφονται προς τη σχετική μείζονα και ολοκληρώνονται με μισή πτώση σε αυτήν. Ακολουθως, τα 17-18 στρέφονται προς τη φα-ελάσσονα, ενώ, ύστερα από τα αλυσιδωτά μ. 19 / 20, τα μ. 21-24α επεκτείνουν την επιτονική της ντο-ελάσσονος μέχρι να καταλήξουν στη δεσπόζουσα της και στην άρθρωση μιας αποφασιστικής μισής πτώσης. Έπονται προεκτάσεις αυτής της πτωτικής κατάληξης στα μ. 24b-26a και 26b-28a, ενώ στη συνέχεια ο συνθέτης επαναλαμβάνει (για πρώτη φορά εντός του παρόντος μέρους) την πρώτη εκ των δύο παραπάνω δομικών μονάδων στα μ. 28b-30a. Τουναντίον, κατά την απόπειρα επανάληψης και του δεύτερου διμέτρου το υλικό του ρευστοποιείται, ενώ παράλληλα η συγχορδία της Σολ-μείζονος επαναπροσεγγίζεται έπειτα από μία παρέκκλιση προς τη Μι-ύφεση-μείζονα (μ. 30b-35a). Τέλος, τα μ. 35-40 αφιερώνονται στην περαιτέρω επέκταση της ενεργής δεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος μέχρι την έναρξη του επόμενου μέρους.

Στην *Σονάτα για πιάνο* του Lekeu, το σύντομο πρώτο μέρος έχει περισσότερο τη λειτουργία μίας εισαγωγής στο κυρίως σώμα του έργου. Στο πλαίσιο της τονικότητας αναφοράς της σολ-ελάσσονος και της πρώτης, προτασιακά οργανωμένης φράσης των μ. 1-9, τα μ. 1-3 παρουσιάζουν τη βασική ιδέα, ενώ το παράλλαγμα της ακολουθεί στα μ. 4-5 (η φαινομενική δυσαναλογία μεταξύ των δύο πρώτων δομικών μονάδων οφείλεται στην παράδοση επιλογή του συνθέτη να μην μετατρέψει σε ελλιπές το πρώτο μέτρο του μέρους), σταματώντας προσωρινά στην V/VI· κατόπιν, εντός της συνέχισης, η αρμονία γίνεται πιο χρωματική στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 6-7a / 7-8a, προτού τελικά τα μ. 8-9 φέρουν μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Έπειτα, τα μ. 10-17 παρουσιάζουν μία παρηλλαγμένη εκδοχή της προαναφερόμενης φράσης, τροποποιώντας ελαφρώς την αρμονία σε επιλεγμένα σημεία και εμπλουτίζοντας την υφή με μία νέα εσωτερική φωνή που κινείται με μικρότερες αξίες. Αντί όμως κάποιας πτώσης, τα μ. 18-24 προβαίνουν έπειτα σε προέκταση της φράσης αυτής, επαναλαμβάνοντας αρχικά ένα νέο μοτιβικό στοιχείο που εισήχθη στο μ. 17: η διαδικασία αυτή λαμβάνει χώρα στα μ. 18-20, όπου το εν λόγω μοτίβο περνά εναλλάξ από την υψηλότερη στη χαμηλότερη φωνή, ενώ ένα παράγωγο του εμφανίζεται κατόπιν στα αλυσιδωτά μ. 21 / 22, προτού μία μισή πτώση πραγματοποιηθεί τελικά στη ρε-ελάσσονα, στα μ. 23-24. Στη συνέχεια, τα μ. 25-27 αντιπαραθέτουν δίχως κάποια μελωδική εξέλιξη τις συγχορδίες της ρε-ελάσσονος και της δεσπόζουσας της, ενώ αντιθέτως τα μ. 28-30 εισάγουν μία νέα μελωδική ιδέα στην προαναφερόμενη τονική περιοχή, προτού τα λιτά μ. 31-32 και 33-35 καταλήξουν στη δεσπόζουσα της ρε- και της σολ-ελάσσονος αντίστοιχα, οδηγώντας άμεσα στο επόμενο μέρος της σονάτας.

## Σπειροειδείς μορφές<sup>428</sup>

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Alkan<sup>429</sup> είναι γραμμένο στη σολ-δίεση-ελάσσονα και ξεκινά με μία εισαγωγή που εκτείνεται στα μ. 1-8. Η εναρκτήρια χειρονομία έχει ως βασικό της συστατικό το tremolo και ακούγεται στα αλυσιδωτά μ. 1-2, ενώ η χρωματική άνοδος του μ. 3 οδηγεί σε ένα ύψιστης σημασίας, (δισ) παρεστιγμένο ρυθμικό στοιχείο,<sup>430</sup> το οποίο φέρνει και μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς (μ. 4). Το μοτίβο αυτό χρησιμοποιείται ύστερα για να σχηματιστούν τόσο τα αλυσιδωτά μ. 5 / 6 όσο και η πιο ελεύθερη εξύφανσή τους στα μ. 7-8.

Εντός του – προτασιακά δομημένου – πρώτου σκέλους της αρχικής ενότητας (μ. 9-15), μία δίμετρη βασική ιδέα ακολουθείται από παράλλαγμα που οδηγεί στη Σι-μείζονα (ήτοι στη σχετική), ενώ η συνέχιση ρευστοποιεί το διαθέσιμο υλικό (στα μ. 13-15) και προετοιμάζει μία ολοκληρωμένη πτώση. Αντί της αναμενόμενης κατάληξης στην τονική, όμως, τη σκυτάλη παίρνει αδιαμεσολάβητα – με απατηλή πτώση – το δεύτερο σκέλος της παρούσας ενότητας (στα μ. 16-31), που οργανώνεται ως σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος. Πιο αναλυτικά, η μετάβαση των μ. 16-20 εισάγει ένα νέο, δίμετρο πρότυπο, στα αλυσιδωτά μ. 16-17 / 18-19, που περνούν από τη σολ-δίεση- και τη ντο-δίεση-ελάσσονα, ανακαλώντας το παρεστιγμένο μοτίβο της εισαγωγής, ενώ το τρίτο δίμετρο μένει ημιτελές (βλ. μ. 20), καθ' ότι στοχεύει στην άμεση σύνδεση με το πλάγιο θέμα (μ. 21-28). Τούτο τοποθετείται στη Σι-μείζονα και προσλαμβάνει (όπως άλλωστε και το κύριο θέμα) προτασιακή οργάνωση: η (και πάλι δίμετρη) βασική ιδέα του εκτίθεται στα μ. 21-22 και παραλλάσσεται στα μ. 23-24, ενώ η συνέχιση έπεται στα μ. 25-28 και επικυρώνει τη νέα τονικότητα με μία ατελή πτώση. Περαιτέρω, ως σημειωθεί η προέλευση μέρους της βασικής ιδέας από το χαρακτηριστικό προαναφερόμενο μοτίβο (πρβλ. μ. 4 και 21b-22a). Προς επίρρωσιν αυτής της τελευταίας διαπίστωσης, το ακόλουθο συνδεδετικό πέρασμα κάνει ακόμη πιο έκδηλη αυτή τη σχέση, αποκαθιστώντας την αρχική (δισ παρεστιγμένη) ρυθμική διαμόρφωση του μοτίβου· έτσι, το εν λόγω χωρίο αποτελείται από τρεις εμφανίσεις της βασικής ιδέας του δεύτερου σκέλους της ενότητας αυτής στα οιονεί αλυσιδωτά μ. 29-31, τα οποία στηρίζονται σε έναν ισοκράτη επί του σι.

Στην δεύτερη ενότητα, η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος (στα μ. 32-38) εισάγεται κατά τρόπον παράδοξο ένα ημιτόνιο χαμηλότερα από την τονικότητα αναφοράς, στην πολύ απομακρυσμένη Σολ-μείζονα! Εντούτοις, αυτή δεν είναι η μόνη τονική τροποποίηση που παρατηρείται εδώ: η συνέχιση (μ. 36-38) οδηγεί στην μι-ύφεση-ελάσσονα, αντί της αναλογικά αναμενόμενης σι-ελάσσονος. Στη συνέχεια, ακολουθεί η

---

<sup>428</sup> Η έννοια της σπειροειδούς ή περιστροφικής μορφής (rotational form) εισήχθη στην μουσικολογική έρευνα από τους Herokoski και Darcy, κυρίως με αφορμή την παρατήρηση ανάλογων δομικών διαδικασιών στο έργο των Mahler, Strauss και Sibelius. Ενδεικτικά, ως μία εισαγωγή στις προδιαγραφές της εν λόγω μορφής, μπορεί κανείς να συμβουλευτεί το άρθρο του Warren Darcy με τίτλο “Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler’s Sixth Symphony”, *19th-Century Music* 25/1, 2001, ιδιαίτερα τη σ. 52.

<sup>429</sup> Όπως και το δεύτερο μέρος του έργου, που βασίστηκε στον μύθο του Φάουστ, έτσι και το υπό εξέταση μέρος λαμβάνει ως βάση του τον μύθο του Προμηθέα, όπως φανερώνουν ο υπότιτλος αλλά και το απόσπασμα από τον *Προμηθέα δεσμώτη* του Αισχύλου που παραθέτει ο συνθέτης. Βλ. Hillman, ό.π., σ. 81-82. Όπως υποστηρίζει περαιτέρω ο Hillman, ο συνδυασμός του προαναφερόμενου συμβολικού στοιχείου με τον τίτλο των «50 ετών» του παρόντος μέρους πιθανόν να βασίζεται σε μία πεσιμιστική πρόβλεψη του συνθέτη για την ζωή του σε μεγαλύτερη ηλικία (ο Alkan ήταν μόνο 34 ετών όταν έγραφε την σονάτα του).

<sup>430</sup> Πρόκειται, στην πραγματικότητα, για το μοτίβο του Φάουστ από το δεύτερο μέρος της παρούσας σονάτας (πρβλ. την εναρκτήρια χειρονομία του “30 Ans”). Βλ. επίσης Eddie, ό.π., σ. 86.

επαναφορά και του δεύτερου σκέλους της προηγούμενης ενότητας. Το πρώτο τετράμετρο του μεταβατικού τμήματος (μ. 39-40 / 41-42) κινείται κατ' αναλογία προς τα μ. 16-19· κατόπιν όμως, το παρόν τμήμα διευρύνεται, με το θεμελιώδες μοτίβο του (βλ. μ. 39) να επιλέγεται ως βάση για τα παρεμφερή μ. 43-46, όπου πλέον τη μεγαλύτερη σημασία έχει η χρωματική κάθοδος της χαμηλότερης φωνής, που οδηγεί μέχρι τον φθόγγο ρε-δίεση, δηλαδή τον θεμέλιο της δεσπίζουσας της αρχικής τονικότητας. Έτσι, το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στη συνέχεια χωρίς περαιτέρω τροποποιήσεις στη σολ-δίεση-ελάσσονα (στα μ. 47-54), αν και τελικά περνά και αποπερατώνεται στην ομώνυμη μείζονα, ενώ και η τονική μεταφορά του ακόλουθου συνδεδεμένου περάσματος πραγματοποιείται πάνω από έναν ισοκράτη επί του σολ-δίεση (στα μ. 55-57).

Η τρίτη ενότητα του μέρους είναι ημιτελής από πλευράς θεματικής ανακύκλησης, καθώς επαναφέρει μόνο το πρώτο σκέλος της αρχικής ενότητας, δηλαδή το κύριο θέμα στα μ. 58-64. Κατά τη δεύτερη αυτή επαναφορά του, το εν λόγω θεματικό μόρφωμα ακούγεται πλέον στη φα-δίεση-ελάσσονα,<sup>431</sup> αν και τελικά στρέφεται προς τη σολ-δίεση-ελάσσονα. Στην τελευταία τοποθετείται εξαρχής και παραμένει μέχρι τέλους ένα καταληκτικό τμήμα, που αξιοποιεί τη βασική ιδέα του μεταβατικού τμήματος<sup>432</sup> σε μία ανοδική μελωδική πορεία, επί τη βάσει μιας επέκτασης της τονικής (στα μ. 65-66 / 67-68 / 69-70), πριν από την καταληκτική πτωτική επιβεβαίωση της κύριας τονικότητας (στα μ. 71-72).<sup>433</sup>

Το αργό τρίτο μέρος της *Πρώτης σονάτας* του Scharwenka είναι γραμμένο σε μία σπειροειδή μορφή που βασίζεται αποκλειστικά σε δύο διακριτά μορφώματα. Το πρώτο εξ αυτών (μ. 1-8) εισάγεται στην τονικότητα αναφοράς της Ρε-ύφεση-μείζονος, την οποία επεκτείνει το πρώτο σκέλος του (μ. 1-4) χωρίς να απομακρύνεται από αυτήν, παρά την παροδική έμφαση που δίνει στη σχετική. Το δεύτερο σκέλος του εναρκτήριου αυτού μορφώματος, αντιθέτως, χρησιμοποιεί την προαναφερόμενη συγχορδία (σι-ύφεση-ελάσσονα) προκειμένου να οδηγήσει στην τονικότητα της δεσπίζουσας, η οποία επικυρώνεται, μάλιστα, με μία τέλεια πτώση (μ. 5-8). Το δεύτερο μόρφωμα (μ. 9-20), εν συνεχεία, συνίσταται σε τρεις τετράμετρες δομικές μονάδες, με την πρώτη από αυτές (μ. 9-12) να εισάγει μία νέα θεματική ιδέα και να φέρνει πάλι στο προσκήνιο την αρχική τονικότητα, καταλήγοντας στη συγχορδία της δεσπίζουσας. Η Λα-ύφεση-μείζων στρέφεται, εντούτοις, στην ομώνυμή της ελάσσονα στο πλαίσιο των μ. 13-16, προκειμένου πλέον να λειτουργήσει ως υποδεσπίζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος, δηλαδή της επιτονικής της τονικότητας αναφοράς. Κατά τα άλλα, το δεύτερο αυτό τετράμετρο αξιοποιεί κατά το μάλλον ή ήττον την ίδια μελωδική γραμμή με το προηγούμενο, ενώ το ίδιο ισχύει και για το τρίτο τετράμετρο (μ. 17-20), το οποίο μεταφέρεται εξαρχής στην περιοχή της Ντο-ύφεση-μείζονος, όπου ολοκληρώνεται και με μία ατελή πτώση.

<sup>431</sup> Όπως γίνεται φανερό, το πρώτο θεματικό μόρφωμα υφίσταται μία σταδιακή τονική “καθίζηση”, καθώς εμφανίζεται μετατοπισμένο κατά ένα ημιτόνιο χαμηλότερα σε κάθε επανεμφάνισή του. Βλ. και την ανάλογη παρατήρηση του Hillman, ό.π., σ. 86.

<sup>432</sup> Η επανάληψη ενός και μόνο φθόγγου σε αυτό το σημείο θα μπορούσε να είναι συμβολική, αντιπροσωπεύοντας ένα καμπανάκι του θανάτου.

<sup>433</sup> Μία εναλλακτική μορφολογική θεώρηση αυτού του μέρους παρέχει ο Hillman (ό.π., σ. 84-87), ο οποίος το προσαρμόζει στις προδιαγραφές μιας μορφής ρόντο: έπειτα από την εισαγωγή (μ. 1-8), το πρώτο θέμα παρουσιάζεται στα μ. 9-20, ενώ το δεύτερο (δηλαδή το πρώτο επεισόδιο) εκτίθεται στα μ. 21-31· ύστερα δε από την επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 32-45, το δεύτερο επεισόδιο ακολουθεί στα μ. 46-57 (ας σημειωθεί πως ο Hillman δεν οριοθετεί με σαφήνεια το δεύτερο επεισόδιο, αλλά μπορούμε, βάσει του ομολόγου πρώτου επεισοδίου, να υποθέσουμε πως θεωρεί ως σημείο έναρξής του το μ. 46), ενώ το κύριο θέμα επιστρέφει κατόπιν για ύστατη φορά στα μ. 58-64, με μία coda να επισυνάπτεται στα μ. 65 κ.εξ.

Από αυτή την τονική αφητηρία ξεκινά η διαδικασία της θεματικής ανακύκλησης στην επόμενη ενότητα της σπειροειδούς μορφής, με το εναρκτήριο μόρφωμα να επιστρέφει στα μ. 21-28, προσεγγίζοντας τελικά, όπως και στην πρώτη ενότητα, την τονικότητα της δεσπόζουσας – εν προκειμένω πρόκειται, βέβαια, για τη Σολ-ύφεση-μείζονα. Το επικεφαλής τετράμετρο του δεύτερου μορφώματος, από την άλλη πλευρά, δεν επανερμηνεύει (κατ' αναλογία προς το πρότυπό του) την προαναφερόμενη συγχορδία ως ενεργή δεσπόζουσα της Ντο-ύφεση-μείζονος, αλλά επικεντρώνεται, απεναντίας, στη σχετική της, μι-ύφεση-ελάσσονα. Από εκεί και ύστερα, το δεύτερο τετράμετρο δεν προβαίνει σε περαιτέρω τονικές μετατοπίσεις, δίνοντας στην ελάσσονα δεσπόζουσα της ανωτέρω τονικότητας τον ρόλο της υποδεσπόζουσας στη φα-ελάσσονα, ενώ το τρίτο τετράμετρο παραλείπεται και έτσι η τελευταία τονική περιοχή επανερμηνεύεται αναδρομικά ως αντιθετική (iii) της αρχικής τονικότητας, επιτρέποντας την επιστροφή του επικεφαλής μορφώματος στην Ρε-ύφεση-μείζονα στο πλαίσιο μίας τρίτης και τελευταίας ενότητας, η οποία εντούτοις λειτουργεί περισσότερο ως μία διακριτή coda και συνδυετικό πέρασμα προς το επόμενο μέρος. Αυτή τη φορά, η προαναφερόμενη φράση παρατίθεται αυτούσια μόνο μέχρι το έκτο της μέτρο (πρβλ. μ. 37-42a και 1-6a), με την παρέκκλιση των μ. 42b-44 να οδηγεί σε μία αυτοσχεδιαστικής υφής επέκταση της δεσπόζουσας της (ομώνυμης) ντο-δίεση-ελάσσονος, που δεν είναι άλλη από την τονικότητα αναφοράς του επόμενου και τελευταίου μέρους της σονάτας. Η ίδια αρμονική κατάληξη (με μισή πτώση) επαναλαμβάνεται κατόπιν και στα παρόμοιου χαρακτήρα μ. 45-47, ενώ γίνεται αντιληπτό πως στην προκειμένη περίπτωση (δηλαδή στο πλαίσιο της τελευταίας ενότητας) δεν διατηρείται ούτε ίχνος πια του δεύτερου μορφώματος.

Ο τίτλος “Intermezzo”, που ο Μπαλάκιρεφ αποδίδει στο τρίτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας* του, είναι εξαιρετικά ταιριαστός, καθώς το εν λόγω μέρος μεσολαβεί αρμονικώς ανάμεσα στις κυρίαρχες τονικότητες των γοργών μερών που το πλαισιώνουν. Η μορφή του είναι σπειροειδής, με τις δύο ενότητές της να είναι σχεδόν πανομοιότυπες από δομικής πλευράς, καθ' ότι η δεύτερη αποτελεί ουσιαστικά μία αλυσιδοποίηση της πρώτης. Στην αρχή, το εισαγωγικό τετράμετρο 1-4 μπορεί να ξεκινά από τη Ρε-μείζονα, δηλαδή από την τονική της προηγούμενης “Mazurka”, όμως πλέον έχουμε να κάνουμε με μία συγχορδία δεσπόζουσας, ενώ στη συνέχεια μέσω μερικών ακόμη τετράφωνων συγχορδιών φαίνεται να προσεγγίζεται η σι-ελάσσων· παρ' όλα αυτά, η μελωδική γραμμή των ακόλουθων μ. 5-10 τοποθετείται τελικά και ολοκληρώνεται στη Ντο-δίεση-μείζονα. Στο πλαίσιο αυτού του ευμετάβλητου αρμονικού τοπίου, το παραπάνω συνολικό χωρίο επαναλαμβάνεται κατόπιν αλυσιδωτά στα μ. 11-20, καταλήγοντας στην προκειμένη περίπτωση στη Σολ-μείζονα. Έπεται μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, από την οποία προκύπτουν κατ' αρχάς τα αλυσιδωτά μ. 21-24 / 25-28, που βασίζονται στο επικεφαλής μοτίβο του θέματος και πραγματοποιούν μία βηματική κάθοδο από το λα-ύφεση μέχρι το μι. Σε αυτή τη βάση, τα οιονεί αλυσιδωτά μ. 29-30 / 31-32 συρρικνώνουν περαιτέρω τα προηγούμενα τετράμετρα σε δίμετρα, ενώ φαίνεται παράλληλα να κατευθύνονται και προς την εναρκτήρια τονική περιοχή της Ρε-μείζονος. Πράγματι, τα ακόλουθα, αλυσιδωτής λογικής μ. 33-34 / 35-36, τα οποία εισάγουν ένα νέο μελωδικό στοιχείο, ξεκινούν από τη δεσπόζουσα της προαναφερόμενης τονικότητας, για να κατευθυνθούν ωστόσο προς τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος· έπειτα δε από την επανάληψή τους στα μ. 37-38 / 39-40, η Φα-δίεση-μείζων επεκτείνεται στα μ. 41-44, ρευστοποιώντας συνάμα το διαθέσιμο υλικό.

Η δεύτερη ενότητα ξεκινά την διαδικασία της αλυσιδοποίησης φαινομενικά από την υποκείμενη μεγάλη δεύτερη, στο μ. 45 (πρβλ. μ. 1), καίτοι το συνολικό πέρασμα των μ. 45-48 στρέφεται εν τέλει προς τη σι-ύφεση-ελάσσονα, προοικονομώντας (κατ' αναλογία προς

το μ. 4 και την κατάληξη της πρώτης ενότητας) την ολοκλήρωση της παρούσας ενότητας στη δεσπόζουσα της εν λόγω τονικότητας, ούτως ώστε να ακολουθήσει αδιαμεσολάβητα το τέταρτο μέρος της σονάτας. Από εδώ και ύστερα, τα μ. 49-84 αντιστοιχούν χωρίς παρέκκλιση στα μ. 5-40, όμως, στο τέλος, τα μ. 41-44 αντικαθίστανται από το ευρύτερο χωρίο των μ. 85-96, το οποίο εξυπηρετεί την ίδια λειτουργία, ήτοι την καταληκτική προέκταση της συγχορδίας της Φα-μείζονος: για αυτόν τον σκοπό χρησιμοποιούνται, ειδικότερα, τα παρεμφερή μ. 85-86 / 87-88 και 89-90, τα οποία παράγονται απευθείας από τις αμέσως προηγούμενες δομικές μονάδες, αλλά και το πέρασμα των μ. 91-96, που προκύπτει μέσω μοτιβικής εξαΰλωσης.

Το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Godowsky, το οποίο είναι γραμμένο στη σι-ελάσσονα, αποτελεί μία ιδιαίτερη περίπτωση μορφολογικής οργάνωσης, που δύναται να περιγραφεί αρκετά εύστοχα μέσω μίας διμερούς σπειροειδούς θεώρησης (με επιπρόσθετη coda). Στο πλαίσιο της πρώτης ενότητας, το πρώτο θεματικό μόρφωμα (μ. 1-15) του πρώτου σκέλους της προσλαμβάνει μια δομή που παραπέμπει σε πρόταση, καίτοι δεν καταφέρνει να ολοκληρωθεί με κάποια πώση. Έπειτα από το εισαγωγικό μ. 1, η βασική ιδέα παρουσιάζεται στα μ. 2-6a, επεκτείνοντας την τονική, ενώ το παράλλαγμα της που ακολουθεί στα μ. 6-10a τονικοποιεί παροδικά τη σχετική μείζονα προτού καταλήξει στη δεσπόζουσα: στο πλαίσιο, εξάλλου, της ακόλουθης διαδικασίας της αποσπασματοποίησης που συνδυάζεται και με την σταδιακή ρευστοποίηση του παραπάνω υλικού, έπονται τα αλυσιδωτά μ. 10-12a / 12-14a και 14 / 15, που φτάνουν και πάλι μέχρι τη Ρε-μείζονα. Το δεύτερο μόρφωμα ξεκινά κατόπιν με μία νέα αλυσιδωτή ακολουθία, στα ζεύγη διμέτρων 16-19 / 20-23, που περνούν από τη Ντο- και τη Μι-ύφεση-μείζονα, για να καταλήξουν εν τέλει με μισή πώση στην αρχική τονικότητα στο μ. 24a, η οποία προεκτείνεται ύστερα στα παρεμφερή μ. 24-26a / 26-28a. Στη συνέχεια, το τρίτο μόρφωμα εισάγει εκ νέου δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες, στα μ. 28-32a / 32-36a, η πρώτη εκ των οποίων καταλήγει στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος και η δεύτερη σε αυτήν της τονικότητας αναφοράς. Δίνεται έτσι το έναυσμα για την πτωτική επικύρωση της σι-ελάσσονος (αν και τούτη εμφανίζεται παροδικά στον μείζονα τρόπο) εντός του περάσματος των μ. 36-39a, το οποίο έχει ως κατάληξη μία τέλεια πώση στην εν λόγω τονικότητα. Το δεύτερο σκέλος της εναρκτήριας ενότητας συνδυάζει, αρχικά, στοιχεία του πρώτου αλλά και του δεύτερου μορφώματος του πρώτου σκέλους για να διαμορφώσει την παράγωγη ιδέα των μ. 39-43a (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 2 αλλά και 16), η οποία επεκτείνει τη Σι-μείζονα κι έπειτα επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη, οιονεί αλυσιδωτά, στα μ. 43-47a, προσεγγίζοντας εν προκειμένω τη σχετική (Ρε-μείζονα) της αρχικής σι-ελάσσονος. Το νέο αυτό πρότυπο αναπτύσσεται και ρευστοποιείται κατόπιν στα αλυσιδωτά μ. 47-49a / 49-51a και 51-53a / 53-55a, καθώς και στα παρεμφερή μ. 55-56 / 57-58, που θέτουν ως στόχο τους τη συγχορδία της δεσπόζουσας. Τελικά, για τις ανάγκες της τελικής πτωτικής διαδικασίας, ο συνθέτης ανακαλεί το εναρκτήριο θεματικό μόρφωμα: στηριζόμενα πάνω σε έναν ισοκράτη επί της δεσπόζουσας, τα μ. 59-63a παραθέτουν την επικεφαλής τετράμετρη ιδέα και τα μ. 63-67a τη ρευστοποιούν, αποπερατώνοντας την παρούσα ενότητα με μία τέλεια πώση στην τονικότητα αναφοράς.

Η δεύτερη ενότητα αναδιατυπώνει το σύνολο των θεματικών περιεχομένων της πρώτης ενότητας, επεμβαίνοντας προσέτι, όπως θα δούμε, και στον τονικό σχεδιασμό, σε ορισμένες τουλάχιστον περιπτώσεις. Ξεκινώντας, τα μ. 67-71a / 71-75a επαναφέρουν το σκέλος της παρουσίασης της εναρκτήριας πρότασης, με τη διαφορά όμως πως σε αυτήν την περίπτωση οδηγούμαστε πλέον στη Ντο-μείζονα. Από εκεί και ύστερα, η συνέχιση αντικαθίσταται από τα παράγωγα, αλυσιδωτής λογικής μ. 75-79a / 79-83a, που στρέφονται



προς τη σχετική μείζονα, για την πτωτική επικύρωση της οποίας χρησιμοποιείται κατόπιν μία ελαφρώς διευρυμένη εκδοχή του περάσματος των μ. 36-39a στα μ. 83-87a. Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε το συνολικό μέχρι τούδε χωρίο ως μία ανακατασκευή του πρώτου σκέλους της πρώτης ενότητας, ήτοι των μ. 1-39a. Η διαδικασία της θεματικής ανακύκλησης συνεχίζεται όμως και παρακάτω, καθώς τα μ. 87-91a / 91-95a, που επεκτείνουν εν προκειμένω τη Ρε-μείζονα στο μεγαλύτερο μέρος τους, ακολουθούν το πρότυπο των μ. 39-43a / 43-47a, ενώ τα αλυσιδωτής λογικής μ. 95-97a / 97-99a προκύπτουν από τις τελευταίες δομικές μονάδες και χαρακτηρίζονται από αυξημένη αρμονική κινητικότητα. Στο σημείο αυτό έχει έρθει πλέον η στιγμή για να αποκατασταθεί και το υλικό που εξαιρέθηκε από την διαδικασία αναδόμησης του πρώτου σκέλους της παρούσας ενότητας που περιγράψαμε παραπάνω: αρχικά, τα αλυσιδωτά μ. 99-100 / 101-103a παρουσιάζουν μία συντομευμένη εκδοχή των μ. 16-23 του δεύτερου θεματικού μορφώματος, οδηγώντας στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται κατόπιν στα μ. 103-107a, που ανακαλούν με τη σειρά τους τα μ. 24-28· έπειτα, τα μ. 107-115a παραθέτουν σε τονική μεταφορά τα μ. 28-36a του τρίτου μορφώματος, ενώ τα μ. 115-119a αναπτύσσουν εμβόλιμα το ίδιο υλικό, προτού η παρούσα αναδρομή ολοκληρωθεί με την μερικώς μεγεθυμένη επιστροφή και των μ. 36-39a στα μ. 119-123a, η κατάληξη των οποίων στη σι-ελάσσονα με τέλεια πτώση σηματοδοτεί την αποπεράτωση της δεύτερης ενότητας.

Σε επικάλυψη εισάγεται μία coda και παράλληλα μία νέα (μερική) θεματική ανακύκληση στα μ. 123-136, όπου παρατίθεται με επουσιώδεις μεταβολές ολόκληρο το πρώτο θεματικό μόρφωμα (πρβλ. μ. 1-15). Από το δεύτερο μόρφωμα, ωστόσο, ο συνθέτης αξιοποιεί μόνο την κεφαλή (στα μ. 137-139a· πρβλ. μ. 16-17), προκειμένου να φέρει εις πέρας μία ακόμη πτωτική επικύρωση (με ατελή πτώση) της τονικότητας αναφοράς· συνεπώς, τα μέτρα αυτά συμπληρώνουν την καταληκτική διαδικασία που στερήθηκε η εναρκτήρια πρόταση κατά την αρχική της εμφάνιση. Ακολουθεί μία σειρά από δομικές μονάδες που έχουν καταληκτικό χαρακτήρα και λειτουργία: τα μ. 139-141a χρησιμοποιούν το υλικό του πρώτου μορφώματος και παραλλάσσονται έπειτα στα μ. 141-143a, από τα οποία παράγονται εν συνεχεία τα παρεμφερή τετράμετρα 143-147a / 147-151a, ενώ στο τέλος τα μ. 151-154 παραλλάσσουν και κατόπιν ρευστοποιούν το πρότυπο των μ. 139-141a.

