

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Θεοφάνης Βάσσος

Τα κουαρτέττα για πληκτροφόρο, φλάουτο και βιόλα
(Wq. 93-95) του Carl Philipp Emanuel Bach: ανάλυση
μίας όψιμης συλλογής έργων μουσικής δωματίου

Πτυχιακή Εργασία

Επιβλέπων Καθηγητής: Ιωάννης Φούλιας

Τριμελής επιτροπή:

Ιωάννης Φούλιας, Πάυλος Σεργίου, Ιάκωβος Σταϊνχάουερ

ΑΘΗΝΑ 2022

Περιεχόμενα

Ιστορικά στοιχεία.....	1
Κουαρτέττο σε λα-ελάσσονα.....	4
Πρώτο μέρος – Andantino.....	4
Δεύτερο μέρος – Largo e sostenuto	12
Τρίτο μέρος – Allegro assai.....	17
Κουαρτέττο σε Ρε-μείζονα	22
Πρώτο μέρος – Allegretto	22
Δεύτερο μέρος – Sehr langsam und ausgehalten	28
Τρίτο μέρος – Allegro di molto	32
Κουαρτέττο σε Σολ-μείζονα	36
Πρώτο μέρος – Allegretto	36
Δεύτερο μέρος – Adagio	40
Τρίτο μέρος – Presto.....	43
Συμπεράσματα	48
Βιβλιογραφία	52

Ιστορικά στοιχεία

Τα Κουαρτέττα για πλκτροφόρο, φλάουτο και βιόλα, Wq. 93-95 / H. 537-539, γράφτηκαν από τον Carl Philipp Emanuel Bach στο Αμβούργο κατά την τελευταία χρονιά της ζωής του, το 1788.¹ Φαίνεται να είναι από τα πρώτα έργα που ο συνθέτης έγραψε μέσα στο έτος, χωρίς ωστόσο να είναι γνωστές οι ημερομηνίες σύνθεσης και των τριών. Ακριβή ημερομηνία έχουμε μόνο για το κουαρτέττο Wq. 94, το οποίο ολοκληρώθηκε στις 27 Ιανουαρίου. Για το κουαρτέττο Wq. 93 γνωρίζουμε μόνο ότι ολοκληρώθηκε εντός του ίδιου μήνα, ενώ για το κουαρτέττο Wq. 95 δεν υπάρχει κάποια πιο συγκεκριμένη πληροφορία, πέραν του έτους σύνθεσής του.²

Πιθανότατα, τα κουαρτέττα αυτά γράφτηκαν μετά από ανάθεση της Sara Levy³ στο συνθέτη. Είναι γνωστό ότι η Levy είχε στην κατοχή της τουλάχιστον δύο αυτόγραφες παρτιτούρες, για τα κουαρτέττα Wq. 94 και 95. Για το Wq. 93 δεν σώζεται αυτόγραφη παρτιτούρα. Παρ' όλα αυτά, από γράμμα της χήρας του συνθέτη, Johanna Maria Bach, προς την Levy, φαίνεται πως η τελευταία είχε αποκτήσει και τα τρία κουαρτέττα, έως τις 5 Σεπτεμβρίου του 1789.⁴ Ένα ακόμα στοιχείο που υποστηρίζει την προαναφερθείσα υπόθεση περί ανάθεσης, αφορά στον ιδιαίτερο και ασυνήθιστο συνδυασμό οργάνων για τον οποίο είναι γραμμένα τα εν λόγω έργα (καθώς δεν υπάρχουν άλλα ανάλογα έργα στην εργογραφία του συνθέτη). Φαίνεται πως στην οικογένεια των Levy υπήρχε ένα γενικότερο ενδιαφέρον για μουσικά έργα γραμμένα για αυτά τα όργανα. Αυτό επιβεβαιώνεται από προηγούμενες αναθέσεις τους, προς τον Wilhelm Friedemann Bach, σύνθεσης ντουέτων για βιόλες και ντουέτων για φλάουτα, καθώς και από την ύπαρξη, στη συλλογή της Sara, έργων που συνδυάζουν πλκτροφόρο με φλάουτο ή βιόλα.⁵