Το αργό τρίτο μέρος της *Δεύτερης σονάτας για πιάνο* του Προκόφιεφ δομείται ως σπειροειδής μορφή και συγκροτείται από δύο παρεμφερείς ενότητες (βλ. μ. 1-30 και 31-60), έκαστη εκ των οποίων αποτελείται από δύο σκέλη. Ξεκινώντας με την πρώτη εξ αυτών, παρατηρούμε ότι το πρώτο σκέλος της (μ. 1-22) ανοίγει με ένα εισαγωγικό τετράμετρο, όπου ο συνθέτης παρουσιάζει στην τονικότητα αναφοράς της σολ-δίεση-ελάσσονος το βασικό συνοδευτικό σχήμα σε δύο φάσεις, στα μ. 1-2 και 3-4. Έπειτα, τα μ. 5-8 εκθέτουν τη βασική ιδέα, η οποία εξυφάνεται περαιτέρω από εκεί και ύστερα: τα μ. 9-10 μπορούν να ιδωθούν ως ένα παράλλαγμα των μ. 7-8, ενώ κατόπιν τα μ. 11-12 / 13-14 αξιοποιούν τα ήδη γνωστά μοτιβικά στοιχεία για να κατασκευάσουν μία αλυσιδωτή ακολουθία, όπως και τα ακόλουθα μ. 15-16 / 17-18, στα οποία ολοκληρώνεται η καθοδική πορεία του μπάσσου και η συνακόλουθη αρμονική περιπλάνηση που είχε ξεκινήσει από το μ. 7, με την έλευση στη θεμέλιο της δεσπόζουσας και την ταυτόχρονη επιστροφή της τονικής· τέλος, ενώ το προηγούμενο ζεύγος διμέτρων έχει θέσει ως μελωδική του βάση την κεφαλή της βασικής ιδέας, το εν λόγω θραύσμα αναδεικνύεται ύστερα στο μοναδικό μελωδικό στοιχείο των παρεμφερών διμέτρων 19-20 / 21-22, τα οποία προεκτείνουν καταληκτικά τη σολ-δίεση-ελάσσονα. Στη συνέχεια, το δεύτερο σκέλος της πρώτης ενότητας στηρίζεται σε μία νέα δίμετρη δομική μονάδα, η οποία ακούγεται αρχικά εις διπλούν, στα μ. 23-24 / 25-26,

επεκτείνοντας την τονική, προτού τελικά μεταφερθεί αλυσιδωτά στην υποδεσπόζουσα, στα μ. 27-28 / 29-30.

Στη δεύτερη ενότητα, το πρώτο σκέλος επανέρχεται εν πολλοίς δομικώς αναλλοίωτο, με το εισαγωγικό πέρασμα (μ. 31-34) να είναι το μόνο που υφίσταται μια περιορισμένη αναδόμηση, ενώ τα μ. 35-52 ακολουθούν πιστά τα μ. 5-22, ενισχύοντας απλώς την ρυθμική κίνηση της συνοδευτικής γραμμής με τρόπο που παραπέμπει στην τεχνική της *diminutio*. Στο δεύτερο σκέλος, από την άλλη πλευρά, το βασικό δίμετρο εμφανίζεται τώρα τρεις φορές στην ίδια τονική περιοχή, στα μ. 53-54 / 55-56 / 57-58, κι έπειτα προεκτείνεται καταληκτικά, υποδηλώνοντας μία πλάγια πτώση στα μ. 59-60.<sup>434</sup>

### Αντιστικτικές μορφές

Στο δεύτερο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Lekeu, το οποίο είναι γραμμένο στη σολ-ελάσσονα, ο συνθέτης αξιοποιεί τη μελωδική γραμμή της παρηλλαγμένης εκδοχής της βασικής φράσης του εισαγωγικού πρώτου μέρους, προκειμένου να κατασκευάσει το θέμα ενός *fugato*. Έτσι, τα μ. 1-10 ακολουθούν στενά τα μ. 10-18 του *Très modéré*, με τη διαφορά πως εν προκειμένω (πέραν των επιπρόσθετων μέτρων) η κατάληξη πραγματοποιείται στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας με μία τέλεια πτώση<sup>434</sup> πρόκειται, δηλαδή, για ένα μετατροπικό θέμα, η τονική απάντηση του οποίου ακολουθεί έπειτα στα μ. 11-20, ξεκινώντας από τη ρε-ελάσσονα και καταλήγοντας στην τονικότητα αναφοράς. Σε αυτήν την περίπτωση όμως, αν και φαινομενικά δεν είναι απαραίτητο, τα μ. 21-22 διαμορφώνουν ένα επιπρόσθετο πέρασμα πριν από την επανεμφάνιση του θέματος στα μ. 23-32. Ακολουθεί ένα επεισόδιο, με τα μ. 33-36 να συνδυάζουν ελεύθερα ορισμένα μοτιβικά στοιχεία του θέματος και τα μ. 37-40α να υιοθετούν, έπειτα, μία πιο ομοφωνική υφή, καταλήγοντας εν τέλει στη σολ-ελάσσονα με μία οιονεί ατελή πτώση. Το θέμα παρατίθεται κατόπιν εκ νέου, σε μία τέταρτη εσωτερική φωνή, στα μ. 40-49α, καίτοι η αποτυχία του να καταλήξει στη συγχορδία της ρε-ελάσσονος υποκινεί την εμβόλιμη αναπτυξιακή διαδικασία των μ. 49-53, όπου ορισμένα στοιχεία του θέματος συνδυάζονται ελεύθερα στο πλαίσιο μιας αρμονικής περιπλάνησης, ενώ τελικά τα μ. 54-58α επαναφέρουν στο προσκήνιο τη μελωδική γραμμή των μ. 6-10, φέρνοντας εις πέρας ό,τι δεν κατάφεραν νωρίτερα τα μ. 45-49α: την κατάληξη, δηλαδή, σε μία σαφή τέλεια πτώση στη ρε-ελάσσονα.

Από αυτό το σημείο και ύστερα, παρατηρείται μία πορεία ανάλογη προς τα μ. 25 κ.εξ. του πρώτου μέρους: όπως συνέβη και σε εκείνη την περίπτωση, η ρε-ελάσσων επεκτείνεται αρχικά στα μ. 58-60 (πρβλ. τα μ. 25-27 του εναρκτήριου μέρους) εναλλασσόμενη με την δεσπόζουσά της, ενώ έπειτα εκφέρεται μία μελωδική ιδέα (στα μ. 61-63), η οποία προκύπτει άμεσα από τα μ. 28-30 του *Très modéré*. Το βασικό της μοτίβο αξιοποιείται έπειτα αλυσιδωτά, στα μ. 64-66, με την φράση αυτή να ολοκληρώνεται κατόπιν στα μ. 67-69α με μία τέλεια πτώση στη λα-ελάσσονα. Στη συνέχεια, το ίδιο μοτίβο χρησιμοποιείται για την εξύφανση της πυκνότερης αντιστικτικής γραφής των μ. 69-75, ενώ έπειτα το εναρκτήριο θέμα επανεμφανίζεται τμηματικά, με τα μ. 76-79α να μεταφέρουν τη μελωδική γραμμή των μ. 1-4α στην Σι-ύφεση-μείζονα, με μία μικρή διαφοροποίηση στο τέλος. Ωστόσο, η οιονεί πτωτική κατεύθυνση που δίνεται σε αυτό το σημείο δεν καταλήγει στον

<sup>434</sup> Παρ' όλο που οι Berman (ό.π., σ. 63) και O'Shea (ό.π., σ. 87-88) δεν επικαλούνται τον όρο "σπειροειδής μορφή", εξάγουν ερμηνευτικά συμπεράσματα παρόμοια με τα δικά μας. Ο πρώτος αναφέρεται σε ένα μέρος συνιστάμενο σε δύο "επεισόδια", καθένα εκ των οποίων επαναλαμβάνεται με ορισμένες τροποποιήσεις, ενώ ο δεύτερος διατείνεται πως το μέρος ακολουθεί το πρότυπο μίας «απλής διμερούς δομής, με επιπρόσθετη δίμετρη coda (AB AB – coda)». Η μόνη ειδοποιός διαφορά μεταξύ τους εντοπίζεται λοιπόν στη θεώρηση των μ. 59-60 ως μίας "coda" εκ μέρους του O'Shea.

στόχο της αλλά σε μία νέα αναπτυξιακή διαδικασία, η οποία χαρακτηρίζεται από μεγάλη αρμονική και μελωδική ελευθερία· εντός αυτού του εκτενούς χωρίου (μ. 79-94), διακρίνονται, προσέτι, σχεδόν ανέπαφα θραύσματα του κυρίου θέματος, όπως επί παραδείγματι στα μ. 83-84 (πρβλ. μ. 8). Ακολουθεί, με σημείο αναφοράς τη μι-ελάσσονα όπου έχουμε οδηγηθεί εν τω μεταξύ, μία νέα φράση βασισμένη στο θεματικό στοιχείο του μ. 61, η οποία εκτείνεται στα μ. 95-103· ωστόσο, η κατάληξή της στη σι-ελάσσονα με μία μισή πτώση ανατρέπεται μερικώς μέσω μιας αρμονικής προσθήκης και τα μ. 104-108 προβαίνουν κατόπιν εκ νέου σε αντιστικτική εξύφανση βάσει του προαναφερόμενου μοτιβικού στοιχείου (πρβλ. μ. 69-75), ενώ τα μ. 109-118α ανατρέχουν εν συνεχεία στα μ. 16-24 του πρώτου μέρους, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση πραγματοποιείται μία κατάληξη στη ρε-ελάσσονα με μία ελαφρώς αποδυναμωμένη τέλεια πτώση.

Ένεκα της ανωτέρω πτωτικής οριοθέτησης αλλά και της υφολογικής τους ομοιογένειας, τα ακόλουθα μ. 118-160 μπορούν να θεωρηθούν ως μία διακριτή καταληκτική ενότητα. Αρχικά, η νέα ιδέα των μ. 118-121α επαναλαμβάνεται στην υπερκείμενη πέμπτη στα μ. 121-124α, εν είδει φούγκας, ενώ ακολουθούν τα παράγωγα αλυσιδωτά δίμετρα 124-125 / 126-127. Έπειτα από μία επέκταση της δεσπόζουσάς της στα μ. 128-130, η αρχική τονικότητα κάνει και πάλι την εμφάνισή της και εδραιώνεται αμετάκλητα· σε αυτό συμβάλλει η ταυτόχρονη επιστροφή του αρχικού θέματος, το οποίο πλέον παρατίθεται σε μία διευρυμένη εκδοχή: τα μ. 131-140α αντιστοιχούν στα μ. 1-10α, όμως αντί της πτώσης στη ρε-ελάσσονα τα μ. 140-142α αλυσιδοποιούν το τελευταίο δίμετρο και τα μ. 142-149 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του υλικού του, υιοθετώντας μία πιο λιτή ύφανση από το μ. 145 κι έπειτα. Εν προκειμένω, το τελευταίο μέτρο σταματά στη δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς, ενώ έπειτα τα μ. 150-160 κάνουν μία αναδρομή στα μ. 25 κ.εξ. του πρώτου μέρους, όπως εξάλλου είχε συμβεί και νωρίτερα: πιο αναλυτικά, τα μ. 150-157 παραπέμπουν άμεσα στα μ. 25-32 του *Très modéré*, ενώ κατόπιν τα μ. 158-160 τροποποιούν το ακροτελεύτιο τρίμετρο ούτως ώστε να καταλήξουν οριστικά στη σολ-ελάσσονα.

Το τρίτο μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Lekeu τοποθετείται στη σι-ελάσσονα και χαρακτηρίζεται από αντιστικτική, φουγκοειδή γραφή σε όλη την έκτασή του. Αρχικά, τα μ. 1-16α παρουσιάζουν όλα τα χαρακτηριστικά μίας έκθεσης φούγκας. Το θέμα παρουσιάζεται στα μ. 1-5α και ολοκληρώνεται στην ελάσσονα δεσπόζουσα, ενώ η τονική απάντηση ακολουθεί την αντίθετη πορεία, προσεγγίζοντας τελικά και πάλι τη σι-ελάσσονα (βλ. μ. 5-9α), ενώ συνοδεύεται και από αντίθεμα. Έπειτα από ένα πέρασμα στα μ. 9-11, το θέμα επανεμφανίζεται στα μ. 12-16α, συνοδευόμενο από το προαναφερόμενο αντίθεμα, ενώ ό,τι ακολουθεί στα μ. 16-23 συνιστά ένα επεισόδιο: τα μ. 16-18 εξυφαίνουν ελεύθερα το δεδομένο μοτιβικό υλικό, ενώ τα μ. 19-21 σχηματίζουν έπειτα μία αλυσιδωτή ακολουθία, με το βασικό τους στοιχείο να υφίσταται κατόπιν σμίκρυνση εντός του μ. 22· την κατάληξη στη δεσπόζουσα εν είδει μισής πτώσης, που λαμβάνει χώρα στο μ. 23, διαδέχεται εξάλλου μία αναφορά στο υλικό του πρώτου μέρους του έργου, στο πλαίσιο του ίδιου αυτού μέτρου: εν είδει ελεύθερου περάσματος, ο συνθέτης παραθέτει στη σι-ελάσσονα την μελωδική ιδέα των μ. 28-30 του εναρκτήριου μέρους, η οποία μάλιστα είχε κάνει νωρίτερα την εμφάνισή της και στο δεύτερο μέρος της σονάτας.

Σε μια δεύτερη ενότητα, το θέμα εμφανίζεται εκ νέου στην τονική στα μ. 24-28α, συνοδευόμενο εν προκειμένω από το αντίθεμα σε μία νέα παρηλλαγμένη εκδοχή του με την τεχνική της *diminutio*. Ακολουθεί ένα τρίφωνο επεισόδιο που συγκροτείται από τα αλυσιδωτά μ. 28-32α, η κατάληξη των οποίων στην τονική οδηγεί σε μία ακόμη παράθεση του θέματος – από κοινού με το λιγότερο παρηλλαγμένο πλέον αντίθεμα – στα μ. 32-36,

καίτοι σε αυτήν την περίπτωση η τροποποίηση των τελευταίων μέτρων του θέματος οδηγεί και σε μία οιονεί τέλεια πτώση στην σι-ελάσσονα στην θέση του μ. 37. Σε αυτό το σημείο, ο συνθέτης εισάγει, στο πλαίσιο της σι-ελάσσονος, το θέμα του *fugato* του δεύτερου μέρους, το οποίο προέρχεται με τη σειρά του από το βασικό θεματικό μόρφωμα του πρώτου μέρους: επιπλέον, το θέμα αυτό συμπορεύεται αντιστικτικά με το θέμα του παρόντος μέρους, σε μία διαδικασία που παραπέμπει άμεσα σε διπλή φούγκα. Ο συνδυασμός αυτός λαμβάνει χώρα αρχικά στα μ. 37-47a, με την μικρή προέκταση του θέματος του δεύτερου μέρους να καταλήγει στην τονική, ενώ η ίδια διαδικασία πραγματοποιείται κατόπιν και στα μ. 47-56a, με τα δύο θέματα να αντιμετωπίζονται στις δύο εξωτερικές φωνές. Τελικά, την οριστική πτωτική επικύρωση της τονικότητας αναφοράς διαδέχεται μία σύντομη προέκταση της τονικής της στα μ. 56-57.

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του d'Albert είναι γραμμένο στη φα-δίεση-ελάσσονα και οργανώνεται (όπως άλλωστε διευκρινίζει ο ίδιος ο συνθέτης) ως μία φούγκα με ανεξάρτητη εισαγωγική ενότητα, ενώ ο συνδυασμός των επιμέρους θεμάτων που θα συναντήσουμε στη συνέχεια προσδιορίζει ειδικότερα την αντιστικτική αυτή μορφή ως μία *τριπλή φούγκα*. Στην εισαγωγή, τη διπλή εμφάνιση μίας πρώτης θεματικής ιδέας στα μ. 1-3 διαδέχεται η ανάπτυξη και η πλήρης ρευστοποίησή της στα μ. 3b-8a, όπου η κατάληξη στη δεσπόζουσα στο πλαίσιο μίας μισής πτώσης στην τονικότητα αναφοράς αποδυναμώνεται κατά τι λόγω της συνεχιζόμενης επέκτασης της τονικής εν είδει ισοκράτη σε ολόκληρο το χωρίο των μ. 1-8a. Ακολουθεί η επέκταση της δεσπόζουσας στο εν είδει καντέντσας πέρασμα των μ. 8b-11a, όπου ένα νέο μοτίβο επαναλαμβάνεται μιμητικά και αλυσιδωτά κι έπειτα ρευστοποιείται μέχρι την κατάληξη στη μείζονα τονική. Το περιεχόμενο των δύο αλυσιδωτών δομικών μονάδων στα μ. 11b-12a / 12b-13a, που παράγονται από την εναρκτήρια ιδέα, ρευστοποιείται κατόπιν στα μ. 13b-14, ενώ από την διαδικασία αυτή προκύπτει έπειτα και το ελεύθερο πέρασμα των μ. 15-19, το οποίο βασίζεται σε μία επέκταση της τονικής και καταλήγει σε μία πληθωρική μισή πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα, προετοιμάζοντας την έναρξη της φούγκας.<sup>435</sup>

Η φούγκα, από τη δική της πλευρά, συγκροτείται από τρεις σαφώς διακριτές ενότητες, με κάθε μία από αυτές να ξεκινά παρουσιάζοντας ένα νέο θεματικό στοιχείο. Στην πρώτη (μ. 20-71), το βασικό θεματικό μόρφωμα εισάγεται στα μ. 20-24, ενώ ακολουθεί η τονική του απάντηση στα μ. 24b-29a, με τη μελωδική γραμμή να μετατοπίζεται εν προκειμένω κατά μισό μέτρο. Η ίδια διαφορά φάσης παρατηρείται και κατά την ακόλουθη επανεμφάνιση του θέματος και της απάντησης, έπειτα από ένα μικρό συνδεδετικό πέρασμα (στα μ. 29-30a), στα μ. 30-34 και 34b-39a αντίστοιχα, με τις οποίες ολοκληρώνεται μία τυπικά εξελισσόμενη τετράφωνη έκθεση. Τα μ. 39b-48 αποτελούν ένα επεισόδιο: τα μ. 39b-44, ειδικότερα, βασίζονται στην απομόνωση και την αλυσιδωτή ανάπτυξη του μοτίβου του μ. 24, ενώ έπειτα τα μ. 45-48 υποβάλλουν σε ανάλογη επεξεργασία το μοτιβικό στοιχείο του μ. 22. Στη συνέχεια, το θέμα επιστρέφει, εν προκειμένω στη σχετική μείζονα (μ. 49-53), με μικρή προέκταση (στο μ. 54), ενώ ακολουθεί μία ακόμη, παρηλλαγμένη εμφάνισή του με αφετηρία από τη Ρε-μείζονα (στα μ. 55-59). Έπειτα από το παράγωγο, συνδεδετικό δίμετρο των μ. 60-61, το θέμα επιστρέφει στην αρχική τονικότητα στα – περισσότερο ομοφωνικής υφής – μ. 62-66, ενώ τα μ. 67-71 διαμορφώνουν εν συνεχεία μία αλυσιδωτή ακολουθία επί

---

<sup>435</sup> Σύμφωνα με την ανάλυση του Tyler (ό.π., σ. 85), η εισαγωγή αποτελείται από τρία τμήματα, που εκτείνονται στα μ. 1-8, 8-11 και 11-19 (“καταληκτικό τμήμα”) αντίστοιχα.

τη βάσει ενός εκ των μοτίβων του, καταλήγοντας σε μία μισή πτώση στην τονικότητα αναφοράς.<sup>436</sup>

Το νέο θέμα που εισάγεται στη δεύτερη ενότητα (μ. 72-114a) χαρακτηρίζεται από εντονότερη ρυθμική κίνηση, καίτοι είναι σαφώς πιο περιορισμένο από πλευράς έκτασης, καθώς αρκείται σε μόλις δύο μέτρα. Έπειτα από την πρώτη εμφάνισή του στα μ. 72-73, ακολουθεί η τονική του απάντηση στα μ. 74-75, με το μ. 76 να προβαίνει σε μια συνδυαστική λειτουργία προέκτασή της, ενώ η επανεμφάνιση του θέματος στα μ. 77-78 αλλά και της απάντησης στα μ. 79-80 γίνεται στη συνέχεια κατά τις προδιαγραφές μίας έκθεσης.<sup>437</sup> Το μ. 81 βασίζεται στο προαναφερόμενο μ. 76, ενώ η ίδια μελωδική ακολουθία επαναλαμβάνεται έπειτα αλυσιδωτά και εντός του μ. 82, προτού τελικά το υλικό της ρευστοποιηθεί στο μ. 83, στην κατάληξη ενός σύντομου επεισοδίου. Έπειτα από δύο – μετρικά μετατοπισμένες κατά έναν χρόνο – παραθέσεις του δεύτερου θέματος και της απάντησής του εκ νέου στην φα-δίεση-ελάσσονα στα μ. 84-85 και 86-87 αντίστοιχα, τα μ. 88-90 και 91-94a συγκροτούν ένα εκτενέστερο επεισόδιο, το οποίο αφιερώνεται στην απομόνωση και τη ρευστοποίηση δύο παράγωγων μοτιβικών στοιχείων του νέου θέματος. Ακολουθεί μία διαδικασία με χαρακτηριστικά *stretto*, στα μ. 94b-97a, όπου η κεφαλή του δεύτερου θέματος υφίσταται αλληπάλληλες αλυσιδωτές μετατοπίσεις σε επικάλυψη μεταξύ των δύο εξωτερικών φωνών, προτού το μελωδικό τους υλικό οδηγηθεί τελικά σε ρευστοποίηση στα μ. 97b-99a. Στη συνέχεια, ο συνθέτης προβαίνει στον συνδυασμό των δύο πρώτων θεματικών ιδεών που έχουν εισαχθεί μέχρι στιγμής στο παρόν μέρος: τα μ. 99-103 και 103b-108a ανακαλούν το αρχικό θέμα και την απάντηση της πρώτης ενότητας της φούγκας στην τονικότητα της ντο-δίεση-ελάσσονος, ενώ το πρώτο ήμισυ και μια πλειάδα θραυσμάτων (στην αυθεντική τους μορφή ή και σε αναστροφή) και παράγωγων μοτιβικών στοιχείων του νέου θέματος της παρούσας ενότητας λειτουργούν ως συνοδευτικό υπόστρωμα, συνθέτοντας ένα περίπλοκο αντιστικτικό πλέγμα. Έπεται μία αλυσιδωτή ακολουθία, όπου συνδυάζονται οι κεφαλές αμφότερων των θεμάτων, στα μ. 108b-111a, τα οποία διαδέχεται μία διαδικασία ρευστοποίησης στα μ. 111-114a. Τα τελευταία αυτά μέτρα ολοκληρώνουν την δεύτερη ενότητα με μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (όπως δηλαδή είχε συμβεί και στο τέλος της πρώτης ενότητας).<sup>438</sup>

Στην τρίτη ενότητα (μ. 114-145a), τα μ. 114-115 εισάγουν ένα τρίτο θεματικό μόρφωμα από κοινού με ένα αντίθεμα στην τονικότητα αναφοράς, ενώ ακολουθούν η – εν προκειμένω πραγματική – απάντηση και η επαναφορά του θέματος και του συνοδευτικού του αντιθέματος στην τονική στα μ. 115b-117a και 117b-119a αντίστοιχα, με το θέμα να μετατοπίζεται μετρικά κατά δύο χρόνους και στις δύο τελευταίες περιπτώσεις. Έπειτα, μία παράγωγη ιδέα, που μεσολάβησε αρχικά πριν από την προηγούμενη επανεμφάνιση του θέματος (στο μ. 117), επιστρέφει και αλυσιδοποιείται εντός των μ. 119-120a, προτού εν συνεχεία ρευστοποιηθεί στα μ. 120b-122, ενώ από την ίδια διαδικασία προκύπτει ύστερα και η αλυσιδωτή ακολουθία των μ. 123-124. Ακολουθεί μία εξόχως περίτεχνη πολυφωνική κατασκευή, όπου και τα τρία θέματα της φούγκας συνδυάζονται για πρώτη φορά. Για την ακρίβεια, όπως συνέβη και στην δεύτερη ενότητα, το πρώτο θέμα της φούγκας δεσπάζει στις εξωτερικές φωνές, συνδυαζόμενο επιπροσθέτως με τον εαυτό του σε *stretto* (στα μ.

<sup>436</sup> Ο Tyler (ό.π., σ. 88) χαρακτηρίζει τα μ. 67-71 ως “codetta” της “πρώτης φούγκας”.

<sup>437</sup> Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Ιωάννη Φούλια, βάσει των ερευνητικών του συμπερασμάτων, η διαμόρφωση μίας δεύτερης έκθεσης για το δεύτερο θέμα αποτελεί μία (σχολαστική) διαδικασία της σχολικής φούγκας, η οποία δεν υφίσταται σχεδόν πουθενά σε διπλές ή τριπλές φούγκες της περιόδου του μπαρόκ και απαντά μόνο στο ανάλογο ρεπερτόριο του όψιμου 19ου και του 20ού αιώνα.

<sup>438</sup> Η “codetta” της “δεύτερης φούγκας” οριοθετείται από τον Tyler (ό.π., σ. 91) στα μ. 108-113.

125-131a), ενώ στις εσωτερικές φωνές το δεύτερο θέμα ανακαλείται σε πλήρη μορφή στα μ. 125-126 (από άρση) και, παράλληλα, μοτιβικά στοιχεία του τρίτου θέματος παρατίθενται και αναπτύσσονται στο ίδιο πλαίσιο. Εν συνεχεία, το πρώτο και το τρίτο θέμα συνδυάζονται εκ νέου, όμως η απόπειρα της πλήρους παράθεσης αμφότερων στα μ. 131-133 οδηγείται σε σταδιακή ρευστοποίηση του μοτιβικού τους υλικού στα μ. 134-139, στο πλαίσιο μίας ελεύθερης αναπτυξιακής διαδικασίας. Έπειτα, τα μ. 140-145a ανακαλούν εκ νέου την κεφαλή του τρίτου θέματος, επαναλαμβάνοντάς την αλυσιδωτά και τελικά προβαίνοντας στην ρευστοποίησή της, ενώ ως συνοδευτικό στοιχείο επανεμφανίζεται εν προκειμένω η κεφαλή του δεύτερου θέματος, η οποία δημιουργεί έναν ισοκράτη πάνω στη δεσπόζουσα της αρχικής φα-δίεση-ελάσσονος.

Έπειτα από αυτήν την καταληκτική στάση στη δεσπόζουσα, ακολουθεί η coda του μέρους, η οποία ανατρέχει κυκλικά στην εισαγωγική ενότητα (παραπέμποντας ουσιαστικά σε μια τοκκάτα του όψιμου μπαρόκ): τα μ. 145b-147 ανακαλούν το πέρασμα των μ. 8b-10, ενώ έπειτα τα μ. 148-150 αξιοποιούν την εναρκτήρια ιδέα των μ. 1-2 για να επιτύχουν μία οριστική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς με τέλεια πτώση.

Το τελικό μέρος της *Πρώτης σονάτας για πιάνο* του Szymanowski είναι γραμμένο στη ντο-ελάσσονα και οργανώνεται ως μία διπλή φούγκα. Πριν από την εκκίνηση της πολυφωνικής εκτύλιξης της φούγκας, ο συνθέτης τοποθετεί μία αργή εισαγωγή, η οποία διαρθρώνεται τριμερώς. Αρχικά, τα μ. 1-3 εισάγουν τη θεμελιώδη θεματική ιδέα του μέρους, από την οποία θα προκύψουν τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο θέμα της ακόλουθης φούγκας. Στο δεύτερο τμήμα (μ. 4-14), εισάγεται μία διαφορετική ιδέα, η οποία παρουσιάζεται αρχικά εντός δύο προτασιακών δομών στα μ. 4-7 και 8-11 και εκτυλίσσεται περαιτέρω στα μ. 12-14, όπου λαμβάνει χώρα μία τονικοποίηση της ναπολιτάνικης II. Τελικά, το τρίτο τμήμα προβαίνει σε μία διπλή, αλυσιδωτή επαναφορά των πρώτων δύο μέτρων του ομόλογου του πρώτου (βλ. μ. 15-16 / 17-18)· σε αυτά τα δίμετρα, ο συνθέτης φέρνει στο προσκήνιο την σχετική μείζονα και (εκ νέου) τη ναπολιτάνικη II, με την τελευταία να οδηγεί εν τέλει στη δεσπόζουσα, η οποία επεκτείνεται κατόπιν εντός του δεξιοτεχνικού περάσματος των μ. 19-21a.