¹ Βλ. *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*, Gottlieb Friedrich Schniebes, Hamburg 1790, σ. 51-52· Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach: 1714-1788*, Breitkopf & Härtel, Leipzig – Brüssel – London – New York 1905, σ. 32-33· E. Eugene Helm, *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, Yale University Press, New Haven 1989, σ. 116-117. Βλ. επίσης τον κατάλογο έργων του συνθέτη στο Christoph Wolff – Ulrich Leisinger, λήμμα “Bach, Carl Philipp Emanuel”, στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185> (11.12.2021), καθώς και τον κατάλογο στο Elias N. Kulukundis, “C. P. E. Bach in the Library of the Singakademie zu Berlin”, στο: Stephen L. Clark (επιμ.), *C. P. E. Bach studies*, Clarendon Press, Oxford 1988, σ. 171.

² Οι πληροφορίες για τα κουαρτέττα Wq. 93 και 94 αναγράφονται από τον Michel, κύριο αντιγραφέα των έργων του συνθέτη στο Αμβούργο, σε δύο αντίγραφα τα οποία αποκτήθηκαν από τον Haydn, πιθανώς το 1795. Βλ. Laura Buch, “Introduction”, στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *Quartets and Miscellaneous Chamber Music* (επιμ. Laura Buch), The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series II: Chamber Music / vol. 5), Cambridge (MA) 2016, σ. xvii και xviii [<https://cpebach.org/toc/toc-II-5.html>].

³ Γερμανίδα τσεμπάλιστρια και συλλέκτρια μουσικής, με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, μεταξύ άλλων, και για τη μουσική της οικογένειας των Bach. Συνδρομήτρια σε εκδόσεις έργων του Carl Philipp Emanuel Bach από το 1779. Βλ. περισσότερα στο Peter Wollny, λήμμα “Levy [née Itzig], Sara”, στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16528> (13.12.2021), και στο David Schulenberg, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, University of Rochester Press, Rochester 2014, σ. 208.

⁴ Δηλαδή την ημερομηνία του συγκεκριμένου γράμματος. Βλ. Buch, ό.π., σ. xvi. Επίσης, βλ. Schulenberg, ό.π., σ. 208.

⁵ Schulenberg, ό.π., σ. 209 και 224-225.

Ένα ακόμα ζήτημα σχετικά με τα κουαρτέττα, αφορά στον προσδιορισμό τους ως τέτοια, δεδομένου ότι έχουν γραφτεί μόνο για τρία όργανα. Στον κατάλογο της μουσικής κληρονομιάς του συνθέτη, τα εν λόγω έργα προσδιορίζονται ως “Quartetten fürs Clavier, Flöte, Bratsche und Bass”. Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και στον κατάλογο του Helm, όπου κάθε έργο ξεχωριστά προσδιορίζεται ως “Quartetto fürs Clavier, Flöte, Bratsche und Bass”. Από την άλλη, στον κατάλογο του Wotquenne τα πρώτα δύο έργα (Wq. 93 και 94) προσδιορίζονται, ξεχωριστά το καθένα, ως “TRIO per il Cembalo obligato, Flauto traverso e Viola” ενώ το Wq. 95 ως “QUARTETTO per il Cembalo obligato, Flauto traverso e Viola”. Ο Helm θεωρεί πως ο προσδιορισμός “Quartetten” (του καταλόγου της μουσικής κληρονομιάς) προϋποθέτει την ύπαρξη μίας ακόμη πάρτας για μπάσο όργανο.⁶ Εντούτοις, κάτι τέτοιο διαψεύδεται από γράμμα της J. M. Bach προς τον συλλέκτη Johann Jakob Heinrich Westphal (7 Οκτωβρίου 1791), στο οποίο τον διαβεβαιώνει πως «δεν υπάρχει κανένα άλλο μπάσο πέρα από εκείνο του μέρους του πληκτροφόρου».⁷ Ουσιαστικά, το είδος του κουαρτέττου γίνεται αντιληπτό από τον Bach ως μια σύνθεση η οποία βασίζεται σε τέσσερις ανεξάρτητες αντιστικτικές γραμμές, χωρίς αυτό να αφορά απαραίτητα τον αριθμό των μουσικών οργάνων που συμμετέχουν. Έτσι, στα συγκεκριμένα έργα έχουμε τις δύο γραμμές που παίζονται από το φλάουτο και τη βιόλα, ενώ οι άλλες δύο παίζονται από το πληκτροφόρο: μία ψηλή και μία μπάσα γραμμή.⁸ Αυτό βέβαια δεν σημαίνει πως οι τέσσερις αυτές γραμμές ακούγονται πάντοτε ταυτόχρονα, ούτε ότι το πληκτροφόρο παίζει πάντοτε δύο φωνές, ούτε ότι δεν υπάρχουν σημεία στα οποία αυτό συνοδεύεται ή διπλασιάζεται από τα άλλα δύο όργανα (όπου ουσιαστικά, μάλλον έχουμε μόνο δύο γραμμές)· το αντίθετο. Ενδεχομένως αυτός να είναι και ο λόγος για τον οποίο τα δύο από τα τρία έργα έχουν καταχωρηθεί με τον εσφαλμένο προσδιορισμό του τριό στον κατάλογο του Wotquenne.

Το γεγονός πως η γραμμή του μπάσου δεν παίζεται από κάποιο ξεχωριστό όργανο, μας οδηγεί να σκεφτούμε το φορτεπιάνο ως το πλέον κατάλληλο πληκτροφόρο όργανο για την εκτέλεση των εν λόγω έργων. Μάλιστα, υπάρχουν και δύο πηγές οι οποίες υποστηρίζουν την υπόθεση της σύνθεσης αυτών των έργων για το συγκεκριμένο όργανο. Η πρώτη είναι μία σελίδα τίτλου που βρισκόταν στην κατοχή του Carl Friedrich Zelter, στην οποία αναγράφεται, από το χέρι του ίδιου, ο εξής τίτλος: “Drey Quartetten für Fortepiano, Flöte und Bratsche von Carl Philipp Emanuel Bach”. Η δεύτερη είναι ένας κατάλογος του 1826 με τα περιουσιακά στοιχεία του Casper Siegfried Gähler. Εντός του καταλόγου υπάρχει, μεταξύ άλλων, και η εξής καταχώρηση: “3 Quartetten für P[iano]f[orte]., Flöte u[nd]. Bratsche. Amoll Ddur Gdur. [...]”. Θεωρείται πολύ πιθανό ο τίτλος του Zelter να έχει αναπαραχθεί από ένα περικάλυμμα τίτλου που, ενδεχομένως, είχε η Levy στην κατοχή της, το οποίο όμως χάθηκε μαζί με την αυτόγραφο παρτιτούρα του Wq. 93. Όσον αφορά την καταχώρηση στον κατάλογο του Gähler, είναι επίσης πιθανό αυτή να προέρχεται από χαμένο αντίγραφο των κουαρτέττων, το οποίο ο Bach μάλλον

⁶ Helm, ό.π., σ. 116-117.

⁷ Buch, ό.π., σ. xvii, και Schulenberg, ό.π., σ. 224.

⁸ Buch, ό.π., σ. xvii-xviii, και Schulenberg, ό.π., σ. 224.

κράτησε για τον εαυτό του όταν έδωσε στη Levy τα αυτόγραφα.⁹ Ενδεχομένως δηλαδή, η χρήση του φορτεπιάνο για την εκτέλεση των κουαρτέτων να αποτελούσε πρόθεση του ίδιου του συνθέτη (και της Levy).