Η τρίφωνη φούγκα ξεκινά με την παρουσίαση του επικεφαλής θέματος στα μ. 21b-23, ενώ ακολουθούν η (πραγματική) απάντησή του στα μ. 24-26a και, έπειτα από τα συνδετικά μ. 26b-27, η επανεμφάνιση του θέματος στην τονική στα μ. 28-30 (με μικρή ελεύθερη προέκταση). Από αυτό το σημείο κι έπειτα, ήτοι με την ολοκλήρωση της έκθεσης, η υφή γίνεται σαφώς πιο ελεύθερη – έως και ομοφωνική ενίοτε. Τα αλυσιδωτά δίμετρα 31-32 / 33-34 / 35-36 αποσπούν την κεφαλή του θέματος για να κατασκευάσουν ένα νέο πρότυπο, το οποίο ρευστοποιείται ύστερα στα μ. 37-38, προτού το πέρασμα των μ. 39-40 οδηγήσει στη σχετική μείζονα. Σε αυτό το νέο τονικό πλαίσιο, τα μ. 41-45a προβαίνουν σε περαιτέρω ανάπτυξη του μοτιβικού υλικού, διαμορφώνοντας ένα συμπαγές χωρίο αντιστικτικής υφής. Έπειτα, εν μέσω της συνεχιζόμενης αναπτυξιακής διαδικασίας, τα μ. 45b-47 και 48-50a παραθέτουν το θέμα στην Μι-ύφεση-μείζονα αλλά και στη δεσπόζουσά της, Σι-ύφεση-μείζονα, εν είδει απαντήσεως, ενώ τα μ. 50b-52 αλυσιδοποιούν και έπειτα τεμαχίζουν την κεφαλή του θέματος σε σμίκρυνση. Στην ίδια λογική βασίζονται επίσης τα μ. 55-56, έπειτα από την μεσολάβηση μίας σχεδόν πλήρους παράθεσης του θέματος στη Σι-μείζονα (στα μ. 53-54). Στη συνέχεια, η κεφαλή του θέματος γίνεται η βάση μίας αλυσιδωτής ακολουθίας στα μ. 57-58 / 59-60 (πρβλ. μ. 31-36), ενώ έπειτα τα μ. 61-62 προβαίνουν σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού και τα μ. 63-64 αναλαμβάνουν να οδηγήσουν στην εμφάνιση ενός δεύτερου θέματος.

Το δεύτερο θέμα τοποθετείται αρχικά στη Σι-μείζονα, στα μ. 65-67, και ύστερα μετατοπίζεται στη Φα-δίεση- αλλά και στη Ντο-δίεση-μείζονα (ήτοι κατά ανιούσες πέμπτες) στα μ. 68-70 και 71-73 αντίστοιχα. Το εν λόγω μόρφωμα συνδυάζει ένα πρωτοεμφανιζόμενο μοτίβο με ένα απόσπασμα του πρώτου θέματος της φούγκας (πρβλ. μ. 22b-23a σε μεγέθυνση). Έπειτα, μέσω της απόσπασης της κεφαλής του δεύτερου θέματος και του συνδυασμού της με ένα νέο μοτίβο προκύπτει το πρότυπο των μ. 74-76a, το οποίο αλυσιδοποιείται μερικώς στα μ. 76b-77, ενώ σε συνέχεια της διαδικασίας αποσπασματοποίησης ακολουθούν οι – εξίσου αλυσιδωτές – δομικές μονάδες των μ. 78-79 πριν από την πλήρη ρευστοποίηση του μοτιβικού υλικού στα μ. 80-81. Ακολουθεί ένας αντιστικτικός συνδυασμός του δεύτερου θέματος με τον εαυτό του σε τονική μεταφορά και διαφορά φάσης, ήτοι εν είδει κανόνος (στα μ. 82-84), ενώ τα ακόλουθα μ. 85-88 συνιστούν πρακτικά ένα παράλλαγμα των μ. 78-81. Στη συνέχεια, τα μ. 89-90 ανακαλούν την κεφαλή του πρώτου θέματος, εν προκειμένω στη Μι-ύφεση-μείζονα, σε αντιπαράθεση με το νέο παρεστιγμένο μοτίβο που εμφανίσθηκε αρχικά στο μ. 74 και αναπτύσσεται έκτοτε συστηματικά. Έπειτα, το δίμετρο αυτό παραλλάσσεται από αρμονικής πλευράς στα μ. 91-92, φέρνοντας στο προσκήνιο τη Σι-μείζονα, ενώ η ακόλουθη απομόνωση και σταδιακή ρευστοποίηση του δεύτερου σκέλους του διμέτρου αυτού στα μ. 93-99 καταλήγει σε μία αυξημένη συγχορδία με θεμέλιο το μι-ύφεση.

Η προηγηθείσα χρωματική κίνηση έχει ως τελικό στόχο την αρχική ντο-ελάσσονα, όχι όμως με σκοπό μία άμεση επαναφορά του πρώτου θέματος της φούγκας, αλλά προκειμένου να λάβει χώρα μία εμβόλιμη αναδρομή στο υλικό του κυρίου θέματος του εναρκτήριου μέρους του έργου εντός των μ. 100-118. Αρχικά, τα μ. 100-105 παραθέτουν παρηλλαγμένη την πρώτη φράση (πρβλ. τα μ. 1-4 του *Allegro moderato*), προβαίνοντας μάλιστα και στη διεύρυνσή της μέσω της επανάληψης του πρώτου διμέτρου. Έπειτα, τα μ. 106-111 αλυσιδοποιούν αυτή την – εξάμετρη πλέον – φράση στη μι-ύφεση-ελάσσονα, ενώ τελικά τα μ. 112-113 / 114-115 απομονώνουν με μία διαδικασία αποσπασματοποίησης το πρώτο δίμετρο στο πλαίσιο της αρχικής ντο-ελάσσονος, προτού τελικά το πέρασμα των μ. 116-118 λάβει ως αφορμή την επικεφαλής χειρονομία για να οδηγήσει σε μία μισή πτώση στην ίδια τονική περιοχή.

Στη συνέχεια, λαμβάνει χώρα για πρώτη φορά ένας συνδυασμός των δύο θεμάτων της φούγκας: τα μ. 119-121 / 122-124 τα τοποθετούν εναλλάξ στην υψηλότερη και στην χαμηλότερη εκ των δύο υφιστάμενων φωνών, ενώ η τονικότητα (που φαίνεται να προσδιορίζεται σε κάθε περίπτωση από το πρώτο θέμα) περνά από τη ντο-ελάσσονα στην ελάσσονα δεσπόζουσά της. Ακολουθεί ένας τονικά ασαφής συνδυασμός του πρώτου θέματος με τον εαυτό του σε σμίκρυνση (στην χαμηλότερη φωνή) αλλά και με το δεύτερο θέμα (στην μεσαία φωνή), με την ακόλουθη ρευστοποίηση του υλικού αυτού να συνδυάζεται με έναν ισοκράτη πάνω στο λα-ύφεση (μ. 125-129). Εν συνεχεία, τα μ. 130-138 προτείνουν ένα παράλλαγμα των μ. 31-40, με το δίμετρο δομικό πρότυπο που τίθεται επικεφαλής να αντιπαραθέτει όμως στην προκειμένη περίπτωση τις κεφαλές αμφότερων των θεμάτων και όχι μόνον του πρώτου εξ αυτών (όπως στην εναρκτήρια ενότητα της φούγκας). Ακολούθως, ο συνθέτης παρουσιάζει ένα νέο πεντάμετρο πρότυπο, αποτελούμενο από τα μ. 139-140 και 141-143, τα οποία βασίζονται αντίστοιχα στην εξύφανση της κεφαλής του δεύτερου αλλά και σε ένα δίφωνο *stretto* του πρώτου θέματος. Το πεντάμετρο αυτό επαναλαμβάνεται κατόπιν αλυσιδωτά στα μ. 144-148, ενώ ακολουθούν δύο μονόμετρες δομικές μονάδες που συνδυάζουν αντιστικτικά τις κεφαλές των δύο θεμάτων (μ. 149-150), προτού αυτές ρευστοποιηθούν έπειτα στα μ. 151-152. Ύστερα, δύο ομοειδή δίμετρα αντιπαραθέτουν την κεφαλή του δεύτερου θέματος με ένα παράλλαγμα του μοτίβου του μ. 74 (βλ. μ. 153-154 / 155-156), ενώ το δεξιότεχνικό

ομοφωνικό πέρασμα των μ. 157-159 οδηγεί στη Ντο-μείζονα, καταλήγοντας στην  $I_4^6$ , με αφορμή την οποία το εκτεταμένο χωρίο των μ. 160-172 αφιερώνεται ακολούθως σε μία επέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Πάνω σε αυτό το αρμονικό υπόβαθρο, ο συνθέτης προβαίνει στην ανάκληση του πρώτου θέματος υπό μορφήν *stretto* και ακολούθως στην ελεύθερη εξύφανση του υλικού του, το οποίο ρευστοποιεί σταδιακά στο πλαίσιο μίας μελωδικής ανόδου.

Στη συνέχεια, τα δύο θέματα της φούγκας συμπορεύονται εκ νέου και προεκτείνονται ελεύθερα στο πλαίσιο των μ. 173-176, τα οποία τοποθετούνται στην ομώνυμη της αρχικής τονικότητας (δηλαδή στη Ντο-μείζονα), με το μ. 176 να εμπεριέχει επιπλέον μία αναφορά στο κύριο θέμα του πρώτου μέρους, και επαναλαμβάνονται αμέσως μετά στα μ. 177-180, με την αντιμετάθεση των δύο θεμάτων στο δεξί και το αριστερό χέρι. Ύστερα, πραγματοποιείται μία ακόμη – και μάλιστα πιο διεξοδική – αναδρομή στο θεματικό υλικό της κύριας περιοχής του εναρκτήριου μέρους της σονάτας. Τα παρεμφερή δίμετρα 180-181 / 182-183 (το πρώτο εκ των οποίων επικαλύπτεται με το τελευταίο μέτρο του προηγμένου τετραμέτρου) συμπυκνώνουν την βασική τετράμετρη φράση (πρβλ. τα μ. 1-4 του πρώτου μέρους), ενώ το υλικό τους εξυφάνεται περαιτέρω εντός των μ. 184-186 από κοινού με αναφορές στο πρώτο θέμα της φούγκας. Από την άλλη πλευρά, τα μ. 187-188 / 189-190 καθώς και τα παράγωγά τους μ. 191-193α συνδυάζουν ένα θραύσμα του προηγούμενου υλικού με την κεφαλή του δεύτερου θέματος του παρόντος μέρους, επεκτείνοντας την τονική, πριν από την επέκταση της δεσπόζουσας που υλοποιείται στα μ. 193-194 με μία ανάκληση της κεφαλής του κυρίου θέματος του *Allegro moderato*. Τελικά, η τονική επανεμφανίζεται επικυρωτικά και κατόπιν επεκτείνεται στα μ. 195-203, όπου η κεφαλή του πρώτου θέματος της φούγκας συνδυάζεται με τον εαυτό της σε μεγέθυνση και εξυφάνεται ελεύθερα οδηγώντας στην ύστατη τέλεια πτώση στη Ντο-μείζονα.<sup>439</sup>

### Κυκλικές μορφές

Η μονομερής *Σονάτα για πιάνο* του Reubke συνιστά μία μοναδική περίπτωση μορφολογικής οργάνωσης, δίχως προηγούμενο και (πιθανότατα) επόμενο στο πλαίσιο του είδους της. Διαρθρώνεται σε τρία εκτενή, διακριτά “μέρη”, το καθένα εκ των οποίων διαφοροποιείται απολύτως από τα υπόλοιπα ως προς τις τονικές προδιαγραφές, καίτοι ορισμένα κοινά θεματικά στοιχεία διαπερνούν ολόκληρο το έργο, όπως άλλωστε συμβαίνει και με την κυρίαρχη τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος. Το πρώτο “μέρος” συγκροτείται από δύο ενότητες, η πρώτη εκ των οποίων ακολουθεί πιστά το πρότυπο της έκθεσης μίας μορφής σονάτας. Ξεκινώντας από το κύριο θέμα, παρατηρούμε αρχικά πώς ένα μοτιβικό κύτταρο, με βασικό χαρακτηριστικό τον παρεστιγμένο ρυθμό, εξελίσσεται στην εναρκτήρια θεματική φράση των μ. 1-7, η οποία σταματά στην ελάσσονα δεσπόζουσα της τονικότητας αναφοράς. Στη συνέχεια, η κεφαλή της προηγούμενης φράσης παράγει την ιδέα των μ. 8-9, ένα παράλλαγμα της οποίας παρέχουν ύστερα τα μ. 10-11· η διαφανόμενη δομή πρότασης

---

<sup>439</sup> Όπως αναφέρει ο Paul Cadrin, βασιζόμενος στην ανάλογη διαπίστωση της Agnieszka Chwitek, η παρούσα φούγκα αποτελεί ένα δομικό μοντέλο ως προς το είδος της φούγκας στο έργο του Szymanowski, καθώς η οργάνωσή της απαντά εκ νέου, καίτοι με ορισμένες τροποποιήσεις και παραλείψεις, στις φούγκες που εμπεριέχονται στην *Δεύτερη* αλλά και στην *Τρίτη σονάτα για πιάνο*, στο *Δεύτερο κουαρτέτο εγχόρδων* αλλά και (σε μικρότερο βαθμό) στην *Δεύτερη συμφωνία*. Αυτό το θεμελιώδες μοντέλο συγκροτείται από επτά διακριτά τμήματα: I. Έκθεση βασισμένη στο πρώτο θέμα – II. Δεύτερη έκθεση βασισμένη στο πρώτο θέμα – III. Έκθεση βασισμένη στο δεύτερο θέμα – IV. Δεύτερη έκθεση βασισμένη στο δεύτερο θέμα – V. Επεισόδιο – VI. Τρίτη έκθεση και με τα δύο θέματα – VII. Coda. Βλ. Cadrin, ό.π., σ. 101.



ολοκληρώνεται κατόπιν με την αποσπασματοποίηση στην οποία προβαίνουν τα αλυσιδωτά μ. 12-14 να ακολουθείται από δύο αλυσιδωτά δίμετρα (βλ. μ. 15-16 / 17-18) και μία καταληκτική χειρονομία στα μ. 19-21. Τα μέτρα αυτά δεν καταλήγουν, εντούτοις, σε κάποια πτωτική επικύρωση της αρχικής τονικότητας, αλλά απεναντίας οδηγούν απευθείας σε ένα μεταβατικό τμήμα. Τούτο ξεκινά από την περιοχή της Φα-δίεση-μείζονος και διαρθρώνεται σε δύο σκέλη, το πρώτο εκ των οποίων (μ. 22-36) εκμεταλλεύεται και αναπτύσσει το κύριο μοτιβικό υλικό. Επί τη βάση της κεφαλής του κυρίου θέματος, τα μ. 22-23 συγκροτούν μία νέα δίμετρη ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται κατόπιν με αλυσιδωτή λογική στα μ. 24-25, 26-27 και 28-29. Από το ίδιο υλικό παράγονται κατόπιν τα ζεύγη παρεμφερών μέτρων στα μ. 30 / 31 και 32 / 33, με τα μ. 34-36 να προβαίνουν εν τέλει σε ρευστοποίηση του προηγούμενου υλικού, καταλήγοντας παράλληλα στη δεσπόζουσα της ρε-ελάσσονος. Το δεύτερο σκέλος της μετάβασης ξεκινά κατόπιν από την τελευταία αυτή συγχορδία, καίτοι εν συνεχεία η χρωματική κίνηση της φράσης των μ. 37-43, που διαφοροποιείται έντονα από πλευράς υψής και χαρακτήρα προς ό,τι έχει προηγηθεί, οδηγεί σε μία προσωρινή κατάληξη στη Φα-μείζονα. Έπειτα, η εν λόγω φράση αλυσιδοποιείται στα μ. 44-50, φτάνοντας εν προκειμένω σε μία αλλοιωμένη εκδοχή της δεσπόζουσας της Μι-μείζονος, με την αρμονική αυτή λειτουργία να επεκτείνεται κατόπιν και στα μ. 51-53, τα οποία προεκτείνουν την – αρχικώς επτάμετρη – φράση.

Ακολουθεί ένα τριμερώς διαρθρωμένο πλάγιο θέμα, το οποίο λαμβάνει ως τονικότητα αναφοράς την προαναφερόμενη τονική περιοχή (που βρίσκεται σε απόσταση τριτόνου από την αρχική τονικότητα της σι-ύφεση-ελάσσονος). Σε αυτό το πλαίσιο, η φράση των μ. 54-57 παρουσιάζει μία νέα θεματική ιδέα και καταλήγει σε ατελή πτώση. Η θεματική εκτύλιξη συνεχίζεται έπειτα στα αλυσιδωτά δίμετρα 58-59 / 60-61, το υλικό των οποίων ρευστοποιείται στα μ. 62-65, με μία μισή πτώση στη μι-ελάσσονα να ολοκληρώνει αυτή την υβριδική κατασκευή δύο φράσεων (πρώτου τύπου κατά τον Carlin). Το δεύτερο τμήμα πραγματοποιεί ύστερα μία αναδρομή στο κύριο θέμα, αξιοποιώντας το θεμελιώδες μοτίβο του για να κατασκευάσει τη δίμετρη δομική μονάδα των μ. 66-67. Τούτη αλυσιδοποιείται πρώτα στα μ. 68-69 κι έπειτα, σε παρηλλαγμένη μορφή, στα μ. 70-71 / 72-73, ενώ μία ακόμη τροποποιημένη εκδοχή της ολοκληρώνει κατόπιν το παρόν τμήμα, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της δευτερεύουσας τονικότητας (βλ. μ. 74-75). Στο πλαίσιο λοιπόν του τρίτου τμήματος, ο συνθέτης επαναφέρει εν πρώτοις τα μ. 54-61 του ομολογου πρώτου, προσθέτοντας μία αντιστικτική συνοδευτική γραμμή στα μ. 76-83. Αντί όμως κάποιας πτωτικής επικύρωσης της τονικότητας αναφοράς, ακολουθεί αδιαμεσολάβητα ένα νέο τμήμα, το οποίο εξυπηρετεί τόσο καταληκτικούς όσο και συνδετικούς σκοπούς. Αρχικά, τα μ. 84-91 αλυσιδοποιούν το τρίτο τμήμα, μεταφέροντας τα μ. 76-83 στη Ρε-μείζονα με διαφορετική ύφανση, ενώ έπειτα τα ομοειδή μ. 92-93 παράγονται μέσω αποσπασματοποίησης και συγκεκριμένα μέσω της απομόνωσης του μοτίβου του μ. 90. Ακολούθως, το εν λόγω στοιχείο αντιπαρατίθεται με εκείνο του μ. 66 του δεύτερου τμήματος της πλάγιας περιοχής, από το οποίο παράγεται το δίμετρο 94-95. Έπειτα, το συνολικό τετράμετρο 92-95 αλυσιδοποιείται στα μ. 96-99, ενώ ακολουθεί ανάπτυξη του δεύτερου σκέλους του: από το μοτίβο του μ. 99 παράγονται τα αλυσιδωτά μ. 100 / 101 και 102-103 / 104-105, ενώ από τα τελευταία δίμετρα προκύπτουν τα παρεμφερή μ. 106-107 / 108-109 / 110-111, από το δεύτερο ήμισυ των οποίων παράγονται προσέτι τα παρόμοια μ. 112-115, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της Μι-μείζονος, αλλά και τα μ. 116-119, που επεκτείνουν τη δεσπόζουσα της μι-ύφεση-ελάσσονος ρευστοποιώντας παράλληλα το διαθέσιμο υλικό, μέχρι την οριστική κατάληξη στην τονικότητα αυτή στο μ. 120.

Σε αυτό το σημείο ξεκινά η δεύτερη ενότητα του πρώτου “μέρους”, το πρώτο τμήμα της οποίας (μ. 120-142) αφιερώνεται στην ανάπτυξη του κυρίου μοτιβικού υλικού. Αρχικά,

έπειτα από τα μ. 120-123, που ανακαλούν emphaticά την επικεφαλής κύρια ιδέα, παρουσιάζονται τα αλυσιδωτά δίμετρα 124-125 / 126-127, όπου το θεμελιώδες κύριο μοτίβο εμφανίζεται διαμεσολαβημένο από το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής (πρβλ. ενδεικτικά τα μ. 66-67). Το μοτίβο αυτό συνδυάζεται έπειτα με το στοιχείο του μ. 106, παράγοντας τα αλυσιδωτά δίμετρα 128-129 / 130-131 / 132-133. Ακολουθεί η σταδιακή ρευστοποίηση του υλικού τους, πρώτα στα επίσης αλυσιδωτής λογικής μ. 134-136 και 137-138, κι έπειτα στο πέρασμα των μ. 139-142, όπου επεκτείνεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας του έργου. Στη συνέχεια, σε μία μάλλον αναπάντεχη τροπή, ο συνθέτης παραθέτει μεγάλο μέρος της μετάβασης και της πλάγιας περιοχής της προηγούμενης ενότητας. Από το μεταβατικό τμήμα ανακαλούνται τα μ. 37-53, ήτοι ολόκληρο το δεύτερο σκέλος του, σε τονική μεταφορά κατά μία μεγάλη δεύτερη ψηλότερα, στα μ. 143-159. Τούτη η διαφοροποίηση έχει ως αποτέλεσμα την προσέγγιση της Φα-δίεση-μείζονος, στην οποία τα μ. 160-171 και 172-181 παραθέτουν αυτούσια το πρώτο και το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής, αντιστοίχως. Στη συνέχεια, όμως, ο συνθέτης προβαίνει σε ανάπτυξη του προηγούμενου υλικού. Αρχικά, το πρώτο δίμετρο της πλάγιας περιοχής παρουσιάζεται παρηλλαγμένο στα ομοειδή μ. 182-183 / 184-185, ενώ από την κεφαλή της προκύπτουν έπειτα και τα μ. 186-187. Ακολούθως, το συνολικό αυτό εξάμετρο αλυσιδοποιείται στη Ρε-μείζονα στα μ. 188-193, με το τελευταίο δίμετρο να απομονώνεται και να αλυσιδοποιείται με τη σειρά του στα μ. 194-195. Στη συνέχεια, τα μ. 196-197 αξιοποιούν μοτιβικά στοιχεία του πλαγίου θέματος για τον σχηματισμό ενός νέου δίμετρου προτύπου, το οποίο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 198-199. Σε μία διαδικασία αποσπασματοποίησης, ο συνθέτης απομονώνει εν συνεχεία το δεύτερο μέτρο της παραπάνω δομικής μονάδας, προκειμένου να παραγάγει τα ομοειδή ζεύγη μέτρων στα μ. 200-201 / 202-203, τα οποία επαναλαμβάνονται κατόπιν αλυσιδωτά στα μ. 204-205 / 206-207. Ακολουθεί η πλήρης ρευστοποίηση του υλικού αυτού στα μ. 208-216, με κατάληξη στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, η οποία επεκτείνεται έπειτα και στο μονοφωνικό πέρασμα των μ. 217-220. Εν συνεχεία, η υφή αλλάζει άρδην, με τον συνθέτη να κατασκευάζει ένα νέο χωρίο (μ. 221-241) επί τη βάση του πλαγίου θεματικού υλικού, το οποίο συνοδεύεται από ένα αντιστικτικό “μουρμουρητό” στη χαμηλότερη φωνή. Πιο αναλυτικά, η μελωδική κίνηση των μ. 54-56 γίνεται η βάση της δομικής μονάδας των μ. 221-228, η οποία επαναλαμβάνεται ελαφρώς παρηλλαγμένη στα μ. 229-236, προτού ένα πέρασμα παρόμοιο με τα μ. 217-220 αφιερωθεί τελικά στην επέκταση του πτωτικού έξι-τέσσερα της σι-ύφεση-ελάσσονος, μέχρι την έλευση της δεσπόζουσας στο ακροτελεύτιο μέτρο.

Έτσι, έπειτα από τομή, το επόμενο διακριτό τμήμα των μ. 242-263 μπορεί να ξεκινήσει από την τονική. Εντός αυτού, ο συνθέτης προβαίνει σε μία μίξη των βασικών μοτιβικών στοιχείων του κυρίου και του πλαγίου θέματος της πρώτης ενότητας στο πλαίσιο της τονικότητας αναφοράς: πρόκειται, δηλαδή, για μία ιδιόμορφη, ταυτόχρονη τονική επαναφορά αμφοτέρων των βασικών θεματικών στοιχείων, σαν να επρόκειτο για μία μοναδικής σύλληψης επανεκθεσιακή διαδικασία ή ίσως ακόμη και για μια coda, αν λάβουμε υπ’ όψιν τον συνδυασμό αποσπασμάτων από την κύρια αλλά και την πλάγια περιοχή σε αυτό το σημείο. Αρχικά, τα μ. 242-243 ανακαλούν τα μ. 1-2, ενώ το μ. 244 ανατρέχει στην μελωδική κίνηση του μ. 55. Τα δύο τελευταία μέτρα επαναλαμβάνονται ύστερα στα μ. 245-246, ενώ το μ. 247 παραπέμπει στην υφή των μ. 217-220 και 236-241. Ακολουθεί μία τροποποιημένη εκδοχή των μ. 243-244 στα ομοειδή δίμετρα 248-249 / 250-251, ενώ η αλυσιδωτή απομόνωση του δεύτερου μέτρου τους στα μ. 252-254 προεκτείνει την καθοδική χρωματική κίνηση του μπάσσου και η περαιτέρω μοτιβική εξύφανση αποφέρει ως παράγωγο τα όμοια μ. 255-257a / 257-259a, τα οποία επεκτείνουν την δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας. Την ίδια αρμονική λειτουργία υπηρετούν και τα

ακόλουθα μ. 259-263, που συνεχίζουν την αναπτυξιακή διαδικασία μέχρι τελικής ρευστοποίησης, καίτοι το συνδυαστικό πέρασμα που έπεται στα μ. 264-275 θολώνει, αρχικά, το αρμονικό τοπίο. Όπως διαπιστώνουμε, η δομική μονάδα των μ. 264-266 αποτελεί ένα παράγωγο των μ. 37-39 του μεταβατικού τμήματος της πρώτης ενότητας και επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένη στα μ. 267-269, με περαιτέρω εξέλιξη στα μ. 270-271. Το τελευταίο δίμετρο εκτυλίσσεται κατόπιν με τη σειρά του στα μ. 272-275, τα οποία στρέφονται προς την τονικότητα της Ρε-μείζονος, από την οποία θα ξεκινήσει το δεύτερο “μέρος” του υπό εξέταση έργου.

Όπως συνέβη και με το πρώτο “μέρος”, έτσι κι εδώ έχουμε να κάνουμε με δύο ενότητες, η εσωτερική διάρθρωση των οποίων μεταβαίνει από ένα σαφές μορφολογικό σχήμα προς μία ελεύθερη αναπτυξιακή διαδικασία. Στην περίπτωση της πρώτης ενότητας, έχουμε συγκεκριμένα να κάνουμε με μία δομή τύπου α β α' β' α''. Πιο αναλυτικά, το πρώτο τμήμα (μ. 276-283) λαμβάνει τη μορφή μίας ενιαίας φράσης – στην κυρίαρχη τονικότητα της Ρε-μείζονος – η οποία εντούτοις στερείται μίας πτωτικής κατάληξης (εξαιτίας της αποκοπής της αναμενόμενης καταληκτικής συγχορδίας της τονικής). Στο δεύτερο τμήμα, όπου το νέο θεματικό υλικό αφήνεται να αναπτυχθεί ελεύθερα, δεν είναι αρχικά ευδιάκριτο κάποιο τονικό κέντρο: οι παρεμφερείς δομικές μονάδες των μ. 284-285 / 286-287 και το δίμετρο 288-289 που προκύπτει από αυτές οδηγούν στη Σολ-ύφεση-μείζονα, η οποία έρχεται στο προσκήνιο στα ομοειδή δίμετρα που έπονται (βλ. μ. 290-291 / 292-293), καίτοι στην πορεία περνάμε εναρμονίως στη Φα-δίεση-μείζονα, που επεκτείνεται κατόπιν στα οιονεί αλυσιδωτά δίμετρα 294-295 / 296-297, προτού οι παρόμοιες δομικές μονάδες των μ. 298-299 / 300-301 και η εξέλιξη αυτών στα μ. 302-305 οδηγήσουν εν τέλει στη Φα-μείζονα. Σε αυτήν την περιοχή, ο συνθέτης επαναφέρει εν συνεχεία αυτούσιο το πρώτο τμήμα στα μ. 306-313, ενώ την ίδια αναλογικά πορεία ακολουθεί ύστερα και το τέταρτο τμήμα, καίτοι μόνο μέχρι ενός σημείου, με τα μ. 314-327 να αντιστοιχούν στα μ. 284-297. Έπειτα, παρ' όλο που τα αλυσιδωτά δίμετρα 328-329 / 330-331 συνιστούν ένα παράλλαγμα των μ. 298-301, έπεται η ανάκληση των μ. 280-281 στα μ. 332-333, ενώ ακολουθεί και μία προέκταση του εν λόγω στοιχείου στα μ. 334-335, με το συνολικό αυτό τετράμετρο να αντικαθιστά, συνεπώς, τα μ. 302-305. Στο πλαίσιο αυτού του χωρίου, ο συνθέτης επιτυγχάνει παράλληλα την επανεδραίωση της Ρε-μείζονος, ούτως ώστε να καταστεί δυνατή η επαναφορά του εναρκτήριου μορφώματος σε αυτήν, εντός πλέον του πέμπτου και τελευταίου τμήματος της παρούσας ενότητας. Σε αυτή την περίπτωση όμως, μετά τα μ. 336-341, τα μ. 342-343 διαφοροποιούν και συνεχίζουν τη γραμμή του μ. 282, ενώ από εδώ κι έπειτα η αρχική φράση διευρύνεται σε πολύ μεγάλο βαθμό, επί τη βάση της συνέχισης της εκτύλιξης του δεδομένου μελωδικού υλικού: αυτή η διαδικασία απλώνεται στα μ. 344-347, στα οιονεί αλυσιδωτά τρίμετρα 348-350 / 351-353 και τελικά στα μ. 354-357a, όπου η επέκταση της δεσπόζουσας της Σι-μείζονος έχει ως κατάληξη μία τέλεια πτώση σε αυτήν την τονικότητα, στην οποία και ολοκληρώνεται η πρώτη ενότητα.