Έκδοση της συγκεκριμένης συλλογής δεν πραγματοποιήθηκε, λόγω του θανάτου του συνθέτη. Το αποτέλεσμα ήταν τα έργα αυτά να παραμείνουν σε ιδιωτικά χέρια, άγνωστα στο ευρύ κοινό, έως και το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα. Ανακαλύφθηκαν εκ νέου, το 1929, από τον Ernst Fritz Schmid, ο οποίος έπειτα προχώρησε στην έκδοσή τους.¹⁰ αρχικά, εκδόθηκε μόνο το κουαρτέτο Wq. 95, στο Münster το 1930, ενώ αργότερα, το 1952, εκδόθηκαν και τα τρία έργα από τον εκδοτικό οίκο Bärenreiter στο Kassel.¹¹

Η γραφή των έργων αυτών εμπεριέχει στοιχεία τα οποία ίσως μαρτυρούν την επιρροή του Haydn στον Bach. Αυτά αφορούν ιδιαίτερα στην μεγάλη ανεξαρτησία που έχουν τα όργανα μεταξύ τους. Το φλάουτο και η βιόλα δεν περιορίζονται απλώς στη συνοδεία του πληκτροφόρου. Τα μέρη τους είναι εξίσου σημαντικά, ειδικά της βιόλας, η χρήση της οποίας συνήθως περιοριζόταν απλώς στη συμπλήρωση των φθόγγων της αρμονίας. Ένα ακόμα στοιχείο είναι και η εγκατάλειψη της πρακτικής του συνεχούς βάσιμου από το συνθέτη. Αντίστοιχες τεχνικές είχαν αναπτυχθεί και από τον Haydn στα κουαρτέτα του, τα οποία ο Bach είχε υπόψη του, καθώς πολλά από αυτά παίζονταν συχνά στο Αμβούργο.¹²

Καθένα από τα κουαρτέτα αποτελείται από τρία μέρη. Το Wq. 93 αποτελείται από τα εξής: *Andantino*, *Largo e sostenuto* και *Allegro assai*. Βρίσκεται στην τονικότητα της λα-ελάσσονος, με το μεσαίο του μέρος να είναι στην τονικότητα της σχετικής (Ντο-μείζονα). Το Wq. 94 αποτελείται από τα μέρη *Allegretto*, *Sehr langsam und ausgehalten* και *Allegro di molto*. Η τονικότητά του είναι η Ρε-μείζονα, με το μεσαίο μέρος να τίθεται στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Σολ-μείζονα). Τέλος, το κουαρτέτο Wq. 95, στην τονικότητα της Σολ-μείζονος, αποτελείται από τα μέρη *Allegretto*, *Adagio* και *Presto*, με το μεσαίο μέρος να βρίσκεται στην ομώνυμη τονικότητα (σολ-ελάσσονα). Όπως είναι εμφανές, υπάρχει μια αντιστοιχία μεταξύ των κουαρτέτων, όσον αφορά τη χρονική αγωγή των μερών τους: τα πρώτα μέρη είναι σχετικά γρήγορα, τα δεύτερα πολύ αργά, ενώ τα τελευταία είναι ιδιαίτερος γρήγορα.

⁹ Βλ. περισσότερες λεπτομέρειες για τις πηγές στο Buch, ό.π., σ. xvii και xviii.

¹⁰ Βλ. Buch, ό.π., σ. xiii-xv.

¹¹ Helm, ό.π., σ. 116-117, και Kulukundis, ό.π., σ. 165, υποσημείωση 37.

¹² Βλ. Hans-Günter Ottenberg, *C. P. E. Bach* (μτφρ. Philip J. Whitmore), Oxford University Press, New York 1987, σ. 61-62 και 180-181. Ο Ottenberg υιοθετεί την άποψη του Schmid, σύμφωνα με την οποία τα κουαρτέτα του Bach αποτελούν ένα σημαντικό βήμα εντός του ύφους του βιεννέζικου κλασικισμού (σ. 180). Ο Schulenberg, από την άλλη πλευρά, θεωρεί πως πρόκειται για ένα γενικότερο κλασικό ιδίωμα, στοιχεία του οποίου βρίσκονται ήδη και σε άλλα όψιμα έργα του συνθέτη. Βλ. Schulenberg, ό.π., σ. 225.