Η ακόλουθη δεύτερη ενότητα αφιερώνεται, όπως άλλωστε προαναφέραμε, σε μία ανάπτυξη του υλικού της πρώτης. Μολοντούτο, η πρώτη νέα δομική μονάδα που παρουσιάζεται στα μ. 357-359a δεν φαίνεται να προέρχεται άμεσα από τα μοτίβα που συναντήσαμε προηγουμένως, αλλά αντιθέτως υιοθετεί το στοιχείο του τριήχου από το συνδυαστικό πέρασμα των μ. 264-275. Το δίμετρο αυτό αλυσιδοποιείται έπειτα στα μ. 359-361a / 361-363a, ενώ ακολουθεί αποσπασματοποίηση και ρευστοποίησή του στα αλυσιδωτά μ. 363-365a και 365-366a αντίστοιχα. Ύστερα, ολόκληρο το χωρίο των μ. 357-365 επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 366-374. Ακολουθεί μία νέα δίμετρη δομική μονάδα στα μ. 375-376, η οποία επαναλαμβάνεται οιονεί αλυσιδωτά στα μ. 377-378 / 379-380 και τελικά αποσπασματοποιείται στα μ. 381-384a, η χρωματική κάθοδος των οποίων

οδηγεί στην φα-δίεση-ελάσσονα. Τούτη επεκτείνεται έπειτα στα μ. 384-385, που ρευστοποιούν το υλικό των προηγούμενων δομικών μονάδων, ενώ η φιγούρα που εισάγεται σε αυτό το δίμετρο αξιοποιείται κατόπιν ως συνοδευτικό στοιχείο σε μία άμεση αναφορά στο βασικό θεματικό μόρφωμα της πρώτης ενότητας· για την ακρίβεια, τα μ. 386-393 παραλλάσσουν τα μ. 276-283 και τα μεταφέρουν στην ανωτέρω τονική περιοχή, προτού αλυσιδωποιηθούν στη λα-ελάσσονα στα μ. 394-401. Στη συνέχεια, εντός των μ. 402-418, συναντούμε μία πλήρη ανακατασκευή της βασικής φράσης της πρώτης ενότητας, με αφητηρία από την περιοχή της Σολ-ύφεση-μείζονος. Αρχικά, τα μ. 402-403 παρέχουν μία διαφορετική εκδοχή του εναρκτήριου διμέτρου (πρβλ. μ. 276-277), ένα παράλλαγμα της οποίας συνιστούν κατόπιν τα μ. 404-405. Έπειτα, τα παράγωγα αλυσιδωτά δίμετρα 406-407 / 408-409 δομούνται στην βάση μίας ανοδικής κίνησης του μπάσσου, το οποίο φτάνει μέχρι το φα και το επεκτείνει ύστερα στα ομοειδή μ. 410-411 / 412-413, που προκύπτουν μέσω της επιμήκυνσης του επικεφαλής μέτρου του υπό εξέταση χωρίου και παράγουν με τη σειρά τους τα αλυσιδωτά μ. 414-415 / 416-417, όπου η συνέχιση της ανόδου στην γραμμή του μπάσσου έχει ως κατάληξη τον φθόγγο ντο, ο οποίος ανήκει εν προκειμένω στη διπλή δεσπόζουσα. Ως αποτέλεσμα της βηματικής αυτής κίνησης, η ακόλουθη, άμεση παράθεση του πρώτου τμήματος της πρώτης ενότητας στα μ. 419-426 υποστηρίζεται, στο πρώτο της ήμισυ, από έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα.

Σε αυτό το σημείο το δεύτερο “μέρος” έχει ολοκληρωθεί και ξεκινά το τρίτο, το οποίο αντιστοιχεί εν πολλοίς σε ένα scherzo με trio. Η μοτιβική συγγένεια με το κύριο θέμα του πρώτου “μέρους” γίνεται εμφανής ήδη από τη σύντομη εισαγωγή των μ. 427-434: τα μ. 427-429 ανακαλούν το εναρκτήριο μοτίβο (πρβλ. μ. 1), ενώ η επανάληψη αυτής της δομικής μονάδας οδηγεί έπειτα στη ρευστοποίησή της, σε συνδυασμό και με την παράλληλη διασαφήνιση της τονικότητας αναφοράς, που δεν είναι άλλη από την αρχική σι-ύφεση-ελάσσονα, μέσω της κατάληξης στη δεσπόζουσά της (βλ. μ. 430-434). Αναφορικά με το scherzo, διαπιστώνουμε, κατ’ αρχάς, πως ακολουθεί μία τυπική τριμερή διάρθρωση. Το πρώτο του τμήμα οργανώνεται ως μία περιοδική δομή, με την ηγούμενη φράση (μ. 435-440) να καταλήγει σε μία μισή πτώση στη σχετική μείζονα και την επόμενη (441-446) να ξεκινά αλυσιδωτά για να καταλήξει τελικά σε μία τέλεια πτώση στη σι-ύφεση-ελάσσονα. Εντός του – δυσανάλογα ευρύτερου – δεύτερου τμήματος, ο συνθέτης χρησιμοποιεί αρχικά τη μελωδική κίνηση του μ. 444 για να δημιουργήσει ένα νέο πρότυπο στα μ. 447-448, το οποίο αλυσιδωποιείται κατόπιν στα μ. 449-450. Τα μ. 451-454α οδηγούν έπειτα στο πτωτικό έξι-τέσσερα της Σι-μείζονος, το οποίο επεκτείνεται στα παράγωγα, ομοειδή μ. 454 / 455 αλλά και στα μ. 456-459. Έπειτα, όμως, το τελευταίο τετράμετρο επαναλαμβάνεται αλυσιδωτά στα μ. 460-463 και 464-467, οδηγώντας πρώτα στη ρε-ύφεση- και τελικά στη μι-ύφεση-ελάσσονα. Ύστερα, η καταληκτική χειρονομία αυτών των δομικών μονάδων απομονώνεται και αναπτύσσεται στο πλαίσιο των μ. 468-475: η νέα δομική μονάδα που παρουσιάζεται στα όμοια μ. 468-469 / 470-471 αποσπασματοποιείται στα μ. 472 / 473 και τελικά ρευστοποιείται στα μ. 474-475, οδηγώντας στην επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού εντός του τρίτου τμήματος του scherzo. Τούτο (μ. 476-487) διαφοροποιείται πρακτικά από το ομολόγό του πρώτο μόνον ως προς την ακροτελεύτια καταληκτική χειρονομία του, όπου η εν είδει απατηλής πτώσης εμφάνιση της Σολ-ύφεση-μείζονος (VI) προετοιμάζει υποτυπωδώς την είσοδο του trio από την εναρμόνια Φα-δίεση-μείζονα.

Εν προκειμένω, ο συνθέτης ανατρέχει πολύ πιο άμεσα στο πρώτο “μέρος”, παραθέτοντας σχεδόν αυτούσιο το πλάγιο θέμα της εναρκτήριας ενότητάς του. Αναφορικά με το πρώτο τμήμα, τα μ. 488-502 αναπλάθουν ελαφρώς τα μ. 54-65, ενώ ελάχιστη είναι η διαφοροποίησή τους και κατά την επαναφορά τους, ως τρίτο τμήμα, στα μ. 511-525. Ενδιαμέσως, ωστόσο, μεσολαβεί ένα δεύτερο τμήμα που διαφέρει σημαντικά από τα μ. 66-

75. Αρχικά, τα μ. 503-504 υιοθετούν τη μελωδική ιδέα των μ. 501-502 του προηγούμενου τμήματος, με τα μ. 505-506 να προβαίνουν έπειτα σε αλυσιδοποίησή της· αλυσιδωτή, εξάλλου, είναι και η πορεία των ακόλουθων διμέτρων 507-508 / 509-510, τα οποία αντιπροτείνουν μία παράγωγη ιδέα. Με την ολοκλήρωση και των τριών τμημάτων του *trio*, τα μ. 526-531 παραθέτουν εκ νέου (κατά την λογική μιας θεματικής ανακύκλησης) τα πρώτα έξι μέτρα του δεύτερου τμήματος, καίτοι σε αυτήν την περίπτωση φαίνεται να λειτουργούν σαν μία *coda* στο *trio*, ένεκα της προσθήκης του περάσματος των μ. 532-533, το οποίο επιτελεί μία (πιθανότατα πτωτικών προθέσεων) επέκταση του πτωτικού έξι-τέσσερα. Εν συνεχεία, το *scherzo* δεν επιστρέφει απευθείας, αφού ο συνθέτης παρεμβάλλει εδώ ένα εκτενές συνδετικό πέραςμα (μ. 534-580), όπου λαμβάνουν χώρα, συν τοις άλλοις, διεξοδικές αναδρομές στο υλικό του πρώτου “μέρους”. Αρχικά, το υλικό του τελευταίου μέτρου (533) συνδυάζεται με μία αναφορά στο θεμελιώδες μοτίβο του κυρίου θέματος της εναρκτήριας ενότητας (βλ. μ. 534), σχηματίζοντας μία νέα δίμετρη δομική μονάδα (μ. 534-536a), η οποία αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 536-538a και, τμηματικά, στα μ. 538-539. Έπειτα, τα 540-541 παράγονται από την ανάπτυξη του υλικού του *trio* και επαναλαμβάνονται ελαφρώς παρηλλαγμένα στα μ. 542-543, ενώ το συνολικό αυτό τετράμετρο αλυσιδοποιείται κατόπιν στα μ. 544-545 / 546-547. Ακολουθούν δύο ακόμη αλυσιδωτές παραθέσεις του δίμετρου προτύπου στα μ. 548-549 / 550-551, ενώ μία ακόμη επιμηκύνεται σημαντικά, στο πλαίσιο μίας διαδικασίας ρευστοποίησης (βλ. μ. 552-557). Εν συνεχεία, τα μ. 558-561 πραγματοποιούν μία αναδρομή στο δεύτερο σκέλος της μετάβασης της εναρκτήριας ενότητας, αποτελώντας μία ανακατασκευή των μ. 37-43. Έπειτα, τα μ. 562-565 ακολουθούν με αλυσιδωτή λογική την προηγούμενη δομική μονάδα μέχρι ενός σημείου, όμως στη συνέχεια προβαίνουν σε ανάπτυξη του υλικού της· μάλιστα, τα μ. 566-568 ανατρέχουν ταυτόχρονα και στα μ. 12-14 του κυρίου θέματος, με το βασικό τους μοτίβο να καθορίζει έπειτα και τα μ. 569-580, όπου ύστερα από τα αλυσιδωτά μ. 569-571 ακολουθούν τα παράγωγα ομοειδή ζεύγη των μ. 572-573 / 574-575, στα οποία επεκτείνεται η δεσπόζουσα της σι-ύφεση-ελάσσονος, ενώ την ίδια αρμονική λειτουργία υπηρετούν και τα ακόλουθα μ. 576-580, που ρευστοποιούν προσέτι τα δεδομένα μοτιβικά στοιχεία. Έπεται η *da capo* επαναφορά του *scherzo*, από το οποίο επιστρέφουν ωστόσο μόνο το πρώτο και το δεύτερο τμήμα, στα μ. 581-592 και 593-621 αντίστοιχα.

Το μόνο που απομένει είναι η *coda* του “μέρους” αλλά και (πρωτίστως) του συνολικού έργου, η οποία διαρθρώνεται σε δύο σκέλη και χρησιμοποιεί σχεδόν αποκλειστικά το υλικό του πλαγίου θέματος της εναρκτήριας ενότητας. Βάση του πρώτου σκέλους (μ. 622-659) συνιστά το επικεφαλής δίμετρο του προαναφερόμενου πλαγίου θέματος, με τα μ. 54-55 να μετασχηματίζονται στο νέο πρότυπο των μ. 622-625. Ακολουθεί μία σειρά αλυσιδωτών επαναλήψεων του ίδιου τετραμέτρου στα μ. 626-649, ενώ έπειτα τα παρεμφερή μ. 650-651 / 652-653 αποσπούν το δεύτερο ήμισυ του πριν από την τελική ρευστοποίηση του υλικού αυτού εντός του περάσματος των μ. 654-659. Στη συνέχεια, τα μ. 660-671 προβαίνουν σε μία σχεδόν αυτούσια – με την εξαίρεση της υφής αλλά και δύο επιπρόσθετων μέτρων – μεταφορά των μ. 54-63 στη Σι-ύφεση-μείζονα, ενώ ακολουθεί η περαιτέρω εκτύλιξη της μελωδικής γραμμής στα μ. 672-677a, τα οποία οδηγούν σε ένα πτωτικό έξι-τέσσερα που επεκτείνεται εν είδει περάσματος στα μ. 677-678 / 679-680 και 681-682, προτού η ύστατη επικύρωση της κύριας τονικότητας ακολουθηθεί, στα μ. 683-689, από μία αναφορά στα μ. 37-39 αλλά και από την ακροτελεύτια κυκλική αναδρομή στο εναρκτήριο μοτίβο.<sup>440</sup>

<sup>440</sup> Ο Stefan Keym διακρίνει σε αυτό το έργο μία τριμερή διάρθρωση που αντιστοιχεί εν πολλοίς στη δική μας, καίτοι με ορισμένες διαφοροποιήσεις σε ορισμένα σημεία. Εντός του πρώτου μέρους (μ. 1-275), τα μ. 1-37 θεωρούνται ως έκθεση του “πρώτου” θέματος (σε αυτά εντάσσεται και το πρώτο

Το τελικό μέρος της *Σονάτας για πιάνο* του Godowsky οργανώνεται επί της ουσίας ως μία σειρά διακριτών και ανεξάρτητων μεταξύ τους ενοτήτων, ήτοι σαν ένα σύνολο από “μέρη” με εντελώς διαφορετική υφή και μορφολογική ταυτότητα. Το πρώτο από αυτά, το οποίο είναι γραμμένο στη μι-ελάσσονα, φέρει την ένδειξη “Retrospect” και αφιερώνεται, πράγματι, στην υπενθύμιση θεματικών ιδεών από το “παρελθόν” του έργου και, πιο συγκεκριμένα, από το πρώτο μέρος του. Αρχικά, τα μ. 1-4 παραθέτουν με διαφοροποιημένη ύφανση το πρώτο τετράμετρο του εναρκτήριου μέρους, ενώ τα μ. 5-6 πραγματοποιούν κατόπιν ένα πρώτο “άλμα”, παραθέτοντας τη μελωδία των μ. 12-13. Έπειτα, τα μ. 7-9α πηγαίνουν ακόμη πιο μακριά, ανακαλώντας την ιδέα των μ. 36-38α, ενώ τα μ. 9-11α κάνουν ένα βήμα προς τα πίσω, παραθέτοντας και προεκτείνοντας το μ. 18. Σε αντίθεση με τις μέχρι τούδε αναφορές, όπου το κύριο θεματικό υλικό κυριάρχησε απόλυτα, τα μ. 11-14 ανατρέχουν εν συνεχεία στο πλάγιο θέμα και συγκεκριμένα στο επικεφαλής τετράμετρό του, το οποίο μεταφέρουν εν προκειμένω στη Ρε-μείζονα (πρβλ. τα μ. 70-73 του πρώτου μέρους). Τελικά, τα μ. 15-18 στρέφουν εκ νέου την προσοχή μας στο κύριο θέμα, παραθέτοντας τα μ. 8-11 του πρώτου μέρους και έχοντας σε αυτήν την περίπτωση ως καταληκτικό σταθμό τη δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος.

Ένα δεύτερο “μέρος” ακολουθεί έπειτα στην προαναφερόμενη τονικότητα στα μ. 19-55, εισάγοντας εντελώς νέο θεματικό υλικό και ακολουθώντας τριμερή διάρθρωση. Στο πρώτο τμήμα, την εισαγωγική επέκταση της τονικής στο μ. 19 ακολουθεί μία συμπαγής φράση (στα μ. 20-25α), η οποία στρέφεται προς την τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας και την επικυρώνει με μία τέλεια πτώση. Έπειτα, το πολύ ευρύτερο δεύτερο τμήμα αναλαμβάνει την περαιτέρω ανάπτυξη του υλικού. Αυτή η διαδικασία ξεκινά με τη φράση των μ. 25-28, η οποία ολοκληρώνεται με μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα.

---

σκέλος της μετάβασης, από τη δική μας οπτική γωνία), ενώ τα μ. 37-53, που ερμηνεύονται ορθώς ως μεταβατικά, χαρακτηρίζονται κατόπιν ως ένα “ρετσιτατίβο”. Ακολουθεί η έκθεση και του “δεύτερου” θέματος (στα μ. 54-119), η τριμερής διάρθρωση του οποίου δεν διαφεύγει της προσοχής του Keym. Εν συνεχεία, τα μ. 120-142 θεωρούνται ως μία *δεύτερη* επεξεργασία του πρώτου θεματικού στοιχείου, ενώ ακολουθεί η επανέκθεση του “ρετσιτατίβου”, δηλαδή της μετάβασης (στα μ. 143-159) αλλά και του “δεύτερου” θέματος (στα μ. 160-195) – διατηρούμε εδώ την προβληματική ορολογία του Keym αναφορικά με την επαναφορά της μετάβασης. Εν συνεχεία, ο μελετητής αποδίδει στα μ. 196-220, 221-241 και 242-263 μάλλον ασαφείς και διφορούμενους μορφολογικούς χαρακτηρισμούς, κάνοντας λόγο για “νέα φάση κλιμάκωσης”, “παράλλαγμα του δεύτερου θεματικού στοιχείου” και “πρώτη κορύφωση (με το πρώτο θεματικό στοιχείο)” αντιστοίχως, ενώ τελικά τα μ. 264-275 οριοθετούνται σαφέστατα ως ένα συνδεδετικό πέρασμα, όπως και στην δική μας ανάλυση. Εν συνεχεία, εντός του *τριμερούς* δεύτερου μέρους, η έκθεση του (εξίσου τριμερούς) βασικού του θέματος λαμβάνει χώρα στα μ. 276-305, ενώ έπονται η επανάληψη (μ. 306-335), η “αποθέωση” (μ. 336-357) και η ανάπτυξη (μ. 357-385) του ίδιου θεματικού μορφώματος, προτού το συνδεδετικό πέρασμα των μ. 386-401 οδηγήσει στην “επανεκθέσή” του στα μ. 402-426, καίτοι με διαφοροποιημένη ακολουθία των δομικών στοιχείων. Προκύπτει έτσι η προαναφερόμενη τριμερής οργάνωση (με τις τρεις ενότητες να εκτείνονται στα μ. 276-305, 306-401 και 402-426), η οποία είναι ασύμβατη, φυσικά, με την δική μας διάκριση δύο ενοτήτων, με διαφορετική λειτουργία, στο πλαίσιο του *Andante sostenuto*. Στο τρίτο μέρος, πλέον, τα – κατ’ εμάς – εισαγωγικά μ. 427-434 εκλαμβάνονται ως “σύνδεση”. Από εκεί και ύστερα, στα μ. 435-487 εκτίθεται το (τριμερές) πρώτο θέμα, ενώ έπεται το δεύτερο στα μ. 488-533· τούτο θεωρείται διμερές, ενώ ακολουθείται από τα μεταβατικά μ. 534-557 και 558-580, τα οποία οδηγούν στην “επανεκθέση” του πρώτου θέματος. Όπως αντιλαμβάνεται κανείς, ο Keym αποδίδει και στο τρίτο μέρος χαρακτηριστικά μορφής σονάτας, θεωρώντας επιπλέον το δεύτερο θέμα (ήτοι το *trio* στη δική μας ανάλυση) ως ένα “πλάγιο θέμα”. Τελικά, τα μ. 622-659 πραγματοποιούν την σύνδεση με την *coda*, η οποία ακολουθεί στα μ. 660-689. Βλ. Stefan Keym, “Originalität oder Epigonentum? – Zur motivisch-thematischen Struktur der «b-Moll-Sonate» von Julius Reubke im Vergleich mit Liszts «h-Moll-Sonate»”, *Die Musikforschung* 51/1, 1998, πρωτίστως σ. 44.

Την ίδια κατάληξη έχει κατόπιν και η προτασιακής λογικής φράση των μ. 29-32, όπου οι δύο αλυσιδωτές δομικές μονάδες των μ. 29 / 30 αναπτύσσονται κατόπιν στο δίμετρο 31-32. Η μελωδική εξύφανση συνεχίζεται ακολούθως στα μ. 33-38, το πρώτο δίμετρο των οποίων παραλλάσσεται ύστερα στα μ. 39-40 ενώ, τέλος, τα μ. 41-43 ακολουθούν παρόμοιες δομικές προδιαγραφές με τα μ. 29 κ.εξ., καταλήγοντας στην δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Έτσι, εισάγεται ομαλά το τρίτο τμήμα, με τα μ. 44-50a να βασίζονται στα μ. 19-25a, αλλά και με την κατάλληλη τροποποίηση του τελευταίου μέτρου που συνεπιφέρει την πτωτική επικύρωση της σι- αντί της φα-δίεση-ελάσσονος, ούτως ώστε να επιτευχθεί η τονική ολοκλήρωση της συνολικής δομής. Τελικά, η ιδέα των μ. 25-28 επιστρέφει παρηλλαγμένη στα μ. 50-55, προσλαμβάνοντας τη λειτουργία ενός καταληκτικού τμήματος. Περαιτέρω, ως σημειωθεί πως η τελική πτώση στα μ. 54-55 ανακαλεί τις χειρονομίες της γραμμής του μπάσου στο τελευταίο μέτρο του μεσαίου τμήματος (πρβλ. μ. 43).

Ακολουθεί μία “Fuga”, όπως επισημαίνει άλλωστε και ο ίδιος ο συνθέτης στην παρτιτούρα, με τονικότητα αναφοράς να παραμένει και εδώ η σι-ελάσσων. Το θέμα παρουσιάζεται στα μ. 56-59, ξεκινώντας από το μουσικό μονόγραμμα του Bach και αντλώντας στην συνέχεια μοτίβα και από το προηγούμενο “Larghetto lamentoso” (γεγονός που μπορεί να του προσδίδει αναδρομικά την λειτουργία ενός πρελουδίου), ενώ η τονική απάντηση ακολουθεί – συνοδευόμενη και από ένα αντίθεμα – στα μ. 60-63, με το θέμα να επανεμφανίζεται εν τέλει στα μ. 64-67, και πάλι από κοινού με το αντίθεμα. Έπειτα από το σύντομο πέρασμα του μ. 68, μία νέα απόπειρα παράθεσης του θέματος (στα μ. 69-70) μένει ημιτελής και παραχωρεί την θέση της σε ένα εκτενές επεισόδιο: η καθοδική πορεία που στηρίζουν τα αλυσιδωτά μ. 71-73 ακολουθείται από τρεις μικρότερες αλυσιδωτές δομικές μονάδες εντός των μ. 74-76, ενώ παρόμοια οργανωτική λογική ακολουθούν ύστερα και τα μ. 77-78· έπονται δε τα αλυσιδωτά δίμετρα 79-80 / 81-82a καθώς και η ακόλουθη αποσπασματοποίησή τους στα μ. 82-83, όπου η αυστηρή πολυφωνική γραφή δίνει προς στιγμήν τη θέση της σε μία πιο ομοφωνική υφή. Στη συνέχεια, το θέμα και το (ελαφρώς παρηλλαγμένο) αντίθεμα εμφανίζονται εκ νέου στην τονική στα μ. 84-87a, καίτοι η περαιτέρω μοτιβική εξύφανση στην οποία προβαίνουν τα μ. 87-90a έχει ως κατάληξη μία τέλεια πτώση στη σχετική μείζονα. Ακολουθεί, σε αυτό το τονικό πλαίσιο, μία παρηλλαγμένη εκδοχή του θέματος (στα μ. 90-93), με κατάληξη εν προκειμένω στη δεσπόζουσα της λα-ελάσσονος, όπου το θέμα μεταφέρεται κατόπιν υπό μορφήν πυκνού stretto σε τρεις φωνές στα μ. 94-97. Στη συνέχεια, η διαδικασία αυτή επαναλαμβάνεται και ως δίφωνο stretto στα μ. 98-101, ενώ επεκτείνεται στα μ. 102-109 (stretto σε μεγέθυνση) και 110-114a (stretto από θέση προς άρση, σε απόσταση μόλις ενός ογδού!), με το αρμονικό υπόβαθρο να συνιστά εν προκειμένω μία μακρά επέκταση της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, η οποία επικυρώνεται εν τέλει με μία τέλεια πτώση κατά την ολοκλήρωση του παραπάνω χωρίου. Ακολουθεί ένα ελεύθερο πέρασμα με λειτουργία coda (μ. 114-125), εντός του οποίου η κεφαλή του θέματος υφίσταται σμίκρυνση και γίνεται η βάση μιας αδιάκοπης κίνησης δεκάτων έκτων, χωρίς να παραλείπονται σποραδικές υπομνήσεις του ίδιου μοτιβικού στοιχείου υπό την αυθεντική του ρυθμική μορφή αλλά και ταυτόχρονα σε ευθεία κίνηση και σε αναστροφή. Από αρμονικής πλευράς, το εν λόγω πέρασμα αφιερώνεται επί της ουσίας σε μία επικυρωτικού χαρακτήρα επέκταση της νέας τονικής, ήτοι της μι-ελάσσονος.

Το τελευταίο “μέρος” αμφιταλαντεύεται μεταξύ της μι-ελάσσονος και της ομώνυμής της μείζονος, αποτελούμενο από δύο εντελώς αντιθετικού χαρακτήρα μορφώματα, τα οποία συγκροτούν μία τετραμερή παρατακτική μορφή του τύπου A B A' B'. Στην διμερώς οργανωμένη πρώτη ενότητα, βασικό δομικό στοιχείο αποτελεί ένα επίμονο σχήμα στο μπάσο, το οποίο αντλείται από την καταληκτική χειρονομία των ακροτελεύτιων μέτρων

της φούγκας (πρβλ. μ. 124-125) και προσδίδει στην ενότητα αυτή τα χαρακτηριστικά μιας πασσακάλιας. Έπειτα από τη διπλή, εισαγωγική εμφάνιση αυτού του δίμετρου σχήματος στα μ. 126-127 / 128-129, το πρώτο τμήμα εκθέτει τη βασική του φράση στα μ. 130-137, τα οποία οργανώνονται υπό μορφήν πρότασης και καταλήγουν σε μία οιονεί τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα. Έπειτα, το οκτάμετρο αυτό επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 138-145, όπου προστίθεται και μία αντιστικτική συνοδευτική γραμμή κινούμενη με μικρότερες αξίες. Το δεύτερο τμήμα λειτουργεί συμπληρωματικά προς το πρώτο, με τη φράση των μ. 146-153 να στρέφεται αρχικά προς την περιοχή της υποδεσπόζουσας αλλά να ολοκληρώνεται τελικά με μία μη πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς, και να ακολουθείται έπειτα από την παρηλλαγμένη επανάληψή της στα μ. 154-161, ομοίως εμπλουτισμένη από υφολογικής πλευράς όπως και τα μ. 138-145. Στην συνέχεια εμφανίζεται ως κατακλείδα μόνον η βασική ιδέα της αρχικής φράσης σε δύο παραλλάγματα, στα μ. 162-163 / 164-165, ενώ τα επιπρόσθετα μέτρα 166-167 αναδεικνύουν αναδρομικά την ομοιότητα του επίμονου σχήματος του μπάσσου με την κεφαλή του γρηγοριανού “Dies irae”, όπως μαρτυρεί και η σημείωση του συνθέτη σε αυτό το σημείο.

Όπως η προηγούμενη ενότητα, έτσι και η επόμενη διαρθρώνεται διμερώς. Το πρώτο της τμήμα συγκροτείται ως περίοδος: η πρώτη φράση ξεκινά από τη Μι-μείζονα και φτάνει μέχρι τη δεσπόζουσα της, εν είδει μισής πτώσης (μ. 168-171), ενώ κατόπιν η δεύτερη φράση αποκλίνει από το τρίτο μέτρο κι έπειτα, διευρύνεται επαναλαμβάνοντας την βασική της ιδέα και ολοκληρώνεται εν τέλει με μία ατελή πτώση στη Μι-μείζονα (μ. 172-177a). Ακολουθεί μία προέκταση στα μ. 177-179, τα οποία φτάνουν εκ νέου μέχρι τη δεσπόζουσα προκειμένου να οδηγήσουν στην έναρξη του δεύτερου τμήματος. Τούτο χαρακτηρίζεται από πιο ελεύθερη εξέλιξη, με τη μελωδική εξύφανση των μ. 180-185a να καταλήγει σε τέλεια πτώση στην Μι-μείζονα και έπειτα να προεκτείνεται αφενός στα μ. 185-187a, παραλλάσσοντας τα μ. 180-181, και αφετέρου στα μ. 187-189. Κατόπιν, το πέρασμα εν είδει ρετσιτατίβου του μ. 190 ακολουθείται από μία ακόμη υπόμνηση του “Dies irae” στα μ. 191-192, ούτως ώστε να υπάρξει μία σύνδεση με την ακόλουθη επαναφορά της πρώτης ενότητας.

Η επαναφορά αυτή εμφανίζεται περιορισμένη ως προς την έκτασή της, αφού και τα δύο βασικά της τμήματα χάνουν την καταγεγραμμένη επανάληψή τους (βλ. μ. 193-200 και 201-208), ενώ παράλληλα το πρώτο ενσωματώνει επανειλημμένες αλλά ημιτελείς υπομνήσεις του “Dies irae”. Ύστερα, η κατακλείδα παρουσιάζει μία παροδική ροπή προς τον μείζονα τρόπο (βλ. μ. 209-212) πριν από τη νέα – πλήρη πλέον – αναφορά στην κεφαλή του “Dies irae” στα μ. 213-214. Πολύ περικεκομμένη είναι επίσης η επιστροφή της δεύτερης ενότητας, από την οποία διατηρείται μόνο το δεύτερο τμήμα στα μ. 215-224a (πρβλ. μ. 180-189a), με μία σύντομη επανάληψη-προέκταση της καταληκτικής του χειρονομίας στα μ. 224b-225.



## Καταληκτικά συμπεράσματα

### Μορφολογικά πρότυπα των μερών

Στα κεφάλαια που προηγήθηκαν, ολοκληρώσαμε την αναλυτική διερεύνηση των μερών των εξεταζόμενων έργων για πιάνο επί τη βάσει των μορφολογικών προτύπων στα οποία αυτά έχουν βασιστεί, μελετώντας τα εν πρώτοις ξεχωριστά και εξάγοντας έπειτα συγκριτικά συμπεράσματα αναφορικά με τον τρόπο που οι συνθέτες εφαρμόζουν το κάθε ένα από τα προαναφερόμενα δομικά πρότυπα στα επιμέρους μέρη των σονατών τους. Νωρίτερα, είχε προηγηθεί μία πιο σφαιρική ματιά στο υπό εξέταση ρεπερτόριο, στο πλαίσιο ενός εισαγωγικού χαρακτήρα κεφαλαίου που αφιερώθηκε, πρώτον, σε μία αρχική, επιφανειακή σύγκριση των έργων με βάση τον αριθμό και την χρονική αγωγή των μερών από τα οποία αποτελείται η κάθε σονάτα και, δεύτερον, σε μία ελαφρώς βαθύτερη εξέταση των τονικών σχέσεων που διαμορφώνονται ανάμεσα στα μέρη ενός εκάστου έργου. Το πρώτο σκέλος των καταληκτικών συμπερασμάτων που ακολουθούν μπορεί λοιπόν να θεωρηθεί ως μία επέκταση αυτής της αρχικής μας διερεύνησης, στο επίκεντρο της οποίας τοποθετείται τώρα (με δεδομένη την διεξοδική αναλυτική έρευνα που μεσολάβησε) η εξαγωγή πορισμάτων αναφορικά με την αξιοποίηση των διαφορετικών μορφών σε αντιστοιχία με την χρονική αγωγή των μερών και τη θέση τους εντός ενός πολυμερούς κυκλικού έργου.

Πρώτη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Gade, op. 28	σονάτα χωρίς επεξεργασία	ABA'	μενουέτο χωρίς trio	σονάτα χωρίς επεξεργασία
Ρουμπινιστέιν, op. 12	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Brahms, op. 1	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	scherzo με trio	ρόντο
Brahms, op. 2	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
Volkmann, op. 12	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	μορφή εισαγωγικής λειτουργίας	τριμερής σονάτα
Ρουμπινιστέιν, op. 41	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	ρόντο	σονάτα χωρίς επεξεργασία
Μπαλάκιρεφ, op. 5 [αρ. 1]	τριμερής σονάτα	μενουέτο με trio	σονάτα χωρίς επεξεργασία	[ελλείπον τελικό μέρος]
Heller, op. 88	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	διμερής σονάτα	ABA'
Τετραμερή έργα (υπόλοιπες περιπτώσεις)				
Alkan, op. 33	scherzo με trio	τριμερής σονάτα	ABA'	σπειροειδής μορφή

Πρώτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Brahms, op. 5	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	μορφή μενουέτου	ρόντο

Πρώτη περίοδος – τριμερή έργα			
Ρουμπινιστέιν, op. 20	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	τριμερής σονάτα
Hiller, op. 47	μορφή εισαγωγικής λειτουργίας	σονάτα χωρίς επεξεργασία	τριμερής σονάτα
Hiller, op. 59	σονάτα χωρίς επεξεργασία	μορφή εισαγωγικής λειτουργίας	σονάτα χωρίς επεξεργασία
A. Ritter, op. 20	τριμερής σονάτα	ABA'	θέμα και παραλλαγές
A. Ritter, op. 21	τριμερής σονάτα	scherzo με trio σε πενταμερή μορφή	ρόντο
Hiller, op. 78	σονάτα χωρίς επεξεργασία	ρόντο	σονάτα-ρόντο
Herz, op. 200	τριμερής σονάτα	μορφή μενουέτου	σονάτα χωρίς επεξεργασία

Πρώτη περίοδος – μονομερή έργα	
Liszt, S. 178	τριμερής σονάτα
Reubke	κυκλική μορφή

Ας εξετάσουμε, αρχικά, τις τετραμερείς διαδοχές εντός της πρώτης περιόδου, στις οποίες κρίνουμε σκόπιμο να εντάξουμε και την πενταμερή *Τρίτη σονάτα* του Brahms, ως μία διευρυμένη εκδοχή της συνήθους τετραμερούς ακολουθίας. Όπως διαπιστώνεται, στην συντριπτική τους πλειονότητα τα εναρκτήρια μέρη βασίζονται στην τριμερή μορφή της σονάτας.<sup>441</sup> Υπό προϋποθέσεις, μάλιστα, στην ίδια κατηγορία θα μπορούσαμε να εντάξουμε και την σονάτα του Alkan, αν θεωρήσουμε (όπως έχουμε ήδη υποστηρίξει) πως τούτη βασίζεται επί της ουσίας σε μία αντιμετάθεση των δύο πρώτων μερών, με το δεύτερο μέρος να φέρει τα χαρακτηριστικά ενός τυπικού εναρκτήριου μέρους σονάτας, γεγονός που επιβεβαιώνεται περαιτέρω μέσω της αξιοποίησης του μορφολογικού προτύπου της τριμερούς σονάτας και σε αυτήν την περίπτωση. Συνεπώς, την μοναδική εξαίρεση συνιστά εδώ, πρακτικά, η περίπτωση της σονάτας του Gade, στην οποία το πρώτο μέρος διαμορφώνεται ως μία μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία.<sup>442</sup> Αναφορικά με το αργό μέρος, ανεξάρτητα από την τοποθέτησή του στην δεύτερη ή την τρίτη θέση της συνολικής

<sup>441</sup> Το γεγονός αυτό θεωρείται από τον Newman (ό.π., σ. 135) ως ένας अपαραβάτος κανόνας αναφορικά με την περίοδο που εξετάζουμε. Πρβλ. τις ανάλογες διαπιστώσεις των Goetschius (ό.π., σ. 164) και Berry (ό.π., σ. 148), αλλά και την ενδιαφέρουσα παραπομπή των Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 321) στην "grande coupe binaire" του Reicha' κατ' αυτούς, η χρήση της (τριμερούς) μορφής σονάτας είναι υποχρεωτική, εφόσον το πρώτο μέρος χαρακτηρίζεται από γοργή χρονική αγωγή.

<sup>442</sup> Κατά την άποψη του Carlin (ό.π., σ. 116): «Μολονότι η σονάτα χωρίς επεξεργασία εμφανίζεται πολύ συχνά σε αργά μέρη, εντοπίζεται ενίοτε και σε γρήγορα μέρη ενός κυκλικού έργου [...]». Αυτή η δυνατότητα αναφέρεται και από τους Herokoski και Darcy, οι οποίοι επιπλέον διαπιστώνουν τη συχνή διαφοροποίηση του *χαρακτήρα* βάσει της χρονικής αγωγής και, συνακόλουθα, της θέσης μίας μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία στο πλαίσιο ενός πολυμερούς έργου (ό.π., σ. 346 και 349-350).

τετραμερούς διαδοχής, φαίνεται να διαμορφώνεται ένα ευρύτερο φάσμα επιλογών. Σε τέσσερις περιπτώσεις (στις οποίες εντάσσουμε και το τρίτο μέρος της σονάτας του Alkan) το αργό μέρος συνίσταται σε μία τριμερή μορφή (ABA'), ενώ ακολουθεί, με δύο εκπροσώπους, η εφαρμογή της μορφής του θέματος με παραλλαγές. Από εκεί και ύστερα, παρατηρούνται μεμονωμένες περιπτώσεις αξιοποίησης των μορφών του ρόντο, της διμερούς σονάτας, της σονάτας χωρίς επεξεργασία<sup>443</sup> αλλά και του μενουέτου (στο εμβόλιμο αργό τέταρτο μέρος της *Τρίτης σονάτας* του Brahms),<sup>444</sup> ενώ, τέλος, δεν λείπει και μία πολύ πιο ιδιόζουσα περίπτωση: το τρίτο μέρος της σονάτας του Volkmann διαμορφώνεται, όπως είδαμε, ως μία αυτοσχεδιαστική, εισαγωγικής λειτουργίας μορφή, που δεν δύναται να ενταχθεί σε κάποιο από τα γνωστά δομικά πρότυπα. Σε αντίθεση με την μορφολογική ποικιλομορφία των αργών μερών, διαπιστώνουμε απεναντίας πως το άλλο εσωτερικό, γοργό χορευτικό μέρος μιας τετραμερούς σονάτας διαμορφώνεται πάντοτε κατά τις προδιαγραφές μίας μορφής μενουέτου,<sup>445</sup> που ενσωματώνει στις περισσότερες των περιπτώσεων και ένα *trio* στην ίδια κατηγορία εμπίπτει, σημειωτέον, και το πρώτο μέρος της σονάτας του Alkan.<sup>446</sup> Όσον αφορά, τέλος, το καταληκτικό μέρος μιας σονάτας, εδώ οι επιλογές είναι και πάλι (όπως και στην περίπτωση του αργού μέρους) πολύ περισσότερες: στα υπό εξέταση δείγματα, διαπιστώνουμε μία ισχυρή επικράτηση της τριμερούς μορφής σονάτας (με τρεις εκπροσώπους), ενώ ακολουθούν (με δύο περιπτώσεις έκαστη) οι μορφές του ρόντο και της σονάτας χωρίς επεξεργασία<sup>447</sup> σε μεμονωμένες περιπτώσεις, από την άλλη πλευρά, συναντούμε περαιτέρω την τριμερή μορφή αλλά και μία εφαρμογή της σπειροειδούς μορφής.

Περνώντας στις τριμερείς σονάτες, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως η εξαγωγή γενικών συμπερασμάτων καθίσταται πιο δυσχερής σε αυτήν την περίπτωση, καθώς τα περισσότερα έργα βασίζονται εν προκειμένω (όπως άλλωστε είδαμε και στο εισαγωγικό κεφάλαιο) σε μία εναλλακτική διάρθρωση από την τυπική γρήγορου – αργού – γρήγορου

---

<sup>443</sup> Βλ. την αναφορά των Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 323) σε όλες αυτές τις δυνατότητες μορφολογικής οργάνωσης του αργού μέρους. Η γενική διαπίστωση των συγγραφέων είναι πως το αργό μέρος έχει τις ίδιες πιθανότητες να ακολουθήσει ένα από τα προαναφερόμενα μορφολογικά σχήματα, δίχως να δίνεται προτεραιότητα σε κάποιο από αυτά. Την άποψη αυτή συμμερίζεται και ο Berry (ό.π., σ. 148). Σε αντίθεση με αυτούς, ο Goetschius (ό.π., σ. 228) αναφέρει ως πρώτη επιλογή για τα αργά μέρη την τριμερή μορφή, κάτι που δεν μπορεί, βέβαια, να θεωρηθεί ως ασυμβίβαστο με τα μέχρι τούδε συμπεράσματά μας. Παρόμοια είναι και η άποψη του Newman (ό.π., σ. 135), ο οποίος προτείνει ως κυρίαρχο μορφολογικό πρότυπο για τα αργά μέρη την τριμερή μορφή.

<sup>444</sup> Όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια, η μορφή μενουέτου (χωρίς *trio*) αποτελεί, στην πραγματικότητα, μία αρκετά διαδεδομένη συνθετική επιλογή για την οργάνωση των μερών αργής χρονικής αγωγής.

<sup>445</sup> Ακολουθώντας εν πολλοίς την μεθοδολογία του Carlin (ό.π., σ. 219), αναφερόμαστε εν γένει σε αυτά τα μέρη ως βασιζόμενα στη μορφή του μενουέτου. Ωστόσο, η χρήση του όρου *scherzo* (που εμφανίζεται συχνά στους πίνακες αναφοράς) επιβάλλεται, σε πολλές περιπτώσεις, εξαιτίας τόσο του υφολογικού χαρακτήρα του εκάστοτε μέρους όσο και της ονομασίας που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο συνθέτης. Άλλωστε, όπως έχει ήδη παρατηρηθεί, οι μορφές του *scherzo* και του μενουέτου είναι πρακτικά ταυτόσημες.

<sup>446</sup> Μολονότι η διαπίστωση πως το γοργό χορευτικό μέρος που προηγείται ή έπεται του αργού μέρους εντός ενός τετραμερούς κύκλου βασίζεται κανονιστικά στην μορφή του μενουέτου είναι μάλλον κοινότοπη στην σχετική βιβλιογραφία, ως υποδειχθούν σε αυτό το σημείο, ενδεικτικά, οι σχετικές αναφορές των Newman (ό.π., σ. 135), Berry (ό.π., σ. 148) και Herokoski και Darcy (ό.π., σ. 329).

<sup>447</sup> Οι μορφές της τριμερούς σονάτας και του ρόντο είναι οι δύο σημαντικότερες κατά τον Berry (ό.π., σ. 149) για τη διαμόρφωση ενός τελικού μέρους, ενώ στην ίδια ακριβώς διαπίστωση προβαίνει και ο Newman (ό.π., σ. 135).

μέρους. Πραγματευόμενοι, κατ' αρχάς, τα λιγοστά έργα που όντως βασίζονται στην παραπάνω τυπική διαδοχή, διαπιστώνουμε πως και στις δύο περιπτώσεις (πρόκειται για τα Ρουμπινιστέιν, op. 20, και Herz, op. 200) το πρώτο μέρος οργανώνεται βάσει της τριμερούς μορφής σονάτας, ενώ αντιθέτως το δεύτερο μέρος ακολουθεί το πρότυπο του θέματος με παραλλαγές και της μορφής μενουέτου αντίστοιχα· ανάλογη διαφοροποίηση παρατηρείται επίσης ως προς το γοργό τελικό μέρος, με εφαρμογή της τριμερούς μορφής σονάτας στην πρώτη περίπτωση και της σονάτας χωρίς επεξεργασία στη δεύτερη. Στα op. 47 και 78 του Hiller, από την άλλη πλευρά, η τοποθέτηση του αργού μέρους στην πρώτη θέση της τριμερούς διαδοχής συμπορεύεται με την αποφυγή της (τυπικής) επιλογής της τριμερούς μορφής της σονάτας χάριν της σονάτας χωρίς επεξεργασία αλλά και μίας ελεύθερης, εισαγωγικού χαρακτήρα μορφής. Επιπλέον, η τριμερής μορφή σονάτας απουσιάζει και στα γοργά μεσαία μέρη – όπου αξιοποιούνται, αντ' αυτής, οι μορφές της σονάτας χωρίς επεξεργασία και του ρόντο – για να εμφανισθεί μόνο στο τελικό μέρος της op. 47, ενώ το αντίστοιχο μέρος της op. 78 βασίζεται στο μικτό δομικό πρότυπο της σονάτας-ρόντο. Η φαινομενική αποστασιοποίηση του Hiller από την τριμερή μορφή σονάτας επιβεβαιώνεται, μάλιστα, και από τη δεύτερη σονάτα του με αριθμό opus 59, η οποία, παρ' όλο που αποτελείται από τρία γοργά μέρη, δεν χρησιμοποιεί σε κανένα από αυτά το προαναφερόμενο δομικό πρότυπο, αλλά επικεντρώνεται κυρίως στη μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Μία πιο κανονιστική λογική αντιπροσωπεύουν, απεναντίας, οι δύο σονάτες του Ritter, τα γοργά εναρκτήρια μέρη των οποίων δομούνται βάσει της τριμερούς μορφής σονάτας. Ωστόσο, στην op. 20 το γοργό δεύτερο μέρος χρησιμοποιεί, κατά ασυνήθιστο τρόπο, την τριμερή μορφή, ενώ το αργό τελικό μέρος δομείται βάσει του (ταιριαστού, εν προκειμένω) προτύπου θέματος και παραλλαγών. Από την άλλη πλευρά, τα δύο γοργά μέρη που ακολουθούν το εναρκτήριο στην op. 21 βασίζονται, κατά τρόπον μάλλον αναμενόμενο, στις μορφές ενός (πενταμερούς) scherzo και ενός ρόντο.

Αναφορικά, τέλος, με τα μονομερή έργα, παρατηρούμε πως το πρώτο εξ αυτών, του Liszt, βασίζεται στην τριμερή μορφή της σονάτας, καίτοι σε μία εξαιρετικού εύρους και κυκλικών υποδηλώσεων εφαρμογή της, όπως διαπιστώσαμε στην σχετική διεξοδική ανάλυση, ενώ το – εξίσου μεγαλόπνοο – έργο του Reubke, παρά την εξωτερική του ομοιότητα με την σονάτα του Liszt, οργανώνεται σε μία πιο ελεύθερη, κυκλικής σύλληψης μορφή.

Δεύτερη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Τσαϊκόφσκυ, op. 80	τριμερής σονάτα	ρόντο	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Grieg, op. 7	τριμερής σονάτα	ABA'	μενουέτο με trio	τριμερής σονάτα
Parry, op. 79	τριμερής σονάτα	σονάτα χωρίς επεξεργασία	scherzo με trio	ρόντο
Heller, op. 143	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	ABA'
Τσαϊκόφσκυ, op. 37	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	ροντώ
d'Indy, op. 9	τριμερής σονάτα	μορφή μενουέτου	scherzo με trio	σονάτα χωρίς επεξεργασία

Strauss, op. 5	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Hartmann, op. 80	τριμερής σονάτα	τριμερής σονάτα	ABA'	σονάτα χωρίς επεξεργασία
Reinecke, op. 179	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	scherzo με trio	ABA'
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
Rheinberger, op. 47	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	μορφή μενουέτου	τριμερής σονάτα
Scharwenka, op. 6	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	σπειροειδής μορφή	τριμερής σονάτα
Martucci, op. 34	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	ABA'	τριμερής σονάτα
Scharwenka, op. 36	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	σονάτα χωρίς επεξεργασία	τριμερής σονάτα
Fuchs, op. 19	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	θέμα και παραλλαγές	ρόντο-σονάτα
Parry, op. 71	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	τριμερής σονάτα	σονάτα-ρόντο
Ρουμπινιστέιν, op. 100	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	ρόντο	τριμερής σονάτα
Raff, op. 14	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	σονάτα-ρόντο	σονάτα-ρόντο
Rheinberger, op. 135	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	ABA'	σονάτα χωρίς επεξεργασία
Albéniz, op. 82	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	τριμερής σονάτα	διμερής σονάτα
Τετραμερή έργα (με δύο γοργά εσωτερικά μέρη)				
Albéniz, op. 72	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	μενουέτο με trio	ABA'
Τετραμερή έργα (με εναλλαγή αργού και γοργού μέρους)				
Bennett, op. 46	σονάτα χωρίς επεξεργασία	τριμερής σονάτα	σονάτα χωρίς επεξεργασία	σονάτα χωρίς επεξεργασία

Δεύτερη περίοδος – τριμερή έργα			
Draeseke, op. 6	ABA'	ρόντο	διμερής σονάτα
Rheinberger, op. 99	τριμερής σονάτα	σονάτα χωρίς επεξεργασία	τριμερής σονάτα
Albéniz, op. 68	τριμερής σονάτα	μορφή μενουέτου	τριμερής σονάτα

Κατά πανομοιότυπο τρόπο με ό,τι παρατηρήσαμε στην πρώτη περίοδο, έτσι και στη δεύτερη διαπιστώνουμε πως, στο πλαίσιο των τετραμερών έργων (που αποτελούν, βέβαια, και τη μεγάλη πλειονότητα σε αυτήν την χρονολογική περίοδο), το εναρκτήριο μέρος

διαμορφώνεται υπό μορφήν τριμερούς σονάτας. Την μοναδική εξαίρεση στον κανόνα αυτό φαίνεται να συνιστά η σονάτα του Bennett, όπου όμως, εξαιτίας του προγραμματικού υποβάθρου του συγκεκριμένου έργου, ο συνθέτης επιλέγει να αντιμετωπίσει τα δύο πρώτα μέρη μίας τυπικής τετραμερούς ακολουθίας, με αποτέλεσμα το γοργό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας να εμφανίζεται εδώ στη δεύτερη θέση. Απεναντίας, τα αργά μέρη εμφανίζουν, αναμενόμενα, πολύ μεγαλύτερη ποικιλομορφία ως προς την μορφολογική τους συγκρότηση. Αρκετά δημοφιλής αποδεικνύεται, στο πλαίσιο μιας συγκριτικής επισκόπησης, η τριμερής μορφή, η οποία εντοπίζεται συνολικά σε έξι περιπτώσεις, ενώ ακολουθούν σε συχνότητα εφαρμογής η μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία (σε τέσσερα μέρη), η τριμερής μορφή σονάτας (με τρεις εκπροσώπους), οι μορφές θέματος και παραλλαγών, ρόντο αλλά και μενουέτου (από δύο περιπτώσεις έκαστη), ενώ παρουσιάζονται και δύο μεμονωμένες περιπτώσεις αξιοποίησης της σονάτας-ρόντο και της σπειροειδούς μορφής. Το γοργό χορευτικό μέρος που προηγείται ή έπεται του αργού δομείται στη συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων ως ένα μενουέτο / scherzo με αντιθετικό trio. Απόκλιση από αυτόν τον κανόνα σημειώνεται μόνον στη σονάτα του Hartmann, όπου χρησιμοποιείται η (συγγενική με το σύμπλεγμα μενουέτου – trio) τριμερής μορφή. Ας αναφερθεί, επιπλέον, η περίπτωση της σονάτας op. 72 του Albéniz, όπου η απουσία ενός αργού μέρους υπαγόρευσε την χρήση της μορφής μενουέτου με trio σε αμφότερα τα εσωτερικά μέρη του έργου. Τέλος, περνώντας στα τελικά μέρη του εξεταζόμενου ρεπερτορίου, βλέπουμε πως ιδιαίτερα δημοφιλής αποδεικνύεται πλέον εδώ – όπως και στην περίπτωση των εναρκτήριων μερών – η τριμερής μορφή σονάτας, η οποία αξιοποιείται σε οκτώ περιπτώσεις. Έπονται σε συχνότητα εμφάνισης η σονάτα χωρίς επεξεργασία (σε τέσσερις περιπτώσεις), η τριμερής μορφή και η σονάτα-ρόντο (σε τρεις και δύο περιπτώσεις αντίστοιχα), ενώ εντοπίζονται ακόμα μεμονωμένα δείγματα εφαρμογής των μορφών ρόντο, ροντώ και ρόντο-σονάτας καθώς και της διμερούς σονάτας.

Αναφορικά με τα λιγοστά τριμερή έργα της παρούσας χρονολογικής περιόδου, η τυπική χρήση της τριμερούς μορφής της σονάτας για το πρώτο μέρος ανατρέπεται μόνον στη σονάτα του Draeseke, όπου ωστόσο έχουμε να κάνουμε με ένα αργό μέρος σε τριμερή μορφή· μάλιστα, το ίδιο αυτό έργο είναι το μοναδικό που αποφεύγει να εκμεταλλευτεί το ανωτέρω μορφολογικό πρότυπο και για το τελικό του μέρος (όπου, βέβαια, βρίσκει εφαρμογή η εναλλακτική μορφή της διμερούς σονάτας), σε αντίθεση με τα υπόλοιπα δύο έργα της υπό εξέταση κατηγορίας. Όσον αφορά, τέλος, το μεσαίο μέρος, η μορφή του συναρτάται με την χρονική του αγωγή· έτσι, το γοργό δεύτερο μέρος της σονάτας του Draeseke διαμορφώνεται ως ένα ρόντο, ενώ αντίθετως στα αργά εσωτερικά μέρη της op. 99 του Rheinberger και της op. 68 του Albéniz αξιοποιούνται οι μορφές της σονάτας χωρίς επεξεργασία και του μενουέτου αντίστοιχα.

Τρίτη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Σκριάμπιν, op. 6	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	ABA'
Rheinberger, op. 184	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Dukas	τριμερής σονάτα	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Sauer, op. 2	τριμερής σονάτα	μορφή μενουέτου	scherzo με trio	σονάτα χωρίς επεξεργασία

Szymanowski, op. 8	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	φούγκα
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
MacDowell, op. 45	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	ABA'	διμερής σονάτα
Brüll, op. 73	τριμερής σονάτα	ροντώ	σονάτα χωρίς επεξεργασία	ρόντο-σονάτα
MacDowell, op. 50	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	ABA'	τριμερής σονάτα
Σκριάμπιν, op. 23	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	μορφή μενουέτου	σονάτα χωρίς επεξεργασία
Μέτνερ, op. 5	τριμερής σονάτα	μενουέτο χωρίς trio	τριμερής σονάτα	τριμερής σονάτα
Sauer, αρ. 1	τριμερής σονάτα	scherzo με δύο trio	ABA'	θέμα και παραλλαγές
Μπαλάκιρεφ, αρ. 2	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	σπειροειδής μορφή	τριμερής σονάτα

Τρίτη περίοδος – τριμερή έργα			
d'Albert, op. 10	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	φούγκα
Sibelius, op. 12	τριμερής σονάτα	ρόντο	σονάτα χωρίς επεξεργασία
MacDowell, op. 57	τριμερής σονάτα	ABA'	ABA'
MacDowell, op. 59	τριμερής σονάτα	ABA'	ABA'
Γκλαζουνόφ, op. 74	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	ρόντο-σονάτα
Γκλαζουνόφ, op. 75	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Paderewski, op. 21	τριμερής σονάτα	σονάτα χωρίς επεξεργασία	τριμερής σονάτα
Dale, op. 1	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	σονάτα-ρόντο

Τρίτη περίοδος – διμερή έργα		
Σκριάμπιν, op. 19	τριμερής σονάτα	scherzo με trio
Σκριάμπιν, op. 30	μορφή μενουέτου	τριμερής σονάτα

Τρίτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Lekeu	μορφή εισαγωγικής λειτουργίας	αντιστικτική μορφή	αντιστικτική μορφή	μορφή μενουέτου	μορφή μενουέτου

Όπως παρατηρήσαμε και νωρίτερα, αναφερόμενοι στις δύο περιόδους που προηγήθηκαν, διαπιστώνουμε πως και κατά την τρίτη χρονολογική περίοδο το πρώτο μέρος μίας τετραμερούς διαδοχής δομείται βάσει της τριμερούς μορφής σονάτας· πολλώ δε μάλλον, στην προκειμένη περίπτωση δεν σημειώνεται η παραμικρή απόκλιση από αυτόν τον κανόνα. Από την άλλη πλευρά, τα αργά μέρη παρουσιάζονται σε σημαντικό αριθμό έργων σε τριμερή μορφή (εντοπίζονται πέντε τέτοια μέρη), ενώ στην προτίμηση των συνθετών έπονται εν προκειμένω τόσο η μορφή μενουέτου όσο και η τριμερής μορφή σονάτας (σε δύο περιπτώσεις έκαστη)· εμφανίζονται, επίσης, μεμονωμένες εφαρμογές μορφών σονάτας χωρίς επεξεργασία, θέματος με παραλλαγές αλλά και σπειροειδούς μορφής. Ως προς το γοργό χορευτικό μέρος, τούτο δεν ακολουθεί το πρότυπο του μενουέτου (με ή – πολύ σπάνια – χωρίς trio) αποκλειστικά στην σονάτα του Brüll, όπου το δεύτερο μέρος οργανώνεται ως ροντώ, μολονότι επιγράφεται ως “scherzo” από τον συνθέτη· πρόκειται, ως εκ τούτου, για μία περίπτωση στην οποία ο τίτλος φανερώνει περισσότερο τον χαρακτήρα του μέρους και τη λειτουργία του εντός του πολυμερούς κύκλου παρά την μορφολογική του υπόσταση. Ως προς τα τελικά μέρη στις τετραμερείς σονάτες, τέλος, η τριμερής μορφή σονάτας υπερτερεί ελαφρώς των υπολοίπων επιλογών, καθώς εφαρμόζεται σε πέντε τέτοια μέρη· εντοπίζονται, ακόμη, δύο περιπτώσεις χρήσης της μορφής σονάτας χωρίς επεξεργασία, αλλά και μεμονωμένες εφαρμογές της διμερούς σονάτας, της τριμερούς μορφής, της φούγκας, του ρόντο-σονάτας και του θέματος με παραλλαγές.

Η τάση απόλυτης επικράτησης της τριμερούς μορφής σονάτας για τα εναρκτήρια μέρη δεν αφορά μόνον τα τετραμερή αλλά επεκτείνεται επιπλέον και στα τριμερή έργα· και σε αυτήν την περίπτωση, μάλιστα, δεν εντοπίζεται κανένα αποκλίνον δείγμα κατά την παρούσα περίοδο. Τα αργά μεσαία μέρη, αντίθετα, είναι σαφώς πιο ποικιλόμορφα· εν προκειμένω, οι συνθέτες αξιοποιούν κάποιες από τις πλέον συνηθισμένες και ήδη γνώριμες μορφολογικές επιλογές: συγκεκριμένα, την διαδοχή θέματος και παραλλαγών (σε τρία μέρη), την τριμερή μορφή (σε δύο μέρη), τη μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία και τη μορφή του ρόντο (που εμφανίζονται σε ένα μέρος έκαστη). Επιπλέον, στην σονάτα op. 75 του Γκλαζουνόφ, το μεσαίο μέρος είναι γοργής χρονικής αγωγής και αντιστοιχεί τυπικά σε μία μορφή scherzo με trio. Ανάλογη ποικιλία διαπιστώνεται και στα τελικά μέρη, όπου, πέραν από την εφαρμογή της τριμερούς μορφής και της τριμερούς μορφής σονάτας σε δύο περιπτώσεις έκαστη, αξιοποιούνται περαιτέρω οι μορφές της φούγκας, της σονάτας χωρίς επεξεργασία, του ρόντο-σονάτας και της σονάτας-ρόντο.

Σε ό,τι αφορά τα δύο διμερή έργα του Σκριάμπιν, αξίζει να σημειωθεί πως αμφότερα χρησιμοποιούν την τριμερή μορφή της σονάτας, καίτοι σε διαφορετική θέση, ήτοι στο πρώτο μέρος της op. 19 και στο δεύτερο μέρος της op. 30. Για το έτερο μέρος και των δύο αυτών σονατών, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη μορφή του μενουέτου, τόσο σε γοργή (με trio, στην op. 19) όσο και σε αργή χρονική αγωγή (χωρίς trio, στην op. 30). Μοναδική, τέλος, είναι η περίπτωση της πενταμερούς σονάτας του Lekeu, όπου ένα ελεύθερα οργανωμένο εισαγωγικό μέρος ακολουθείται από δύο αντιστικτικές μορφές και δύο μορφές μενουέτου.