Κουαρτέττο σε λα-ελάσσονα

Πρώτο μέρος – Andantino

Το πρώτο μέρος του *Κουαρτέττου σε λα-ελάσσονα*, Wq. 93 / H. 537, είναι γραμμένο σε μορφή πενταμερούς ροντώ. Ξεκινάει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα-ρεφραίν το οποίο έχει περιοδική δομή. Αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις, με την πρώτη να καταλήγει σε μισή πτώση ($i^6_4 - V^6_5/V - V$, στο μ. 4) και την δεύτερη σε τέλεια ($i^6 - i - iv^6 - iv$, $i^6_4 - V - i$, στα μ. 7-8), στην αρχική τονικότητα. Κάθε φράση είναι προτασιακά δομημένη και μπορεί να χωριστεί εσωτερικά σε δύο δίμετρα, ένα πρώτο με λειτουργία παρουσίασης (μ. 1-2 και 5-6) κι ένα δεύτερο με τις λειτουργίες της συνέχισης και της πτώσης (μ. 3-4 και 7-8).¹³ Τα αρχικά δίμετρα των δύο φράσεων είναι βασισμένα στο ίδιο μοτιβικό υλικό, ενώ διαφέρουν μόνο στο ότι το πληκτροφόρο, στα μ. 5-6, δεν φέρει πλέον αυτό το υλικό (το οποίο παραμένει στα άλλα δύο όργανα) αλλά έχει συνοδευτικό ρόλο. Από την άλλη, τα δεύτερα δίμετρα διαφέρουν ως προς το υλικό τους και την οργάνωσή του: το υλικό με τον παρεστιγμένο ρυθμό, στα μ. 7-8 (δεξί χέρι και φλάουτο), παρόλο που προέρχεται από εκείνο του μ. 4a (δεξί χέρι, φλάουτο και βιόλα), χρησιμοποιείται διαφορετικά, διαμορφώνοντας μια νέα καταληκτική ιδέα. Μπορούν λοιπόν, εντός αυτού του οκτάμετρου ρεφραίν, να διακριθούν τρία μορφώματα: ένα πρώτο στα μ. 1-2 (ή 5-6), ένα δεύτερο στα μ. 3-4 κι ένα τρίτο στα μ. 7-8. Στο εξής αυτά θα αναφέρονται ως «μόρφωμα Α», «μόρφωμα Β» και «μόρφωμα Γ» αντίστοιχα.¹⁴

Ακολουθεί το πρώτο επεισόδιο, στα μ. 9-30, το οποίο έχει συντεθεί ως ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος.¹⁵ Αποτελείται από μία οκτάμετρη μετάβαση (μ. 9-16), ένα δεκάμετρο πλάγιο θέμα (μ. 17-26) και μία τετράμετρη κατακλείδα (μ. 27-30) ενώ, αμέσως μετά, ακολουθεί το ρεφραίν χωρίς τη μεσολάβηση κάποιου συνδετικού περάσματος. Η τονικότητα του επεισοδίου είναι η σχετική μείζονα, στην οποία ξεκινάει άμεσα η μετάβαση. Η τελευταία, σε αντίθεση με την πυκνή υφή του κυρίου θέματος, όπου γενικά είχαμε διπλασιασμό ή αντίστοιχη ρυθμική άρθρωση του υλικού του πληκτροφόρου από τα άλλα όργανα (μ. 1-4 και 7-8), είναι πολύ πιο ανάλαφρη, με αραιωμένη υφή, ενώ εισάγει και νέο υλικό: πρόκειται για τα τρίηχα των δεκάτων-έκτων (μ. 9-12 και 15-16), τα οποία δημιουργούν επίσης αντίθεση σε σχέση με τον παρεστιγμένο ρυθμό του κυρίου θέματος. Το νέο αυτό υλικό εμφανίζεται για πρώτη φορά στο πληκτροφόρο, στο οποίο έπειτα απαντάνε τα άλλα δύο όργανα με αποτέλεσμα τον σχηματισμό μιας παρουσίασης προτάσεως στα μ. 9-10. Στα επόμενα δύο μέτρα ακολουθεί μία συνέχιση, από το πληκτροφόρο, που οδηγεί σε μισή πτώση επί της τονικότητας της σχετικής: $I^6 - IV$, $ii^6 - V$. Έπειτα, η