Τέταρτη περίοδος – τετραμερή έργα (με αργό δεύτερο και γοργό τρίτο μέρος)				
Longo, op. 70	τριμερής σονάτα	ABA'	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Τετραμερή έργα (με γοργό δεύτερο και αργό τρίτο μέρος)				
Fuchs, op. 88	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	ABA'	τριμερής σονάτα



Longo, op. 66	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	μορφή μενουέτου	τριμερής σονάτα
Longo, op. 72	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	τριμερής σονάτα	τριμερής σονάτα
Προκόφιεφ, op. 14	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	σπειροειδής μορφή	τριμερής σονάτα

Τέταρτη περίοδος – τριμερή έργα			
d'Indy, op. 63	θέμα και παραλλαγές	ρόντο	τριμερής σονάτα
Μπορτκέβιτς, op. 9	τριμερής σονάτα	ABA'	σονάτα χωρίς επεξεργασία
Ραχμάνινοφ, op. 28	τριμερής σονάτα	ABA'	τριμερής σονάτα
Sinding, op. 91	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	σονάτα χωρίς επεξεργασία
Turina, op. 3	θέμα και παραλλαγές	ρόντο	τριμερής σονάτα
Μέτνερ, op. 25 αρ. 1	σονάτα χωρίς επεξεργασία	μορφή μενουέτου	scherzo με trio
Longo, op. 32	τριμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές	τριμερής σονάτα
Longo, op. 36	τριμερής σονάτα	ABA'	τριμερής σονάτα
Longo, op. 63	τριμερής σονάτα	ABA'	τριμερής σονάτα
Longo, op. 67	τριμερής σονάτα	scherzo με trio	τριμερής σονάτα
Ραχμάνινοφ, op. 36	τριμερής σονάτα	ABA'	τριμερής σονάτα
Μέτνερ, op. 27	τριμερής σονάτα	ABA'	σονάτα-ρόντο

Τέταρτη περίοδος – διμερή έργα		
Μέτνερ, op. 25 αρ. 2	τριμερής σονάτα	τριμερής σονάτα
Szymanowski, op. 21	διμερής σονάτα	θέμα και παραλλαγές

Τέταρτη περίοδος – μονομερή έργα	
Μέτνερ, op. 11 αρ. 1	τριμερής σονάτα
Μέτνερ, op. 11 αρ. 2	τριμερής σονάτα
Σκριάμπιν, op. 53	τριμερής σονάτα
Λιαπουνόφ, op. 27	τριμερής σονάτα
Μέτνερ, op. 11 αρ. 3	τριμερής σονάτα
Λεβίδης, op. 16	τριμερής σονάτα
Berg, op. 1	τριμερής σονάτα
Προκόφιεφ, op. 1	τριμερής σονάτα
Μέτνερ, op. 22	διμερής σονάτα
Σκριάμπιν, op. 62	τριμερής σονάτα

Σκριάμπιν, ορ. 64	τριμερής σονάτα
Σκριάμπιν, ορ. 66	τριμερής σονάτα
Σκριάμπιν, ορ. 68	τριμερής σονάτα
Σκριάμπιν, ορ. 70	τριμερής σονάτα
Μέτνερ, ορ. 30	τριμερής σονάτα

Τέταρτη περίοδος – πενταμερή έργα					
Godowsky	τριμερής σονάτα	ρόντο-σονάτα	σπειροειδής μορφή	scherzo με trio	κυκλική μορφή

Στα λιγοστά τετραμερή έργα της τελευταίας χρονολογικής περιόδου της έρευνάς μας, η θέση της τριμερούς μορφής σονάτας ως πρωταρχικής ή, μάλλον, μοναδικής επιλογής για το εναρκτήριο μέρος παρουσιάζεται ακλόνητη, καθώς όλα τα σχετικά μέρη οργανώνονται βάσει του εν λόγω μορφολογικού προτύπου. Για τα αργά μέρη χρησιμοποιούνται η (τυπική) τριμερής μορφή (σε δύο περιπτώσεις), η συγγενική με αυτήν – και ίσως, τελικά, υποκατάστατη αυτής – μορφή μενουέτου, η τριμερής μορφή σονάτας αλλά και η σπειροειδής μορφή. Στα γοργά χορευτικά μέρη, από την άλλη πλευρά, η σύνθετη μορφή του scherzo με trio κυριαρχεί απόλυτα, γεγονός που είχαμε παρατηρήσει, κατά το μάλλον ή ήττον, και στις περιόδους που προηγήθηκαν. Μία μικρή έκπληξη σημειώνεται, απεναντίας, στα τελικά μέρη, όπου η τριμερής μορφή της σονάτας κατисχύει πλέον απολύτως – εξίσου όπως και στα εναρκτήρια μέρη – των υπολοίπων διαθέσιμων επιλογών.

Σε αντίθεση με τα τετραμερή έργα, στις τριμερείς σονάτες το πρώτο μέρος δεν οργανώνεται πάντοτε υπό μορφήν τριμερούς σονάτας, αν και θα πρέπει φυσικά να παραδεχθούμε πως αυτό το μορφολογικό πρότυπο παραμένει και εδώ η βασική συνθετική επιλογή. Ως εξαίρεση στον κανόνα, οι συνθέτες χρησιμοποιούν μία μορφή θέματος και παραλλαγών σε δύο περιπτώσεις (πρόκειται για τα έργα των d'Indy και Turina), ενώ στο πρώτο μέρος της ορ. 25 αρ. 1 του Μέτνερ βρίσκει επιπλέον εφαρμογή η μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία. Στα μεσαία μέρη των τριμερών σονατών, οι επιλογές των συνθετών υπαγορεύονται πρωτίστως από την χρονική αγωγή. Έτσι, στα αργά μέρη, που αποτελούν άλλωστε και την πλειονότητα, εμφανίζεται πολύ συχνά η τριμερής μορφή (σε έξι περιπτώσεις), ενώ ακολουθούν η μορφή θέματος και παραλλαγών (σε δύο μέρη) και η μορφή μενουέτου (σε μία ακόμα περίπτωση). Αντιθέτως, στα μεσαία μέρη γοργής χρονικής αγωγής, οι συνθέτες αξιοποιούν τη μορφή του ρόντο αλλά και τη μορφή του scherzo με trio (πρόκειται για τις σονάτες των d'Indy και Turina στην πρώτη περίπτωση, αλλά και για την ορ. 67 του Longo στη δεύτερη). Στα τελικά μέρη, η τριμερής μορφή σονάτας επικρατεί, καθώς εκπροσωπείται συνολικά από οκτώ δείγματα, ακολουθούμενη σε συχνότητα εφαρμογής από τη μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία (σε δύο μέρη), τη μικτή μορφή σονάτας-ρόντο αλλά και, στο πλαίσιο μίας μάλλον αντισυμβατικής επιλογής, τη μορφή ενός scherzo με trio. Αυτό που αξίζει να σημειωθεί, πάντως, είναι η απόλυτη ταύτιση του μορφολογικού σχεδιασμού των έργων του d'Indy και του Turina, με το γεγονός αυτό, δεδομένης ακριβώς της ασυνήθιστης δομικής ακολουθίας στην οποία αμφότερα βασίζονται, να μην μπορεί να θεωρηθεί ως μία τυχαία σύμπτωση.<sup>448</sup>

<sup>448</sup> Ο Sanders-Hewett (ό.π., σ. 45-46) υποστηρίζει πως η σονάτα του Turina μπορεί να ιδωθεί ως ένας φόρος τιμής στην σονάτα του d'Indy.

Στα δύο διμερή έργα της παρούσας περιόδου δεν παρατηρείται κάποια κοινή τάση· ωστόσο, είναι αξιοσημείωτη η χρήση της τριμερούς μορφής της σονάτας σε αμφότερα τα μέρη της ορ. 25 αρ. 2 του Μέτνερ, όπως και η πλήρης αποφυγή του εν λόγω μορφολογικού προτύπου στο πλαίσιο της ορ. 21 του Szymanowski, όπου αντιθέτως παρατηρείται μία – σπάνια εν γένει γι’ αυτήν την εποχή – εφαρμογή της διμερούς μορφής της σονάτας, από κοινού με μία μορφή θέματος με παραλλαγές. Ως προς το πενταμερές έργο του Godowsky, από την άλλη πλευρά, οφείλουμε να παρατηρήσουμε την μερική εναρμόνισή του με την “φυσιολογική” τετραμερή ακολουθία ως προς το εναρκτήριο μέρος (που οργανώνεται αναμενόμενα σε τριμερή μορφή σονάτας) αλλά και το ένα εκ των δύο εσωτερικών γοργών του μερών (το οποίο βασίζεται στη διαδοχή ενός scherzo με trio)· αντίθετα, τα υπόλοιπα μέρη βασίζονται είτε σε μορφές που δεν απαντούν συχνά σε μέρη ανάλογης χρονικής αγωγής (αναφερόμαστε στην εφαρμογή μιας μικτής μορφής ρόντο-σονάτας στο αργό μέρος), είτε σε αντισυμβατικές δομικές κατασκευές (σπειροειδείς και κυκλικές μορφές).

Όσον αφορά, τέλος, την πολυπληθέστερη υποκατηγορία έργων αυτής της περιόδου, η οποία περιλαμβάνει όσες σονάτες συνίστανται σε ένα και μόνο μέρος, είναι φανερό η απόλυτη επικράτηση της τριμερούς μορφής σονάτας, από την οποία σημειώνεται μόνο μία και μοναδική απόκλιση: πρόκειται για την ορ. 22 του Μέτνερ, όπου χρησιμοποιείται, αντ’ αυτής, η διμερής μορφή σονάτας· ακόμη όμως και σε αυτήν την εξαιρετική περίπτωση, ο συνθέτης φροντίζει να δημιουργήσει – όπως άλλωστε διαπιστώσαμε νωρίτερα – μία υπόνοια ταυτόχρονης συνύπαρξης του τριμερούς και του διμερούς δομικού τύπου της σονάτας. Ας σημειωθεί, επιπλέον, η περίπτωση της σονάτας του Λιαπουνόφ, στην οποία, όπως υποδείξαμε, η τριμερής μορφή σονάτας συνυπάρχει με έναν υποδηλούμενο, ευρύτερο κύκλο σονάτας.

Συνοψίζοντας, έχουμε πλέον την δυνατότητα να εξάγουμε ορισμένα συνολικά συμπεράσματα. Κατ’ αρχάς, όσον αφορά τα εναρκτήρια μέρη στις τριμερείς και τετραμερείς διαδοχές, η τριμερής μορφή σονάτας συνιστά, δίχως άλλο, την επικρατέστερη επιλογή, ειδικά όσο κατευθυνόμαστε προς το τέλος της ευρύτερης εξεταζόμενης περιόδου. Έτσι, οι όποιες (αμελητέου αριθμού) αποκλίσεις σημειώνονται πρωτίστως κατά την πρώτη και την δεύτερη υποπερίοδο, όπου η σονάτα χωρίς επεξεργασία εμφανίζεται ως η σημαντικότερη εναλλακτική δομική επιλογή, καιτοι στην τέταρτη περίοδο έρχεται πλέον – τηρουμένων των αναλογιών – στο προσκήνιο η μορφή θέματος και παραλλαγών, μέσω των έργων των Turina και d’Indy. Η πρωτοκαθεδρία της τριμερούς μορφής σονάτας για τα πρώτα μέρη επικυρώνεται, επιπλέον, και στις μονομερείς σονάτες, όπου ορισμένες εναλλακτικές επιλογές εμφανίζονται σπανιότατα (βλ. συγκεκριμένα τις μεμονωμένες περιπτώσεις της σονάτας του Reubke αλλά και της ορ. 22 του Μέτνερ). Από την άλλη πλευρά, η δυνατότητα συνύπαρξης της τριμερούς σονάτας με έναν πολυμερή κύκλο εντός ενός μονομερούς έργου “πλαισιώνει”, ούτως ειπείν, την ευρύτερη περίοδο του ύστερου ρομαντισμού, καθώς εμφανίζεται σε δύο έργα που ανήκουν στην πρώτη (Liszt) και στην τελευταία υποπερίοδο (Λιαπουνόφ). Ανάλογη επικράτηση της τριμερούς σονάτας συναντούμε και στις πενταμερείς ακολουθίες (τουλάχιστον στις δύο από τις συνολικά τρεις, με την εξαίρεση δηλαδή της ιδιότυπης σονάτας του Lekeu)· στις διμερείς ακολουθίες, απεναντίας, η ισχύς της τριμερούς σονάτας όσον αφορά τα πρώτα μέρη είναι σαφώς μικρότερη, καθώς τούτη συνυπάρχει εδώ ισότιμα με άλλες εναλλακτικές επιλογές (γεγονός που επικυρώνει την εν γένει πιο ελεύθερη φύση αυτών των ακολουθιών στο πλαίσιο της υπό εξέταση περιόδου). Σε γενικές γραμμές, λοιπόν, τα εναρκτήρια μέρη “συμμορφώνονται” με την τυπική απαίτηση για την χρήση της μορφής της τριμερούς

σονάτας, όπως αυτή έχει απολύτως εμπεδωθεί ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα και τις αρχές του 19ου.

Αναφορικά με τα αργά μέρη, από την άλλη πλευρά, ανεξάρτητα από το αν αυτά εντοπίζονται στην δεύτερη ή τρίτη θέση ενός τετραμερούς έργου, στην μεσαία θέση ενός τριμερούς, στο πλαίσιο ενός διμερούς ή στο εσωτερικό ενός πενταμερούς έργου, η σαφέστατα δημοφιλέστερη μορφολογική επιλογή είναι αυτή της τριμερούς μορφής, η οποία, παρ' όλο που συνυπάρχει και με εναλλακτικές δυνατότητες που αξιοποιούνται σε σημαντικό βαθμό (όπως, ιδιαίτερα, η μορφή θέματος και παραλλαγών αλλά και η μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία), φαίνεται να διαμορφώνει την πρώτιστη επιλογή για τα αργά εσωτερικά μέρη, σε συνδυασμό και με το υποκατάστατό της, την τριμερή μορφή μενουέτου (η οποία, σημειωτέον, εμφανίζεται συχνά με αυτήν την λειτουργία στα διμερή και πενταμερή έργα). Αυτή η επικράτηση της τριμερούς μορφής σε βάρος των υπολοίπων επιλογών λαμβάνει χώρα σταδιακά (έως έναν βαθμό) και γίνεται μάλιστα εμφανέστερη κατά την τελευταία υποπερίοδο. Στα εσωτερικά γοργά μέρη, από την άλλη πλευρά, διαπιστώνεται εναργέστατα η απόλυτη επικράτηση (με ελάχιστες εξαιρέσεις) της μορφής μενουέτου / scherzo, (κυρίως) με αλλά ενίοτε και χωρίς αντιθετικό trio. Αυτό το συμπέρασμα αφορά, βέβαια, πρωτίστως τις τετραμερείς – και, κατ' επέκταση, τις πενταμερείς – ακολουθίες, όπου είναι σχεδόν δεδομένη η εμφάνιση ενός εσωτερικού, “χορευτικού” μέρους, σε αντίθεση με τις τριμερείς σονάτες, όπου ως κυρίαρχη επιλογή παραμένει η χρήση ενός αργού μεσαίου μέρους. Ως προς τα τελικά μέρη, τέλος, ενώ σε αυτά παρουσιάζεται πολύ μεγαλύτερη ποικιλομορφία σε σχέση με τα υπόλοιπα γοργά μέρη, η σταδιακή και εν τέλει σχεδόν πλήρης κατίσχυση της τριμερούς μορφής σονάτας έναντι των υπολοίπων δυνατοτήτων (εκ των οποίων σημαντική είναι και η παρουσία της σονάτας χωρίς επεξεργασία) θυμίζει έντονα την ανάλογη κατάσταση αναφορικά με τα αργά μέρη.

Συμπερασματικά, λοιπόν, διαπιστώνουμε πως η τριμερής μορφή σονάτας αναδεικνύεται σε στερεοτυπική λύση τόσο για τα εναρκτήρια όσο και για τα τελικά μέρη ενός πολυμερούς κυκλικού έργου στο είδος της σονάτας για πιάνο εντός της περιόδου του όψιμου ρομαντισμού, ενώ ανάλογη είναι η σημασία της τριμερούς μορφής για τα αργά και της μορφής μενουέτου / scherzo με trio για τα χορευτικά μέρη αντίστοιχα. Περαιτέρω, η παντοδυναμία της τριμερούς μορφής σονάτας φαίνεται να συμβαδίζει με την σαφή αποδυνάμωση των υπολοίπων μορφολογικών προτύπων που υπάγονται στη λογική της σονάτας: πέραν ενός περιορισμένου αριθμού μερών σε μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, τα ελάχιστα δείγματα μερών σε διμερή μορφή σονάτας ή σονάτας-ρόντο αναδεικνύουν την αδιαμφισβήτητη υποχώρηση αυτών των δομικών επιλογών στο είδος της σονάτας για πιάνο και, κατ' επέκταση, στην συνθετική πρακτική του ύστερου ρομαντισμού εν γένει.

## Ζητήματα κυκλικότητας και προγραμματικότητας

Ένα κοινό στοιχείο που διαπερνά ολόκληρη την περίοδο του ύστερου ρομαντισμού, τουλάχιστον όσον αφορά ειδικότερα το υπό εξέταση ρεπερτόριο των σονατών για πιάνο, είναι η τάση προς την επαναφορά υλικού από προηγούμενα σε επόμενα μέρη, στο πλαίσιο ενός πολυμερούς έργου. Το παρόν κεφάλαιο επιχειρεί να ενοποιήσει τις ήδη παρατηρηθείσες σχέσεις αυτού του τύπου, που έχουν επισημανθεί εντός των αναλύσεων των επιμέρους μερών των εξεταζόμενων έργων, παρέχοντας μια συνολική ματιά στην εσωτερική οργάνωση των σονατών, στον βαθμό που αυτές καθορίζονται δομικά από κυκλικές θεματικές σχέσεις, και οδηγώντας στην εξαγωγή συνολικών πορισμάτων ως προς την σημασία αλλά και την έκταση της εφαρμογής της κυκλικότητας στο ρεπερτόριο της σονάτας για πιάνο του ύστερου ρομαντισμού εν γένει.

Θα ήταν σκόπιμη, σε αυτό το σημείο, μία σύντομη διερεύνηση της ίδιας της έννοιας του όρου «κυκλικότητα». Σύμφωνα με την σχετική, διεξοδική πραγμάτευση του Benedict Taylor,<sup>449</sup> μπορούμε να διακρίνουμε κατ' αρχήν τρεις διαφορετικούς τύπους κυκλικών σχέσεων: στο πλαίσιο του πρώτου, τμήμα ενός μέρους του υπό εξέταση έργου ανακαλείται σε άλλο μέρος του ίδιου έργου· στον δεύτερο τύπο, παρατηρείται η χρήση κοινού υλικού σε διαφορετικά μέρη ενός έργου, διαδικασία που συνοδεύεται συχνά και από την συγχώνευση των μερών σε ένα κοινό όλον· ο τρίτος τύπος, τέλος, αναφέρεται σε μία σειρά από κομμάτια σύντομης διάρκειας, όπως, φέρ' ειπείν, σε έναν κύκλο τραγουδιών. Γίνεται γρήγορα φανερό πως στην παρούσα μελέτη ο τρίτος τύπος δεν μπορεί να έχει καμία εφαρμογή, δεδομένου του είδους της σύνθεσης με το οποίο ασχολούμαστε· πρωτίστως θα μας χρησιμεύσει ο πρώτος τύπος, στον οποίο υπάγεται η μεγάλη πλειονότητα του ρεπερτορίου που παρουσιάζει χαρακτηριστικά κυκλικής οργάνωσης.

Σε αυτό το πλαίσιο, εντούτοις, δεν μπορούμε φυσικά να μιλήσουμε για ένα καθολικά εφαρμόσιμο δομικό σχήμα κυκλικότητας. Αντιθέτως, μπροστά μας σχηματίζεται μία πληθώρα διαφορετικών οργανωτικών δυνατοτήτων, εξαιτίας των πολλών επιλογών των συνθετών για το σημείο αλλά και τον τρόπο με τον οποίο γίνεται η ανάκληση προϋπάρχοντος θεματικού υλικού. Πρέπει, επιπλέον, να παρατηρήσουμε εκ των προτέρων πως πολλά από τα έργα δεν εντάσσονται αποκλειστικά σε μία από τις παρακάτω κατηγορίες, αλλά δύνανται να παρουσιάζουν περισσότερες από μία κυκλικές αναφορές (και σε περισσότερα του ενός μέρη), γεγονός στο οποίο θα αναφερθούμε στη συνέχεια.

Στο πλαίσιο λοιπόν του πρώτου, βασικού τύπου κυκλικής σχέσης μεταξύ των μερών ενός έργου που οριοθετήσαμε παραπάνω, μία από τις δυνατότητες που εμφανίζονται έγκειται στην παράθεση υλικού από προηγούμενα μέρη στην coda του τελευταίου μέρους. Αυτή η πρακτική εφαρμόζεται σε έναν σημαίνοντα αριθμό μεταξύ των σονατών που αναλύθηκαν και παρουσιάζουν κυκλικά χαρακτηριστικά. Στις περισσότερες περιπτώσεις, η αναδρομή εντός της coda του τελικού μέρους αφορά κυρίως το εναρκτήριο μέρος του έργου: τούτο συμβαίνει στα Gade/IV, Draeseke/III, Scharwenka 1/IV, MacDowell 1/IV, MacDowell 2/IV, MacDowell 3/III, MacDowell 4/III, Γκλαζουνόφ 2/III, Σκριάμπιν 4/II, Sinding/III, d'Indy op. 63/III, Ραχμάνινοφ 1/III, Turina/III, Μέτνερ op. 25-2/II και Μέτνερ op.

---

<sup>449</sup> Βλ. Benedict Taylor, *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, σ. 6. Η εν λόγω μελέτη είναι πρωτεύουσας σημασίας για την παρούσα εξέταση, καθώς περιλαμβάνει την πλέον συστηματική ταξινόμηση των φαινομένων κυκλικότητας που θα μας απασχολήσουν.

27/III.<sup>450</sup> Ωστόσο, αυτό που έχει ακόμη μεγαλύτερη σημασία είναι το συγκεκριμένο σημείο από το οποίο επιλέγει ο συνθέτης να αποσπάσει και να παραθέσει θεματικό υλικό. Μία ειδικότερη εφαρμογή αυτού του τύπου έγκειται στην ανάκληση στοιχείων της εισαγωγής (όπου αυτή υφίσταται) του πρώτου μέρους, κατά τρόπον που επιτρέπει να συγκροτηθεί μία “πλαισίωση” για όλα τα υπόλοιπα στοιχεία που εκδηλώνονται στο εσωτερικό μιας σονάτας: δηλαδή, το κοινό υλικό της αρχής και του τέλους του έργου δημιουργεί ένα ευρύτερο πλαίσιο, που υπερβαίνει τα στενά όρια ενός και μόνο μέρους (όπως συμβαίνει συχνά) και εκτείνεται στο σύνολο ενός πολυμερούς έργου.<sup>451</sup> Αυτή η σχέση μεταξύ των εξωτερικών μερών απαντά στα Gade/IV, Draeseke/III, MacDowell 1/IV, MacDowell 2/IV, Turina/III και Μέννερ op. 25-2/II.<sup>452</sup> Σε μια άλλη περίπτωση, η coda του τελικού μέρους μπορεί να περιλαμβάνει κάποια αναφορά όχι στην εισαγωγή αλλά στο κύριο ή στο πλάγιο θέμα του εναρκτήριου μέρους. Στην πρώτη εκ των δύο αυτών δυνατοτήτων, που την συναντούμε στα Scharwenka 1/IV, MacDowell 3/III, MacDowell 4/III, Σκριάμπιν 4/II, d’Indy op. 63/III, Ραχμάνινοφ 1/III και Μέννερ op. 27/III, μπορούμε μάλιστα να μιλήσουμε για μία ανάλογη της προαναφερόμενης πλαισίωση της συνολικής μορφής, στον βαθμό φυσικά που δεν υπάρχει κάποιο εισαγωγικό τμήμα στο πρώτο μέρος των προαναφερόμενων έργων (τούτο συμβαίνει, πράγματι, στα Scharwenka 1/I, MacDowell 4/I, Σκριάμπιν 4/I και Μέννερ op. 27/I). Σε ορισμένες περιπτώσεις, ωστόσο, η αναφορά στο κύριο θέμα συνδυάζεται με παράθεση και του πλάγιου θεματικού υλικού (βλ. MacDowell 3/III, Ραχμάνινοφ 1/III και Μέννερ op. 27/III), ενώ πολύ σπανιότερα οι πλάγιες θεματικές ιδέες επανεμφανίζονται δίχως κάποια αναφορά σε άλλο θεματικό στοιχείο του πρώτου μέρους (τούτο διαπιστώνεται αποκλειστικά στο Sinding/III). Τέλος, σε μία άλλη περίπτωση συνδυαστικής θεματικής κυκλικής αναδρομής, παραθέσεις του κυρίου θεματικού υλικού μπορεί να συνδυάζονται με ανάλογες αναφορές στην εισαγωγή του πρώτου μέρους (βλ. συγκεκριμένα MacDowell 2/IV, Turina/III και Μέννερ op. 25-2/II).

Σε μία διαφορετική κατηγορία οφείλουμε να ταξινομήσουμε, από την άλλη πλευρά, τα έργα στα οποία η coda του τελικού μέρους δεν αναφέρεται στο εναρκτήριο αλλά σε κάποιο από τα εσωτερικά μέρη της σονάτας: τούτο παρατηρείται στα Ritter 1/III, Σκριάμπιν 3/IV και Dale/III. Από την άλλη πλευρά, ένας συνδυασμός των δύο δυνατοτήτων παρατηρείται στο Γκλαζουνόφ 2/III, όπου η coda ανακαλεί στοιχεία τόσο του δεύτερου μέρους όσο και της coda του εναρκτήριου. Εντελώς ανεξάρτητη και ιδιότυπη, τέλος, είναι η περίπτωση της coda στην μονομερή σονάτα op. 11-3 του Μέννερ, όπου, ελλείψει άλλων μερών από τα οποία θα μπορούσε να αντληθεί υλικό για να ανακληθεί στην coda, ο συνθέτης επιλέγει, όπως είδαμε, να παραθέσει θεματικό υλικό ενός άλλου έργου του στο ίδιο είδος, και συγκεκριμένα της σονάτας op. 5! Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, οφείλουμε εδώ να κάνουμε μία παρατήρηση και ως προς την έκταση που λαμβάνουν οι (όποιες) αναφορές στα προηγούμενα μέρη: μολονότι η διάθεση κυκλικής ολοκλήρωσης ενός έργου είναι ήδη εμφανής στις περιπτώσεις εκείνες όπου ο συνθέτης παραπέμπει απλώς σε ένα ιδιαίτερα σημαντικό προγενέστερο μοτίβο (βλ., παραδείγματος χάριν, την επιστροφή του

---

<sup>450</sup> Κατά την άποψη του Taylor (ό.π., σ. 11-13), οι περιπτώσεις εκείνες όπου στο τελικό μέρος επανέρχονται θεματικά αποσπάσματα του εναρκτήριου μέρους σχηματίζουν μία ιδιαίτερη κατηγορία. Προκύπτει έτσι μία “κυκλική” δομή με την αυστηρή έννοια του όρου, η οποία είναι “end-orientated”, καθώς τείνει με ιδιαίτερη έμφαση προς το τέλος της σονάτας.

<sup>451</sup> Για μία πιο αναλυτική πραγμάτευση αυτής της κατηγορίας κυκλικών σχέσεων, βλ. Taylor, ό.π., σ. 11-13.

<sup>452</sup> Ο Taylor (ό.π., σ. 12) εντάσσει σε αυτήν την κατηγορία και την σονάτα του Liszt. Ωστόσο, όπως θα δούμε παρακάτω, ο μελετητής ταξινομεί το ίδιο έργο και σε μία δεύτερη, μάλλον πιο ταιριαστή κατηγορία, ήτοι σε αυτή των μερών που συγκροτούν ένα ενιαίο, ευρύτερο μέρος σε μορφή σονάτας.

εναρκτήριου μοτίβου της εισαγωγής του πρώτου μέρους στο τέλος του Gade/IV), κρίνεται απαραίτητο να θεωρηθεί ως κατ' εξοχήν κυκλική η κατασκευή σε όσα έργα η coda του τελικού μέρους επαναφέρει ένα ευρύτερο χωρίο κάποιου εκ των προηγηθέντων μερών (όπως συμβαίνει, για παράδειγμα, στο d'Indy op. 63/III, όπου ο συνθέτης πραγματοποιεί μία εκτενέστατη αναδρομή στο θέμα των παραλλαγών του εναρκτήριου μέρους).<sup>453</sup>

Όσον αφορά τις αναδρομές σε προηγούμενα μέρη που δεν λαμβάνουν χώρα εντός της coda του τελικού μέρους,<sup>454</sup> δεν μπορεί να παρατηρηθεί, σε γενικές γραμμές, μία κοινή στρατηγική. Συνολικά, αυτή η πρακτική μπορεί να εντοπισθεί στα ακόλουθα μέρη: Gade/IV, Brahms 1/IV, Brahms 2/III, Brahms 3/IV, Hiller 1/II, Hiller 3/II, Draeseke/III, Scharwenka 2/III, Scharwenka 2/IV, Lekeu (βλ. παρακάτω), Σκριάμπιν 1/II, Σκριάμπιν 1/III, Σκριάμπιν 1/IV, Σκριάμπιν 2/II, Σκριάμπιν 3/III, Σκριάμπιν 4/II, MacDowell 1/II, MacDowell 2/III, MacDowell 2/IV, MacDowell 3/II, MacDowell 3/III, MacDowell 4/II, MacDowell 4/III, Γκλαζουνόφ 2/III, Dale/II, Dale/III, Sauer 2/III, Sauer 2/IV, Μπαλάκιρεφ 2/IV, Szymanowski 1/IV, Μέτνερ op. 5/III, Μέτνερ op. 5/IV, Μέτνερ op. 11-3, Μπορτκέβιτς/III, Sinding/III, d'Indy op. 63/III, Turina/II, Turina/III, Ραχμάνινοφ 1/III, Ραχμάνινοφ 2/II, Ραχμάνινοφ 2/III, Turina/III, Μέτνερ op. 25-1/III, Μέτνερ op. 25-2/II, Longo 6/II, Longo 6/III, Longo 6/IV, Longo 7/IV, Μέτνερ op. 27/III, Προκόφιεφ 2/IV, Godowsky/V και Szymanowski 2/II. Μολαταύτα, είναι σαφές πως κάποιες περιπτώσεις είναι ξεχωριστές, και χρήζουν αναλυτικότερης πραγμάτευσης, ειδικά στον βαθμό που παρατηρείται μία ανάλογη στρατηγική και σε άλλα έργα. Το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό των σονάτων του Draeseke και του d'Indy (op. 63), των οποίων η ιδιαιτερότητα έγκειται στον τρόπο με τον οποίο το ίδιο θεματικό υλικό χρησιμοποιείται στην εισαγωγή τόσο του εναρκτήριου όσο και του τελικού μέρους της κάθε σονάτας. Συγκεκριμένα, τα εναρκτήρια και τα τελικά μέρη των εν λόγω σονάτων ξεκινούν αξιοποιώντας ακριβώς την ίδια ιδέα. Στην περίπτωση του Draeseke πρόκειται, όπως είδαμε νωρίτερα, για ένα τετράμετρο μόρφωμα, το οποίο στο πρώτο μέρος λειτουργεί ως εναρκτήριο χειρονομία της εκτενούς εισαγωγής, ενώ στο τρίτο και τελευταίο μέρος η ίδια ιδέα επανέρχεται πλέον διευρυμένη, για να λειτουργήσει στην προκειμένη περίπτωση ως αυτόνομο εισαγωγικό τμήμα. Παρόμοια είναι και η περίπτωση της σονάτας του d'Indy, όπου το τρίτο μέρος ξεκινά, όπως και το πρώτο, με μία αργή εισαγωγή, η οποία χρησιμοποιεί σε αμφότερες τις περιπτώσεις την ίδια εναρκτήρια ιδέα. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ των παραπάνω έργων διαπιστώνεται, εντούτοις, στην coda του τελικού τους μέρους, όπως άλλωστε διαπιστώσαμε εν μέρει και νωρίτερα. Συγκεκριμένα, σημαίνουσα είναι σε αυτό το σημείο η επιστροφή της εναρκτήριας ιδέας στο εσωτερικό της coda του τελικού μέρους της σονάτας του Draeseke: στο πλαίσιο αυτής της τελικής παράθεσης, το εν λόγω στοιχείο οδηγείται για πρώτη φορά σε πτωτική κατάληξη στην τονικότητα αναφοράς της Μι-μείζονος. Στην πραγματικότητα, μάλιστα, είναι η πρώτη φορά που η φυσική τάση του μορφώματος αυτού προς την εν λόγω τονική περιοχή έρχεται στην επιφάνεια με απόλυτη ενάργεια μέσω της αναπόδραστης ικανοποίησής της, καθώς στο πλαίσιο του – γραμμένου στη ντο-δίεση-ελάσσονα – πρώτου μέρους το τετράμετρο αυτό έμοιαζε εξαρχής

---

<sup>453</sup> Αναφορικά με αυτήν την κατηγορία συλλήβδην, ο Taylor παρέχει δύο διαφορετικές δυνατότητες, αυτές της “coda recall” και της “coda apotheosis”, η διαφοροποίηση μεταξύ των οποίων φαίνεται να είναι μάλλον επισφαλής (στην καλύτερη περίπτωση) και αυθαίρετη (στην χειρότερη). Στην δεύτερη εκ των δύο αυτών κατηγοριών, ο Taylor αναφέρει ως παράδειγμα την σονάτα op. 63 του d'Indy αλλά και την σονάτα του Dukas, στην οποία ωστόσο δεν διαπιστώσαμε ανάλογη διαδικασία κυκλικής αναδρομής.

<sup>454</sup> Αυτή η γενική κατηγορία ονομάζεται “non-end-orientated cyclic forms” στην μελέτη του Taylor (ό.π., σ. 13-15) και περιλαμβάνει τις εξής υποκατηγορίες: “synthetic or integrative”, “reminiscence” και “disruptive or non-integrative”.

ως ένα “ξένο” στοιχείο. Έχοντας διατηρήσει, λοιπόν, μία αμφίβολη τονική υπόσταση στο πρώτο μέρος, το μόρφωμα αυτό επιστρέφει έπειτα κατά την έναρξη του τρίτου μέρους, όντας πλέον τονικά ενσωματωμένο, αλλά μένοντας, παρ’ όλα αυτά, προσωρινά ανολοκλήρωτο και παραχωρώντας γρήγορα τη θέση του στο βασικό θεματικό υλικό της κύριας περιοχής. Η αποστολή του ολοκληρώνεται, εν τέλει, εντός της coda του ίδιου μέρους, όπου η κατάληξη στην Μι-μείζονα, στην οποία οδηγεί, αποτελεί την πολλαπλή και επί μακρόν αναβεβλημένη “απάντηση” σε μία ερώτηση που έχει τεθεί ήδη από το άνοιγμα της αυλαίας του έργου. Κάτι ανάλογο δεν συμβαίνει στην σονάτα του d’Indy, όπου η εναρκτήρια ιδέα διατηρείται μόνον ως κοινό “κίνητρο” των εισαγωγικών τμημάτων των δύο εξωτερικών μερών του συνολικού έργου. Μία παρόμοια διεργασία χαρακτηρίζει, εντούτοις, και την *Δεύτερη σονάτα* του Ραχμάνινοφ, όπου εντούτοις η συγγένεια παρατηρείται μεταξύ του δεύτερου και του τρίτου (τελικού) μέρους. Σε αυτήν την περίπτωση, τα δύο μέρη μοιράζονται το ίδιο εισαγωγικό τμήμα, το οποίο, έχοντας αρχικά εισάγει το δεύτερο μέρος, προσλαμβάνει κατόπιν την ίδια ακριβώς λειτουργία και στο τρίτο, όπου μάλιστα επανεμφανίζεται αυτούσιο, έχοντας υποβληθεί μόνον σε μία τονική μετατόπιση. Με αφορμή την τελευταία αυτή περίπτωση, ήτοι ενός μορφώματος που επανεμφανίζεται σε ένα άλλο μέρος διατηρώντας στο ακέραιο την λειτουργία του εντός της συνολικής μορφής, μπορούμε επίσης να αναφερθούμε στην σονάτα op. 5 του Μέτνερ, όπου μία παρεμφερής διαδικασία παρατηρείται ανάμεσα στα δύο εσωτερικά της μέρη· συγκεκριμένα, πρόκειται για το καταληκτικό, συνδετικής λειτουργίας μόρφωμα του δεύτερου μέρους (εντός του οποίου λειτουργεί ως μία coda), το οποίο επανέρχεται με περιορισμένες αλλαγές στο τέλος του επόμενου μέρους, αναλαμβάνοντας, κατά παρόμοιο τρόπο με την αρχική του εμφάνιση, την σύνδεση με το τελευταίο μέρος της σονάτας. Κατά ανάλογο τρόπο, στο Σκριάμπιν 3/III ο συνθέτης δημιουργεί μία σύνδεση με το τελικό μέρος, καίτοι δεν παραλείπει μία αναφορά στο εναρκτήριο μέρος της σονάτας.

Από την άλλη πλευρά, μία εντελώς διαφορετική και μάλιστα *sui generis* περίπτωση κυκλικής θεματικής οργάνωσης συνιστά η σονάτα του Lekeu. Στο συγκεκριμένο έργο, τα τέσσερα από τα πέντε μέρη που το συναπαρτίζουν βασίζονται, σε μικρότερο ή μεγαλύτερο βαθμό, στην ίδια θεματική ιδέα, η οποία άλλοτε πρωταγωνιστεί και άλλοτε υποβιβάζεται σε δευτερεύοντα ρόλο. Το εν λόγω μόρφωμα παρουσιάζεται για πρώτη φορά εντός του εισαγωγικής λειτουργίας πρώτου μέρους, με την ύψιστη σημασία του για την ακόλουθη εξέλιξη της σονάτας να καταδεικνύεται από την σχεδόν απόλυτη κυριαρχία του σε αυτό το πλαίσιο. Ακολουθεί η μεταμόρφωσή του στο βασικό θέμα μίας αντιστικτικής ανάπτυξης εντός του δεύτερου μέρους, ενώ αντιθέτως στο τρίτο μέρος το ίδιο θεματικό μόρφωμα προσλαμβάνει μία, ούτως ειπείν, συνοδευτική λειτουργία, καθώς εμφανίζεται ως δεύτερο θέμα σε μία πολυφωνική εκτύλιξη που παραπέμπει σε διπλή φούγκα. Τελικά, εντός πλέον του τέταρτου μέρους, το θέμα αυτό υποβαθμίζεται σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό, καθώς διατηρείται μόνον ως μία μακρινή ανάμνηση του παρελθόντος του έργου, που διεισδύει εντός της παρηλλαγμένης επαναφοράς του θεμελιώδους μορφώματος του παρόντος μέρους, έχοντας διαμεσολαβηθεί, προσέτι, και από την σταδιακή του μεταμόρφωση κατά τα μέρη που προηγήθηκαν. Προκύπτει έτσι αβίαστα ένας έμμεσος παραλληλισμός με μία προγραμματικού τύπου διαδικασία “γέννησης”, “ακμής” και “τέλους” του μορφώματος αυτού, με το τελικό (πέμπτο) μέρος, που βασίζεται σε εντελώς διαφορετικά στοιχεία, να λειτουργεί ως ένας επίλογος στο κυρίως σώμα της σονάτας.<sup>455</sup> Σε αυτό το πλαίσιο, δηλαδή της μοτιβικής ενοποίησης των μερών – σε μεγαλύτερο ή πιο περιορισμένο βαθμό – είναι

<sup>455</sup> Βάσει της κατηγοριοποίησης του Taylor, το παρόν έργο θα μπορούσε να υπαχθεί στις περιπτώσεις αξιοποίησης μίας *idée fixe* ως συνθετικού (ενοποιητικού) στοιχείου. Βλ. ό.π., σ. 15.



άξιες αναφοράς οι ακόλουθες περιπτώσεις. Μία διεργασία διάχυσης και, τελικά, σταδιακής ανάδειξης μίας μοτιβικής ιδέας χαρακτηρίζει την *Δεύτερη σονάτα* του Scharwenka, όπου, καθώς είδαμε, η εισαγωγική χειρονομία του πρώτου μέρους εξελίσσεται κατόπιν σε βασικό στοιχείο του πλαγίου θέματος του τρίτου και τελικά σε κεντρική ιδέα του τελικού μέρους του έργου. Ανάλογη, επιπροσθέτως, είναι η περίπτωση της *Πρώτης σονάτας* του Σκριάμπιν, όπου η εναρκτήρια χειρονομία του έργου εμφανίζεται και μετασχηματίζεται ρυθμικά σε όλα τα ακόλουθα μέρη, ενώ αξιοσημείωτη στην ίδια περίπτωση είναι και η αναδρομή στο πλαγίο θέμα του πρώτου μέρους εντός του τρίτου. Άλλη μία περίπτωση μοτιβικής ενοποίησης των μερών απαντά επίσης στην *Έκτη σονάτα* (op. 70) του Longo, όπου το ίδιο μοτιβικό στοιχείο κάνει την εμφάνισή του και στα τέσσερα μέρη του έργου. Περαιτέρω, η διάχυση του ίδιου μοτιβικού υλικού μεταξύ όλων των μερών ενός έργου παρατηρείται και στη *Δεύτερη σονάτα* του Ραχμάνινοφ (πέραν της προαναφερόμενης επαναφοράς του ίδιου εισαγωγικού τμήματος). Τέλος, στην ίδια κατηγορία έργων οφείλουμε να εντάξουμε και την *Τέταρτη σονάτα* του MacDowell, όπου, πέραν της καταληκτικής επαναφοράς του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους στην coda του τελευταίου (στην οποία αναφερθήκαμε ανωτέρω), το ίδιο υλικό διαμορφώνει επιπλέον και το βασικό θεματικό μόρφωμα του δεύτερου μέρους, χαρακτηρίζοντας ως εκ τούτου το σύνολο των μερών της σονάτας.

Μία ακόμη ενδιαφέρουσα – καίτοι εντελώς διαφορετική – περίπτωση εντοπίζεται στην *Δεύτερη σονάτα* του Brahms. Εκεί, όπως είδαμε, η τελική μεταμόρφωση του θέματος των παραλλαγών του δεύτερου μέρους συνιστά, τελικά, το θεμελιώδες θεματικό μόρφωμα του αμέσως επόμενου μέρους, σχηματίζοντας έτσι μία εντελώς μοναδική κυκλική σχέση μεταξύ δύο γειτονικών μερών. Επί τη ευκαιρία της αναφοράς σε αυτό το έργο του Brahms, οφείλουμε να παρατηρήσουμε πως ανάλογες (καίτοι όχι τόσο έντονες) κυκλικές αναφορές εντοπίζονται τόσο στην *Πρώτη* όσο και στην *Τρίτη σονάτα* του για πιάνο: στην μεν op. 1, το βασικό μοτιβικό υλικό του κυρίου θέματος του πρώτου μέρους επαναξιοποιείται πολύ αργότερα, καθ' όσον μεταπλάθεται για να σχηματίσει το ανάλογο μόρφωμα του τελικού μέρους, ενώ στην op. 5 το (εμβόλιμο) τέταρτο μέρος τιτλοφορείται ως «ανασκόπηση» από τον συνθέτη και εκπληρώνει ακριβώς αυτόν τον σκοπό, υιοθετώντας ως βασική του ιδέα το ανάλογο στοιχείο του δεύτερου μέρους του έργου.

Όσον αφορά τα υπόλοιπα έργα από αυτά που αναφέρθηκαν ανωτέρω, μία διακριτή κατηγορία διαμορφώνουν εκείνα που, έχοντας ένα τελικό μέρος σε μορφή τριμερούς σονάτας ή σονάτας-ρόντο, προβαίνουν σε αναδρομή στο υλικό των μερών που έχουν προηγηθεί εντός της κεντρικής τους ενότητας της επεξεργασίας. Αυτή η διαδικασία παρατηρείται στα Dale/III, Σκριάμπιν 4/II, Μπαλάκιρεφ 2/IV, Ραχμάνινοφ 1/III, Turina/III, Μέτνερ op. 25-2/II, Μέτνερ op. 27/III και Προκόφιεφ 2/IV, ενώ στην ίδια κατηγορία υπάγεται και το Μέτνερ op. 11-3, έστω κι αν (όπως παρατηρήσαμε και αναφορικά με την coda του) τούτο αναφέρεται σε ένα εντελώς διαφορετικό έργο του ίδιου συνθέτη. Σε σχέση με τα εναπομείναντα μέρη, ως αναφερθεί επίσης συνοπτικά η αναδρομή σε προηγούμενα μέρη στο πλαίσιο του κυρίου θέματος στο Gade/IV, η ανάλογη διαδικασία εντός των μεσαίων ενοτήτων στα (τριμερούς μορφής) MacDowell 2/III, MacDowell 3/II και 3/III, οι πολλαπλές αναδρομές στο εναρκτήριο μέρος εντός της ενότητας της έκθεσης στο MacDowell 2/IV, η αναφορά στο υλικό των προηγθέντων μερών εντός της μετάβασης της επανέκθεσης στο Μπορτκέβιτς/III αλλά και εντός της δευτερεύουσας ανάπτυξης στην ίδια ενότητα στο Sinding/III, στο trio αλλά και στην επιστροφή του scherzo στο Μέτνερ op. 25-1/III, στην ενότητα του scherzo στο MacDowell 1/II, στο scherzo αλλά και στο trio του Σκριάμπιν 2/II, στο trio του Sauer 2/III, σε ένα διακριτό επεισόδιο μεταξύ των παραλλαγών του Szymanowski 2/II, εντός των παραλλαγών στο Dale/II, στην εισαγωγή του Turina/III, στο πλαγίο θέμα αλλά και στην επανέκθεση του Μέτνερ op. 5/IV, αλλά και σε μία ενότητα

αφιερωμένη ειδικά σε αυτόν τον σκοπό στα Godowsky/V και Turina/II. Επιπλέον, μία αναδρομή στο πρώτο μέρος της *Πρώτης σονάτας* (op. 47) του Hiller εμπεριέχεται στην coda του δεύτερου μέρους της, ενώ το ίδιο συμβαίνει και στην *Τρίτη σονάτα* (op. 78) του συνθέτη, όπου στην coda του δεύτερου μέρους ανακαλείται το κύριο θέμα του εναρκτήριου. Στο Γκλαζουνόφ 2/III ενδιαφέρον παρουσιάζει η μοτιβική συνάφεια του κυρίου θέματος με το αντίστοιχο μόρφωμα του πρώτου μέρους, γεγονός που παρατηρείται και στο Sauer 2/IV. Στο Szymanowski 1/IV, από την άλλη πλευρά, οι αναδρομές στο πρώτο μέρος ενσωματώνονται στο αντιστικτικό πλέγμα της φούγκας. Ενδιαφέρουσα είναι, ακόμη, η αρμονική συνάφεια των εισαγωγικών περασμάτων στο πρώτο και στο τελευταίο μέρος της *Έβδομης σονάτας* του Longo.

Στην τελευταία κατηγορία κυκλικών έργων πρέπει (σύμφωνα με την ταξινόμηση του Taylor) να εντάξουμε τις σονάτες που, ενώ βασίζονται σε βαθύτερο επίπεδο σε μία πολυμερή διάρθρωση, εμφανίζονται με τη μορφή ενός ενιαίου μέρους και χαρακτηρίζονται από την – αυτούσια ή μεταμορφωμένη – επανεμφάνιση θεματικού υλικού από προηγούμενα “μέρη”.<sup>456</sup> Σε αυτό το είδος, ο ίδιος ο Taylor τοποθετεί τη σονάτα του Liszt, η οποία, πράγματι, αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτού του κατασκευαστικού τύπου. Ωστόσο, στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης είχαμε την τύχη να συναντήσουμε δύο ακόμη άξιους αντιπροσώπους αυτής της κατηγορίας: πρόκειται, φυσικά, για τις σονάτες για πιάνο των Reubke και Λιαπουνόφ, εκ των οποίων η πρώτη, παρ’ όλο που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να λαμβάνει ως δομικό της πρότυπο την σονάτα του Liszt, δεν ακολουθεί εντούτοις τις προδιαγραφές του τριμερούς τύπου σονάτας όπως εκείνη, σε αντίθεση με το έργο του Λιαπουνόφ, το οποίο αποδεικνύεται, σε τελική ανάλυση, πολύ συγγενέστερο προς το μοντέλο του αριστουργήματος του Liszt.

Ένα τελευταίο, συνολικό συμπέρασμα που οφείλουμε να εξαγάγουμε αφορά την *συχνότητα* εμφάνισης κυκλικών συνδέσεων, όπως αυτές που συνοψίσαμε παραπάνω, εντός του εξεταζόμενου ρεπερτορίου και ιδιαίτερα μεταξύ των διαφορετικών υποπεριόδων. Ακόμη και με μία περαστική ματιά, βγαίνει αβίαστα το συμπέρασμα πως τέτοιες κυκλικές σχέσεις εμφανίζονται πρωτίστως στην τρίτη και στην τέταρτη υποπερίοδο του ύστερου ρομαντισμού, ενώ είναι λιγότερο συνήθεις στα έργα της πρώτης και της δεύτερης υποπεριόδου. Διαπιστώνεται, συνεπώς, μία έξαρση αυτής της πρακτικής από την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα κι έπειτα, ενώ αξίζει να σημειωθεί, περαιτέρω, πως εντός αυτής της περιόδου (1891-1914) η τάση ανάπτυξης κυκλικότητας εντοπίζεται ιδιαίτερα συχνά στο έργο των συνθετών ρωσικής καταγωγής (ήτοι, συγκεκριμένα, στους Σκριάμπιν, Μέτνερ, Γκλαζουνόφ, Προκόφιεφ, Μπορτκέβιτς και Ραχμάνινοφ), ενώ ως ένας ακόμη σημαντικός εκπρόσωπος αυτής θα πρέπει να θεωρηθεί ο MacDowell.

Έχοντας ολοκληρώσει τις παρατηρήσεις μας αναφορικά με τις κυκλικές σχέσεις που εντοπίζονται στο εξεταζόμενο ρεπερτόριο, κρίνονται επίσης απαραίτητες και ορισμένες καταληκτικές συμπερασματικές επισημάνσεις αναφορικά με τις προγραμματικές διαστάσεις που διέπουν κάποιες από τις σονάτες της ίδιας δημιουργικής περιόδου. Αυτές αφορούν, συνολικά, οποιεσδήποτε εξωμουσικές συνδηλώσεις· παρ’ όλο που τόσο στο πλαίσιο της αρχικής αναφοράς μας στο ιστορικό της δημιουργίας των έργων όσο και έπειτα, κατά την αναλυτική πραγμάτευση των μεμονωμένων μερών των σονατών που

---

<sup>456</sup> Η εν λόγω κατηγορία αναφέρεται ως “*multi-functional four-in-one designs (or similar)*” και αποτελεί μία υποκατηγορία της τρίτης (πέραν των “*end-orientated*” και “*non-end-orientated cyclic forms*” που αναφέραμε ανωτέρω) μεγάλης κατηγορίας κυκλικών σχέσεων που αναγνωρίζει ο Taylor (“*combined- or single-movement cyclic forms*”): βλ. ό.π., σ. 15-16.

μελετήθηκαν, έχουμε ήδη προβεί – εν πολλοίς – στην επισήμανση των σχετικών περιπτώσεων (κυρίως σε επιπρόσθετες υποσημειώσεις), θεωρούμε πως θα ήταν καθ’ όλα σκόπιμη και χρήσιμη μία συνολική αποτίμησή τους σε αυτό το σημείο. Όπως λοιπόν πράξαμε και αναφορικά με το ζήτημα της κυκλικότητας, οφείλουμε κι εδώ να διακρίνουμε διαφορετικές περιπτώσεις, μεγαλύτερου ή μικρότερου βαθμού ένταξης εξωμουσικών στοιχείων στα εξεταζόμενα έργα εκ μέρους των συνθετών.

Στην πρώτη “γραμμή”, μία ιδιαίτερη κατηγορία αποτελούν οι σονάτες που έχουν βασιστεί εξ αρχής και συνδέονται αναπόσπαστα με ένα εξωτερικό προγραμματικό ερέθισμα, το οποίο καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την εσωτερική τους οργάνωση, είτε αυτή αφορά αρμονικά, τονικά και μοτιβικά ζητήματα, είτε ακόμη την ιδιαίτερη διάταξη των μερών τους. Σε αυτή την κατηγορία εντάσσονται πρωτίστως οι σονάτες του Alkan και του Bennett: στην πρώτη εξ αυτών, το πρόγραμμα αποτελεί επί της ουσίας μία – εν πολλοίς αυτοβιογραφικού χαρακτήρα – έμπνευση του συνθέτη, με αναφορές όμως τόσο στον μύθο του Φάουστ όσο και σε αυτόν του Προμηθέα· ο Bennett, από την άλλη πλευρά, εμπνέεται άμεσα και αποκλειστικά από την ιστορία της Ιωάννας της Λωρραίνης, παραθέτοντας μάλιστα και αποσπάσματα από το έργο *Die Jungfrau von Orleans* του Schiller. Η πλέον σημαντική διαφορά μεταξύ των δύο αυτών έργων συνίσταται, εντούτοις, στην σαφέστατα περιγραφική διάσταση που αναπτύσσεται σε πολλά σημεία της σονάτας του Alkan, σε αντίθεση με την απουσία ανάλογων ηχητικών απομιμήσεων στην σονάτα του Bennett.

Σε μία δεύτερη, λιγότερο προγραμματικά ανεπτυγμένη κατηγορία έργων θα πρέπει να ταξινομηθούν οι τέσσερις σονάτες του MacDowell, έκαστη εκ των οποίων αφορμάται από κάποιο επίγραμμα ή τίτλο· εντούτοις, σε αντίθεση με τα δύο προαναφερόμενα έργα, όπου το εξωμουσικό σχέδιο προσδιορίζει τον χαρακτήρα και το περιεχόμενο ενός εκάστου μέρους, στην παρούσα περίπτωση η όποια προγραμματική νύξη παραμένει μόνον εξωτερική, ως μία γενική αισθητική και ποιητική αρχή, υποβάλλοντας περισσότερο μία ατμόσφαιρα εντός της οποίας δύναται να λάβει χώρα η πρόσληψη από πλευράς του ακροατή. Η διαπίστωση αυτή δεν ακυρώνεται, προσέτι, από τις εικονοπλαστικές αναφορές που μας μεταφέρονται μέσω μαρτυριών του ίδιου του συνθέτη, καθώς οι όποιες προγραμματικές ιδέες παραμένουν μεμονωμένες, αφορώντας συγκεκριμένα μέρη, και δεν στοιχειοθετούν την ομοιογενή εξέλιξη μίας γενικής πλοκής, όπως συμβαίνει στα προαναφερόμενα έργα των Alkan και Bennett. Παρόμοια είναι επίσης η περίπτωση της *Πρώτης σονάτας* του Ραχμάνινοφ, η σύνδεση των μερών της οποίας με στοιχεία του φαουστικού μύθου παραμένει αδρομερής και δεν ενισχύεται από κάποιον προγραμματικό τίτλο ή μια συνολική εξωμουσική εξέλιξη. Ανάλογα ασαφείς απομένουν ακόμα οι όποιες προγραμματικές διαστάσεις σε σονάτες που φέρουν επιγράμματα στην αρχή τους, όπως, επί παραδείγματι, η τριάδα σονατών op. 11 του Μέτνερ, η σονάτα του Lekeu και η *Πέμπτη σονάτα* του Σκριάμπιν. Μία εναλλακτική διαδικασία, από την άλλη πλευρά, αφορά την ρητή αξιοποίηση υλικού κατ’ αρχήν “ξένου” ως προς τον πυρήνα μιας σονάτας, ούτως ώστε να δημιουργηθεί μία ορισμένη εντύπωση κι ένας αφηρημένος συσχετισμός. Τούτο συμβαίνει, επί παραδείγματι, στο αργό μέρος της *Πρώτης σονάτας* του Brahms, όπου ο συνθέτης επιστρατεύει, σύμφωνα με δική του διευκρίνιση, ένα “Minnelied”. Ανάλογη, καίτοι σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα, είναι επίσης η περίπτωση της σονάτας του Turina, ο οποίος, πέραν του χαρακτηρισμού της ως “ρομαντικής”, αξιοποιεί στο πλαίσιο της για θεματικούς σκοπούς και το παραδοσιακό ισπανικό τραγούδι “El Vito”.

Ένα ζήτημα το οποίο, εντούτοις, δεν έχουμε πραγματευθεί συνολικά εντός των μεμονωμένων αναλύσεων, αφορά την περίπτωση μερών πέραν του εναρκτήριου, και ιδιαίτερα ευρισκόμενων στο εσωτερικό ενός ευρύτερου έργου, ο τίτλος των οποίων υποδηλώνει μία “απόδραση” από τα δεσμά του είδους και του ύφους της σονάτας,

παραπέμποντας σε κομμάτια χαρακτήρος. Ιδιαίτερα δημοφιλής σε αυτό το πλαίσιο είναι ο χαρακτηρισμός ενός μέρους ως “intermezzo”. Πέραν της πλέον γνωστής περίπτωσης, ήτοι του τέταρτου μέρους της *Τρίτης σονάτας* του Brahms, ως intermezzi τιτλοφορούνται επιπλέον τα Rheinberger 1/III, Draeseke/II, Rheinberger 4/III, Μέτνερ op. 5/II, Sauer 1/III και Μπαλάκιρεφ 2/III. Όπως φανερώνει ο τίτλος, τα μέρη αυτά φαίνεται να λειτουργούν *διαμεσολαβητικά* ως προς ένα γοργό χορευτικό μέρος (εάν δεν το υποκαθιστούν) ή προς το τελικό μέρος του έργου, αντιπροσωπεύοντας κατά κανόνα μία προσωρινή επιβράδυνση της μουσικής ροής, σαν ένα εμβόλιμο επεισόδιο· μοναδική εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα συνιστά η περίπτωση του γοργού μεσαίου μέρους της σονάτας του Draeseke, το οποίο φαίνεται να χαρακτηρίζεται περισσότερο από αντιθετική παρά από διαμεσολαβητική λειτουργία, συνιστώντας μία παρένθεση ανάμεσα στα δύο – θεματικά συνδεδεμένα μεταξύ τους – εξωτερικά μέρη: στην απόκλιση του εν λόγω μέρους από την περιρρέουσα ατμόσφαιρα του έργου συμβάλλει άλλωστε και η άμεση αναφορικότητά του σε ένα κομμάτι χαρακτήρα, όπως αυτή δηλώνεται από τον υπότιτλό του (“Valse – Scherzo”) και την συνακόλουθη μετάλλαξη ενός τυπικού scherzo σε ένα ανάλαφρο και χιουμοριστικό βαλς.<sup>457</sup> Μία άλλη, εξίσου ενδιαφέρουσα αναφορά είναι αυτή στο είδος της “Romanze”. Τούτη εμφανίζεται στα Rheinberger 2/II, Rheinberger 4/II και Longo 3/II· απαντά, ως εκ τούτου, αποκλειστικά σε αργά μέρη, ιδιαίτερα μάλιστα λυρικού χαρακτήρα.<sup>458</sup> Εναλλακτικές επιλογές τίτλων με ανάλογο περιεχόμενο εντοπίζονται ακόμη στα Heller 3/II (“Scherzo – Capriccio”), Heller 4/II (“Legende”), Albéniz op. 82/II (“Minuetto del Gallo”) και op. 82/III (“Rêverie”), Draeseke/I (“Introduzione e Marcia funebre”), Μπαλάκιρεφ 1/II και 2/II (“Mazur[ka]”) και Sauer 2/II (“Nocturno”).

Ολοκληρώνοντας, στην ίδια ευρύτερη κατηγορία μπορούμε να εντάξουμε περιπτώσεις σονατών στις οποίες ένας συμπληρωματικός τίτλος ή προσδιορισμός δημιουργεί συσχέτιση με ένα διαφορετικό είδος, αφορώντας όμως εν προκειμένω το σύνολο του έργου· σε αυτό το πλαίσιο ανήκουν, συγκεκριμένα, οι περιπτώσεις όπου μία σονάτα χαρακτηρίζεται επιπλέον ως “φαντασία”, με την κατηγορία αυτή να αντιπροσωπεύεται, όπως είδαμε, από την *Δεύτερη σονάτα* του Σκριάμπιν και την *Sonata quasi fantasia* του Draeseke,<sup>459</sup> ενώ μία ανάλογη περίπτωση συνιστά, από την άλλη πλευρά, και η op. 27 του Μέτνερ, όπου υπονοείται μία διείδυση στοιχείων της μπαλάντας στο είδος της σονάτας. Τέλος, μία ακόμη περίπτωση “μίξης” εντοπίζεται και πάλι στο έργο του Μέτνερ, με την op. 25 αρ. 1 που τιτλοφορείται *Märchen-Sonate*.

---

<sup>457</sup> Σχετικά με την χρήση του τίτλου “Intermezzo” σε αυτοτελή κομμάτια χαρακτήρος αλλά και στο εσωτερικό πολυμερών κυκλικών έργων, βλ. Maurice J. E. Brown, “Intermezzo (iii)” στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13835>. Ο Brown δεν παραλείπει να αναφερθεί ρητά στην περίπτωση της *Τρίτης σονάτας* του Brahms αλλά και σε αυτήν της [*Δεύτερης*] *σονάτας* του Μπαλάκιρεφ.

<sup>458</sup> Τα χαρακτηριστικά αυτά σχετίζονται με το παρελθόν του είδους της Romanze ως μίας φωνητικής σύνθεσης, απέριττης και λυρικής, η οποία υιοθετήθηκε για την σύνθεση αργών μερών ήδη από τον 18ο αιώνα. Βλ. Jack Sage, Susana Friedmann και Roger Hickman, “Romance (Fr. and Sp.; It. *romanza*; Ger. *Romanze*)”, στο: *Grove Music Online*, ό.π., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23725>.

<sup>459</sup> Σχετικά με την εξέλιξη αυτής της “μικτής μορφής” κατά τον 19ο αιώνα, βλ. την επισκόπηση της Hayashida, ό.π., σ. 17-22.

## Βιβλιογραφία

Detlef Altenburg – Axel Schröter, “Liszt, Franz, ungar. Ferenc”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 11, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 203-311.

Carlos Gómez Amat, “Turina (Pérez), Joaquín”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28603>.

Klaus Aringer, “Sonate für Klavier Nr. 1 C-Dur”, στο: Claus Bockmaier – Siegfried Mauser (επιμ.), *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 2013, Bd. 1, σ. 5-12.

Klaus Aringer, “Sonate für Klavier Nr. 2 fis-Moll”, στο: Claus Bockmaier – Siegfried Mauser (επιμ.), *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 2013, Bd. 1, σ. 13-19.

Klaus Aringer, “Sonate für Klavier Nr. 3 f-Moll”, στο: Claus Bockmaier – Siegfried Mauser (επιμ.), *Johannes Brahms: Interpretationen seiner Werke*, Laaber-Verlag, Laaber 2013, Bd. 1, σ. 40-47.

James M. Baker, *The music of Alexander Scriabin*, Yale University Press, New Haven – London 1986.

Mihaela Georgiana Balan, “Alexander Scriabin’s Structural and Harmonic Conception Revealed in Piano Sonatas No. 3 and 7”, *Musicology Today: Journal of the National University of Music Bucharest* 7/1 (25), 2016, σ. 29-54.

Lincoln Ballard – Matthew Bengtson (με τον John Bell Young), *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance, and Lore*, Rowman & Littlefield, Lanham – Boulder 2017.

Frances Barulich, “Albéniz, Isaac (Manuel Francisco)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00421>.

Rainer Bayreuther, “Raff, (Joseph) Joachim”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1191-1199.

Pola Baytelman, *Isaac Albeniz: Chronological List and Thematic Catalog of His Piano Works*, Harmonie Park Press, Michigan 1993.

Finn Benestad – Harald Herresthal – Heinrich W. Schwab, “Grieg, Edvard Hagerup”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 1-23.

John Bergsagel, “Hartmann family”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12476>.

Boris Berman, *Prokofiev’s Piano Sonatas: A Guide for the Listener and the Performer*, Yale University Press, New Haven – London 2008.

Wallace Berry, *Form in Music*, Prentice-Hall, New Jersey 1966.

Paul Bertagnolli, “Edward MacDowell’s Original Program for the *Sonata Eroica*”, *Journal of the Society for American Music* 9/1, 2015, σ. 61-107.

Marianne Betz, “MacDowell, Edward Alexander”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 11, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 699-705.

Wendelin Bitzan, “Klaversonaten aus Russland” / “Russische Klaversonaten”, *Contrapunkt Magazin* 7, 2012, <https://contrapunkt-online.net/categories/7-ausgabe>.

Wendelin Bitzan, “Nikolaj Metners einsätzig Sonatenformen. Konzepte von Symmetrie und Balance in den Klaversonaten op. 11 und op. 22”, *Die Tonkunst. Magazin für klassische Musik und Musikwissenschaft* 10/4, 2016, σ. 451-458.

Wendelin Bitzan, *The Sonata as an Ageless Principle. Nikolai Medtner’s Early Piano Sonatas: Analytic Studies on their Genesis, Style, and Compositional Technique*, διδακτορική διατριβή, University of Music and Performing Arts Vienna, Department of Musicology and Performance Studies, Vienna 2018.

La Wanda Blakeney, “Ritter, August Gottfried”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.2261031>.

Mary Anne Bolster, *A style analysis of three representative piano sonatas of Alexander Scriabin*, διπλωματική διατριβή, North Texas State College, 1955.

E. Douglas Bomberger, *MacDowell*, Oxford University Press (The Master Musicians), Oxford – New York 2013.

Ronald Earl Booth (με επιμέλεια του Matthias Thiemel), “Heller, Stephen [István]”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12736> (με επικαιροποίηση το 2013).

George S. Bozarth – Walter Frisch, “Brahms, Johannes”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51879>.

Thomas M. Brawley, “Volkmann (Friedrich), Robert”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29648>.

Maurice J. E. Brown, “Intermezzo (iii)” στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13835>.

Vasili Byros, “Competing ‘Windows of Order’: The Dialectics of System-Construction and -Withdrawal in Berg’s Sonata for Piano, Op. 1”, *Theory and Practice* 33, 2008, σ. 273-327.

Paul Cadrin, “Fugue”, στο: Paul Cadrin – Stephen Downes (επιμ.), *The Szymanowski Companion*, Routledge, New York 2016, σ. 99-106.

John Caldwell, *The Oxford history of English music, Volume II: From c. 1715 to the present day*, Oxford University Press, Oxford 1999.

Stuart Campbell, “Balakirev, Mily Alekseyevich”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40685>.

Stuart Campbell – Dorothea Redepenning, “Glazunov, Aleksandr Konstantinovič”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 7*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 1057-1066.

William E. Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.

Emily Chialin Chiang, *Rubato and the Creation of Climax in Two Piano Sonatas by Scriabin*, διδακτορική διατριβή, University of Toronto, 2013.

Teresa Chylńska, *Karol Szymanowski: His life and works*, University of South California, Los Angeles 1993.

Walter A. Clark – Jacinto Torres Mulas, “Albéniz (y Pascual), Isaac Manuel Francisco”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 1*, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 317-325.

Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Oxford – New York 1994.

Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, μτφρ. J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley 1989.

Fabian Dahlström – James Hepokoski, “Sibelius, Jean [Johan] (Christian Julius)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43725>.

James Deaville, “Raff, (Joseph) Joachim”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22816>.

Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2014 (17. Auflage, πρώτη έκδοση: 1976).

Jeremy Dibble, “Parry, Sir (Charles) Hubert (Hastings)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20949>.

Elena V. Dorozhkina, *A performer’s guide to the first two movements of Tchaikovsky’s Grand Sonata in G major, opus 37*, διδακτορική διατριβή, University of North Texas, 2012.

Jonathan Dunsby, “Chamber music and piano”, στο: Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, σ. 500-521.

Maria Eckhardt – Rena Charnin Mueller – Alan Walker, “Liszt, Franz [Ferenc]”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.48265>.

William Alexander Eddie, *Charles Valentin Alkan: His Life and His Music*, Ashgate, Burlington 2007.

Katrin Eich, “Die Klavierwerke”, στο: Wolfgang Sandberger (επιμ.), *Brahms Handbuch*, Metzler – Bärenreiter, Stuttgart – Kassel 2009, σ. 332-369.

Jean-Jacques Eigeldinger, “Heller, Stephen, István”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 1246-1253.

Bradley James Emerson, *Medtner’s Sonata-Ballade: Interpreting Its Dramatic Trajectory through Virtual Subjectivities*, διδακτορική διατριβή, University of Texas, 2016.

Thomas Ertelt, “Berg, Alban (Albano Maria Johannes)”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 2, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 1198-1238.

Christoph Flamm, “Bortkevič, Bortkiewicz, Sergej Ėduardovič, Sergei, Serge (von)”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, σ. 452-455.

Christoph Flamm, “Metner, Medtner, 3. Nikolaj Karlovič”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 12, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 103-105.

Christoph Flamm, “Rachmaninov, Sergej Vasil’evič”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1158-1171.

Niels Bo Foltmann, “Gade, Niels Wilhelm”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 7, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 379-388.



Lewis Foreman, "Dale, Benjamin (James)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07066>.

Walter Frisch, "Sonata No. 2 in f# minor, opus 2", στο: Leon Botstein (επιμ.), *The compleat Brahms: A guide to the musical works of Johannes Brahms*, W. W. Norton, New York 1999, σ. 159-160.

Edward Garden, *Balakirev. A critical study of his life and music*, Faber and Faber, London 1967.

Edward Garden, "Lyapunov [Liapunov], Sergey Mikhaylovich", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17241>.

Edward Garden, "Rubinstein [Rubinshteyn], Anton Grigor'evich", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24053>.

Albrecht Gaub, "Ljapunov, Sergej Michajlovič", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 11, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 331-334.

Carolyn Gianturco, "Longo, Alessandro", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16953>.

Bryan Gilliam – Charles Youmans, "Strauss, Richard (Georg)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40117> (με επικαιροποίηση το 2010).

Percy Goetschius, *The Larger Forms of Musical Composition*, Schirmer, New York 1915.

Glenda Dawn Goss, *Sibelius. A composer's life and the awakening of Finland*, The University of Chicago Press, Chicago – London 2009.

Kadja Grönke, "Rubinštejn, 1. Anton Grigor'evič", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 14, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 594-599.

Asami Hagiwara, *Guide to the published solo piano music of Jean Sibelius (1865-1957)*, διδακτορική διατριβή, University of Iowa, 2017.

Kenneth Hamilton, *Liszt: Sonata in B Minor*, Cambridge University Press, New York 1996.

Andrea Harrandt, "Fuchs, 2. Robert", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 7, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 223-226.

Mami Hayashida, *From sonata and fantasy to sonata-fantasy: charting a musical evolution*, διδακτορική διατριβή, University of Kentucky, 2007.

Hartmut Hein, "Sauer, Emil (Georg Conrad) von", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 14, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1015-1016.

Christiane Heine, "Turina, 1. Joaquín Turina Pérez", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 16, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2006, σ. 1129-1131.

Kirsten Heinzmann, "Ritter, August Gottfried", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 14, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 202-204.

Zofia Helman, "Szymanowski, Karol (Maciej)", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 16, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2006, σ. 403-414.

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

Harald Herresthal, "Sinding, Christian (August)", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 15, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2006, σ. 840-841.

Joshua Lester Hillmann, *Solving the Riddle of Alkan's Grande Sonate Op. 33 "Les quatre âges": A Performance Guide and Programmatic Overview*, διδακτορική διατριβή, Arizona State University, 2018.

Wolfgang Hochstein, "Rheinberger, Josef Gabriel", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1615-1621.

Kurt Hofmann, "Brahms, the Hamburg musician, 1833-1862", στο: Michael Musgrave (επιμ.), *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge 1999, σ. 1-30.

Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1870*, Leipzig 1870.

Friedrich Hofmeister, *Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen für das Jahr 1884*, Leipzig 1874.

Peter Hollfelder, *Klaviermusik: Internationales chronologisches Lexikon*, Heinrischshofen, Wilhelmshaven 1989 (επανέκδοση: 1999).

Barbara Blanchard Hong, "Gade Models for Grieg's Symphony and Piano Sonata", *Dansk Aarbog for Musikforskning* 15, 1984, σ. 27-38.

Charles Hopkins, "Godowsky, Leopold [Leonid]", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11344>.

John Horton – Nils Grinde, "Grieg, Edvard (Hagerup)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11757>.

Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, Faber & Faber, London – Boston 1979.

Douglas Jarman, "Berg, Alban (Maria Johannes)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02767>.

Sara Jeffe, "Reubke, 2. (Friedrich) Julius", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1581-1582.

Christoph Kammertöns, "Herz, Henri, Heinrich", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 1447-1449.

Andrey Y. Karpyuk, *Sergei Mikhailovich Lyapunov's Piano Sonata Op. 27 (1908): Style, Structure, and Nineteenth-Century Precedents*, διδακτορική διατριβή, University of Connecticut, 2015.

Aaron C. Keebaugh, "Sterndale Bennett's Piano Music", *The Musical Times* 149/1904, 2008, σ. 61-68.

Stefan Keym, "Originalität oder Epigonentum? – Zur motivisch-thematischen Struktur der «b-Moll-Sonate» von Julius Reubke im Vergleich mit Liszts «h-Moll-Sonate»", *Die Musikforschung* 51/1, 1998, σ. 34-46.

Sarah Louise Kinley, *A performer's Analysis of Eight Piano Sonatas of Nicholas Medtner*, πτυχιακή εργασία, Jordan College of Music, Butler University, 1970.

Igor Kipnis – Marc-André Roberge, "Godowsky, Leopold", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 7, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 1183-1184.

Hans Klotz – Daniel Chorzempa, "Reubke family", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23267>.

Virginia Elizabeth Knieser, *Tonality and form in selected French piano sonatas: 1900-1950*, διδακτορική διατριβή, The Ohio State University, 1977.

Thomas Kohlhase, "Čajkovskij, Pëtr Il'ič", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, σ. 1596-1655.

John Koslovsky – Matthew Brown, “The Contrapuntal Legacy of the French fin-de-siècle: A Look at Dukas’s Piano Sonata in E-flat”, *Intégral* 30, 2016, σ. 129-152.

Alan H. Krueck, “Draeseke, Felix (August Bernhard)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08118>.

Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Bärenreiter-Verlag, Kassel 2010 (9. Auflage, πρώτη έκδοση: 1987).

Josef-Horst Lederer, “Albert, Eugen d’”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 1, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 336-339.

Joohee Lee, *Study on Mily Balakirev’s Piano Sonatas*, διδακτορική διατριβή, Jacobs School of Music, Indiana University, 2018.

Hugo Leichtentritt, *Musical Form*, Harvard University Press, Cambridge 1951.

George Leotsakos, “Levidis, Dimitrios”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16518> (με αναθεώρηση το 2013).

Pietro Lichtenthal, λήμμα “Stretta”, *Dizionario e bibliografia della musica*, Antonio Fontana, Milano 1826, vol. II, σ. 222.

Qinyuan Lin, *A discussion of the Piano Sonata No. 2 in d minor, op. 14, by Sergei Prokofiev*, διπλωματική εργασία, Ball State University, 2010.

Stephan D. Lindeman, “Herz, Henri [Heinrich]”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12915>.

Marina Lobanova, “Skrjabin, Aleksandr Nikolaevič”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 15, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2006, σ. 883-899.

Helmut Loos, “Draeseke, Felix (August Bernhard)”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 5, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2001, σ. 1365-1370.

François Luguénot – Britta Schilling-Wang, “Alkan, eigentl. Morhange, 2. Charles Valentin”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 1, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 480-488.

Lorenz Luyken, “Volkmann (Friedrich), Robert”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 17, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2007, σ. 211-213.

Hugh Macdonald, "Alkan [Morhange], (Charles-)Valentin", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00579>.

Tomi Mäkelä, "Sibelius, Jean, Johan (Christian Julius)", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 15, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2006, σ. 713-745.

Bo Marschner (με επιμέλεια του Finn Egeland Hansen), "Gade, Niels W(ilhelm)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10464>

Barrie Martyn, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Scolar Press, Vermont 1990.

Barrie Martyn, *Nicholas Medtner. His Life and Music*, Routledge, New York 1995.

Barrie Martyn, "Medtner, Nicolas [Metner, Nikolay Karlovich]", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18517>.

Adolph Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, Dritter Theil*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1857.

James Methuen-Campbell, "Sauer, Emil", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24632>.

Kari Michelsen, "Sinding, Christian (August)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25855>.

Anne Marie Nelson, *Ignacy Jan Paderewski's Piano Sonata in e-flat minor, opus 21: Insights into his compositional technique and performance style*, διδακτορική διατριβή, University of North Texas, 2003.

Lee-Ann Nelson, *Rachmaninoff's Second Piano Sonata op. 36: Towards the creation of an alternative performance version*, διπλωματική διατριβή, University of Pretoria, 2006.

William Stein Newman, *The Sonata since Beethoven*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1969.

Klaus Wolfgang Niemöller, "Hiller, Ferdinand (von)", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 1581-1587.

Geoffrey Norris, "Rachmaninoff [Rakhmaninov, Rachmaninov], Serge [Sergey] (Vasil'yevich)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50146>.

Robert Orledge – Andrew Thomson, "Indy, (Paul Marie Théodore) Vincent d'", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13787>.

Gary O'Shea, *Prokofiev's early piano music: Context, influence, forms, performance*, διδακτορική διατριβή, Department of Music, The University of Sheffield, 2013.

Christopher Palmer (με αναθεώρηση του Luc Verdebout), "Lekeu, Guillaume (Jean Joseph Nicolas)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16366> (με επικαιροποίηση το 2013).

Miroslava Ivanova Panayotova, *In Search Of "Russianness": Russian National Idioms In Aleksandr Glazunov's Sonata No. 1 For Piano, Op. 74*, διδακτορική διατριβή, The University of Arizona, 2012.

Robert Pascall, "Brüll, Ignaz", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04149>.

Robert Pascall, "Fuchs, Robert", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10342>.

Franz Pazdírek, *Manuel universel de la littérature musicale*, Wien 1904-1910.

Małgorzata Perkowska-Waszek, "Paderewski, Ignacy Jan", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 12, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 1531-1533.

Folco Perrino, "Martucci, Guiseppe", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 11, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 1228-1229.

Dolores Pesce – Margery Morgan Lowens, "MacDowell [McDowell], Edward (Alexander)", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2013, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2250077>.

Walter Piston, *Harmony*, W. W. Norton & Co., London 1959 (πρώτη έκδοση: 1950).

Leon Plantinga, "The Piano and the Nineteenth Century", στο: R. Larry Todd (επιμ.), *Nineteenth-Century Piano Music*, Routledge, London 1990 (δεύτερη έκδοση: 2004), σ. 1-15.

John F. Porte, *Edward Macdowell: A Great American Tone Poet, His Life and Music*, E. P. Dutton & Company, New York 1922.

Francis Pott, συνοδευτικό κείμενο στον δίσκο ακτίνας *Benjamin Dale – Piano Sonata, York Bowen – Miniature Suite*, Danny Driver, Hyperion, CDA67827.

Jonathan Powell, "Skryabin [Scriabin], Aleksandr Nikolayevich", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25946>.

Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to "Musical Form"*, Augener, London 1895.

Olympia Psychopedis-Frangou, “Levidēs, Levidis, Dēmētrios, Dimitrios”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 11, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 36-38.

Annunziato Pugliese, “Longo, 1. Alessandro”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 11, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2004, σ. 442-443.

Mike Rapport, *1848: Year of Revolution*, Basic Books, New York 2008.

Erwin Ratz, *Εισαγωγή στη μουσική μορφολογία*, μτφρ. Κ. Νάσος, Νάσος, Αθήνα 1987.

Dorothea Redepenning, “Balakirev, Milij Alekseevič”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 2, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 60-71.

Dorothea Redepenning, “Prokofiev, Sergey (Sergeyevich)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402>.

John Rink, “Opposition and integration in the piano music”, στο: Michael Musgrave (επιμ.), *The Cambridge Companion to Brahms*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1999, σ. 77-97.

David Rowland, “The piano since c. 1825”, στο: David Rowland (επιμ.), *The Cambridge Companion to the Piano*, Cambridge University Press, Cambridge – New York 1998, σ. 40-56.

Charles Rosen, *Sonata Forms*, W. W. Norton, New York 1988 (Revised Edition).

Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge [Massachusetts] 1995.

Jack Sage, Susana Friedmann και Roger Hickman, “Romance (Fr. and Sp.; It. *romanza*; Ger. *Romanze*)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23725>.

Jim Samson, “Music and Society”, στο: Jim Samson (επιμ.), *The Late Romantic Era: From the Mid-19th Century to World War I*, Palgrave Macmillan, New York 1991, σ. 1-49.

Jim Samson, “Paderewski, Ignacy Jan”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20672>.

Jim Samson, “Szymanowski, Karol (Maciej)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27328>.

Martin Scott Sanders-Hewett, *Context and Analysis: An Investigation of the Sonata-form movements for piano by Joaquín Turina (1882-1949)*, διπλωματική διατριβή, University of Birmingham, 2014.

Jürgen Schaarwächter, “Parry Sir (Charles) Hubert (Hastings)”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 139-142.

Thomas Schipperges, “Brüll, Ignaz”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, σ. 1114-1117.

Thomas Schipperges, “Prokof’ev, Sergej Sergeevič”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 962-987.

Christian Martin Schmidt, “Brahms, Johannes”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, σ. 626-716.

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

Matthias Schneider-Dominco, *Xaver Scharwenka (1850-1924): Werkverzeichnis (ScharWV)*, Hainholz (Musikwissenschaft, Bd. 6), Göttingen 2003.

Matthias Schneider-Dominco, “Scharwenka, 2. (Theophil Franz) Xaver”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 14, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1187-1189.

Arnold Schoenberg, *Βασικές αρχές μουσικής σύνθεσης*, μτφρ. Κ. Νάσος, Νάσος, Αθήνα 1988.

Harold C. Schonberg, *The Great Pianists: From Mozart to the Present* (αναθεωρημένη και επικαιροποιημένη έκδοση), Simon & Schuster, New York 1987 (πρώτη έκδοση: 1965).

Boris Schwarz (με αναθεώρηση του Sigrid Wiesmann), “Bortkiewicz [Bortkievich], Sergei [Sergej] Eduardovich”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03637>.

Boris Schwartz, “Glazunov, Aleksandr Konstantinovich”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11266>.

Manuela Schwartz, “Dukas, Paul (Abraham)”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 5, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2001, σ. 1158-1563.

Manuela Schwartz, “Indy (Paul Maria Théodore) Vincent d’”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 9, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, σ. 630-641.



Manuela Schwartz – G. W. Hopkins, “Dukas, Paul (Abraham)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.08282>.

Stefanie Huei-Ling Seah, *Alexander Scriabin's style and musical gestures in the late piano sonatas: Sonata No.8 as a template towards a paradigm for interpretation and performance*, διδακτορική διατριβή, University of Sussex, 2011.

Katrin Seidel – Ludwig Finscher, “Reinecke, Carl Heinrich Carsten, Pseud. Heinrich Carsten sowie W. te Grove”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 13, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2005, σ. 1513-1517.

Reinhold Sietz, “Reinecke, Carl (Heinrich Carsten)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23128>.

Reinhold Sietz – Matthias Wiegandt, “Hiller, Ferdinand (von)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13041>.

Elaine R. Sisman, “Tradition and Transformation in the Alternating Variations of Haydn and Beethoven”, *Acta Musicologica* 62/2-3, 1990, σ. 152-182.

Elaine R. Sisman, *Haydn and the classical variation*, Harvard University Press, Cambridge – London 1993.

László Somfai, *The Keyboard Sonatas of Joseph Haydn: Instruments and Performance Practice, Genres, and Styles*, University of Chicago Press, Chicago – London 1995.

Inger Sørensen, “Hartmann, 2. Johan Peter Emilius”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 8, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002, σ. 736-740.

Charles Suttoni, “Scharwenka, (Franz) Xaver”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24761>.

Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music, Volume 1: Music, from the earliest notations to the sixteenth century*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010.

Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music, Volume 3: Music in the Nineteenth Century*, Oxford University Press, Oxford – New York 2010.

Benedict Taylor, *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

Han Theill, *Die Klavierwerke Josef Rheinbergers*, Florian Noetzel, Wilhelmshaven 2001.

Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Paul Haupt, Bern – Leipzig 1935.

R. Larry Todd, "Sonata No. 1 in C major, opus 1", στο: Leon Botstein (επιμ.), *The complete Brahms: A guide to the musical works of Johannes Brahms*, W. W. Norton, New York 1999, σ. 156-159.

R. Larry Todd, *Mendelssohn: A life in music*, Oxford University Press, New York 2003.

Luke Tyler, *Eugen d'Albert (1864-1932) and his Piano Sonata, op. 10: Its use of unifying devices and formal structure*, διδακτορική διατριβή, Ball State University, 2015.

Hans Volkmann, *Robert Volkmann: sein Leben und seine Werke*, Hermann Seemann Nachfolger, Leipzig 1903.

Benjamin Wadsworth, "A Model of Dialectical Process in Berg's Opus 1 Piano Sonata", *Theory and Practice* 33, 2008, σ. 329-356.

Cheong Wai-Ling, "Scriabin's Octatonic Sonata", *Journal of the Royal Musical Association* 121/2, 1996, σ. 206-228.

Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years (1848-1861)*, Cornell University Press, New York – London 1988.

Laurence Wallach, "Sonata No. 3 in f minor, opus 5", στο: Leon Botstein (επιμ.), *The complete Brahms: A guide to the musical works of Johannes Brahms*, W. W. Norton, New York 1999, σ. 161-164.

Yuchie Sophie Wang, *Edward MacDowell: A Poetic Voice as Seen in the "Eroica" and "Keltic" Sonatas*, διδακτορική διατριβή, University of Cincinnati, 2013.

John C. G. Waterhouse – Folco Perrino, "Martucci, Giuseppe", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.17947>.

Scott Watkins, *Sonata in C-sharp Minor, op. posth. 80 by Pyotr Il'yich Tchaikovsky: Preparation for a New Edition*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, College of Music, 2011.

Walter Werbeck, "Strauss, Richard (Georg)", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 16, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2006, σ. 55-115.

Roland John Wiley, "Tchaikovsky, Pyotr Il'yich", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51766>.

John Williamson, "Albert, Eugen [Eugène] (Francis Charles) d'", στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.00434>.

Rosemary Williamson, "Bennett, William Sterndale", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 2, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 1999, σ. 1128-1133.

Rosemary Williamson – Nicholas Temperley, “Bennett, Sir William Sterndale”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42930> (με επικαιροποίηση το 2013).

Heinz-Jürgen Winkler, “Lekeu, Guillaume (Jean-Joseph-Nicolas)”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil*, Bd. 10, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2003, σ. 1540-1542.

Anton Würz (με επιμέλεια του Siegfried Gmeinwieser), “Rheinberger, Joseph (Gabriel)”, στο: *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23317>.

Βασιλική Ζλάτκου, *Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*, διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη 2019.

Σόλων Ραπτάκης, “Η Πέμπτη σονάτα για πιάνο του Αλεξάντρ Σκριάμπιν: ένας διάλογος με τις μορφές σονάτας”, *Πολυφωνία* 27, 2015, σ. 104-127.

Σόλων Ραπτάκης, “A mazurka’s progress: η περίπτωση του χορευτικού δεύτερου μέρους στις δύο σονάτες για πιάνο του Μίλι Μπαλάκιρεβ”, στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 51-56.

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

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

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Α΄)”, *Πολυφωνία* 11, 2007, σ. 89-118· “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19ου αιώνας (Β΄)”, *Πολυφωνία* 12, 2008, σ. 8-37· “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Α΄)”, *Πολυφωνία* 13, 2008, σ. 61-101· “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Β΄)”, *Πολυφωνία* 14, 2009, σ. 7-37· “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Γ΄)”, *Πολυφωνία* 15, 2009, σ. 67-99· “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, 2010, σ. 112-154· “Οι μορφές σονάτας και η

θεωρητική τους εξέλιξη: Ο τέταρτος τύπος σονάτας (“σονάτα-ρόντο”) και άλλες συναφείς με αυτόν μορφές”, *Πολυφωνία* 17, 2010, σ. 96-131.

Ιωάννης Φούλιας, “Η τριμερής ασματική μορφή στο έργο του Mozart: δύο κρίσιμες επισημάνσεις”, στο: Μάρκος Τσέτσος και Ιωάννης Φούλιας (επιμ.), *W. A. Mozart. Δεκαπέντε προσεγγίσεις*, Νεφέλη (σειρά «Μουσικολογία»), Αθήνα 2008, σ. 168-202.

Ιωάννης Φούλιας, *Οι δύο σονάτες για πιάνο του Δημήτρη Μητρόπουλου: Από τον ύστερο ρομαντισμό στην Εθνική Σχολή Μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2011.

Ιωάννης Φούλιας, “Τα τέσσερα κοντσέρτα για πιάνο του Xaver Scharwenka. Συμβολή στην διερεύνηση του είδους του κοντσέρτου κατά την όψιμη ρομαντική περίοδο (μέρος Β’)”, *Πολυφωνία* 30, 2017, σ. 7-107.

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

Ιωάννης Φούλιας, “Ο Anton Reicha και η πρώτη συστηματοποίηση των μουσικών μορφών στον 19ο αιώνα”, *Πολυφωνία* 33-34, 2019, σ. 85-120.

Ιωάννης Φούλιας, “Παράδοση και καινοτομία στα *Δύο καπρίτσια υπό μορφήν σονατών για πιάνο*, opus 47, του Muzio Clementi”, στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης και Κώστας Καρδάμης (επιμ.), *10ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Η μουσική κληρονομιά στη δυτική έντεχνη μουσική»* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Κέρκυρα, 26-28 Οκτωβρίου 2018), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2019, σ. 94-111.

Ιωάννης Φούλιας, “Όψεις παράδοσης και νεωτερισμού στα *Τρία σονέττα του Πετράρχη του Franz Liszt*”, στο: Ιωάννης Φούλιας, Πέτρος Βούβαρης, Κώστας Καρδάμης και Γιώργος Σακαλλιέρος (επιμ.), *11ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο: «Νεωτερισμός και Παράδοση» (με αφορμή τα 70 χρόνια από το θάνατο του Νίκου Σκαλκώτα)* (Πρακτικά διατμηματικού συνεδρίου υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 21-23 Νοεμβρίου 2019), Ελληνική Μουσικολογική Εταιρεία, Θεσσαλονίκη 2020, σ. 57-95.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μεικτές μορφές ρόντο-σονάτας και σονάτας-ρόντο στον Beethoven”, υπό έκδοση.

Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές του μενουέττου και του scherzo στο σύνολο της δημιουργίας του Ludwig van Beethoven”, υπό έκδοση.

### Διαδικτυακές πύλες

*Carl Reinecke*, <http://www.carl-reinecke.de>, ιστότοπος αφιερωμένος στον συνθέτη.

*International Draeseke Society*, <https://www.draeseke.org>, ιστότοπος αφιερωμένος στον Felix Draeseke.

*International Music Score Library Project (IMSLP) / Petrucci Music Library*, <https://imslp.org>.

*Joachim Raff*, <http://www.raff.org>, ιστότοπος αφιερωμένος στον συνθέτη.