¹³ Για τη δομή της πρότασης, βλ. William E. Caplin, *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*, Oxford University Press, New York – Oxford 1998, σ. 9-12 και 35-48.

¹⁴ Η διάκριση των τριών αυτών μορφωμάτων έχει γίνει από τον Werner, στο Klaus G. Werner, “Formeln und Kombinationen – Empfindungen und Individualisierungen. Zum Kopfsatz des Quartetts a-moll (Wq 93, H 537) von C. P. E. Bach”, *Die Musikforschung* 46/4, 1993, σ. 374-376.

¹⁵ Caplin, ό.π., σ. 233.

καταληκτική δεσπόζουσα του μ. 12b επεκτείνεται για ακόμα τέσσερα μέτρα, εναλλασσόμενη με την δική της δεσπόζουσα (V⁷/V) στα μ. 15-16a και αρθρώνοντας ξανά την ίδια μισή πτώση στο μ. 16b. Εντός αυτής της επέκτασης, στα μ. 13-14, εμφανίζεται το μόρφωμα A ως μία παρουσίαση προτάσεως, ενώ στα επόμενα δύο μέτρα επανέρχεται το νέο υλικό των τριήχων στο πλαίσιο μιας συνέχισης. Ακολουθεί έπειτα το δεκάμετρο πλάγιο θέμα, το οποίο έχει επίσης δομή πρότασης. Εδώ ο συνθέτης χρησιμοποιεί το μόρφωμα B, το οποίο τώρα λειτουργεί ως μία βασική ιδέα που επαναλαμβάνεται για να διαμορφώσει μία διπλή παρουσίαση, στα μ. 17-18 και 19-20. Προκειμένου να λειτουργήσει κατ' αυτόν τον τρόπο, το μόρφωμα B έχει προσαρμοστεί κατάλληλα, χωρίς πτωτική κατάληξη (όπως εκείνη του μ. 4) αλλά με μία αρμονική κίνηση από τη συγχορδία της δεσπόζουσας προς εκείνη της τονικής (μ. 18 και 20). Προκειμένου να είναι ξεκάθαρο σε ποια από τις δύο εκδοχές του εν λόγω μορφώματος θα αναφερόμαστε από εδώ και πέρα, η εκδοχή με την πτωτική κατάληξη θα προσδιορίζεται ως «μόρφωμα B₁», ενώ εκείνη της βασικής ιδέας ως «μόρφωμα B₂». Έπεται το δεύτερο σκέλος της παρούσας πρότασης, που είναι βασισμένο σχεδόν εξ ολοκλήρου στο υλικό της προηγηθείσας μετάβασης (μ. 21-25): διαφέρει μόνο το μ. 26 στο οποίο εμφανίζεται υλικό από το μόρφωμα Γ. Στα μ. 21 και 22 έχουμε διαδικασίες αλυσιδοποίησης (ii⁶ – ii και iii⁶ – iii αντίστοιχα) και αποσπασματοποίησης σε μονόμετρα. Στο μ. 23 ακολουθεί περαιτέρω αποσπασματοποίηση σε δομικές μονάδες του μισού μέτρου. Επιπλέον, το αριστερό χέρι αρχίζει να κινείται σε όγδοα, προσεγγίζοντας βηματικά τον θεμέλιο φθόγγο της τονικής του μ. 24, όπου και ξεκινάει μία διευρυμένη, τρίμετρη πτωτική διαδικασία. Αυτή οδηγεί σε επικύρωση της τονικότητας της σχετικής, μέσω μίας τέλειας πτώσης, στο μ. 26b, ενώ χαρακτηρίζεται από την ταυτόχρονη χρήση του μεταβατικού υλικού στο φλάουτο και το δεξί χέρι (μ. 24-25), σε αντίθεση με τα τρία προηγούμενα μέτρα όπου το συγκεκριμένο υλικό εναλλασσόταν μεταξύ των δύο οργάνων. Η αρμονική ακολουθία των μ. 23-26 είναι η εξής: iv⁶ – V⁶₅, I – V – vi – vii/IV, IV – I – vii – I, IV – V⁷ – I. Έπεται, τέλος, η κατακλείδα στα μ. 27-30. Στα δύο πρώτα της μέτρα ακολουθεί, εναλλάξ και μεμονωμένα, στο δεξί χέρι και στο φλάουτο, μοτιβικό υλικό από την αμέσως προηγηθείσα πτωτική διαδικασία (κυρίως από το φλάουτο στα μ. 24-25). Στη συνέχεια, μέσω της άρσης του μ. 28, έχουμε εμφάνιση του καταληκτικού μορφώματος Γ στα μ. 29-30, μεταφερόμενου στην τονικότητα της Ντο-μείζονος (πρβλ. μ. 7-8). Η εμφάνιση αυτή συνεπάγεται και την άρθρωση ακόμα μίας τέλειας πτώσης στην προαναφερθείσα τονικότητα, στο μ. 30.

Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, και τα τρία μορφώματα του κυρίου θέματος κάνουν ξανά την εμφάνισή τους, με την ίδια σειρά, εντός του πρώτου αυτού επεισοδίου: το μόρφωμα A εντός του μεταβατικού τμήματος, το μόρφωμα B στην αρχή του πλάγιου θέματος και το μόρφωμα Γ στο τέλος της κατακλείδας.¹⁶ Σε αυτό το σημείο ας διευκρινιστεί πως αυτές οι επανεμφάνισεις, ιδιαίτερα εκείνη του μορφώματος B στα μ. 17-20, δεν συνιστούν σε καμία περίπτωση επαναφορά του κυρίου θέματος-ρεφραίν σε διαφορετική της αρχικής τονικότητα. Όπως έχει ήδη

¹⁶ Παρατήρηση του Werner (ό.π., σ. 378-381), ο οποίος όμως αντιμετωπίζει αυτές τις εμφανίσεις ως tutti παρεμβολές εντός ενός πρώτου σολιστικού τμήματος (και όχι επεισοδίου), καθώς θεωρεί πως το συγκεκριμένο μέρος είναι γραμμένο στη βάση της αρχής του ritornello (σ. 381 και 388-389).

δειχθεί παραπάνω, έχουμε να κάνουμε με ένα επεισόδιο βασισμένο στο κύριο θέμα και όχι με το κύριο θέμα καθαυτό. Πρόκειται για μία ερμηνεία η οποία υποστηρίζεται από τη θεωρία του όψιμου 18^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα από τον Johann Nicolaus Forkel, για τον οποίο, μάλιστα, η εξάρτηση των επεισοδίων από το κύριο θέμα είναι αισθητικά προτιμότερη από την απλή χρήση νέων και διαφορετικών μουσικών ιδεών σε αυτά.¹⁷

Την κατακλείδα του πρώτου επεισοδίου ακολουθεί άμεσα, στα μ. 31-38, η πρώτη επαναφορά του κυρίου θέματος. Πρόκειται για την ίδια οκτάμετρη περιοδική δομή που είχαμε και στα μ. 1-8. Μία διαφορά υπάρχει στο πρώτο δίμετρο της δεύτερης φράσης (πρβλ. μ. 35-36 με μ. 5-6), όπου το επικεφαλής μοτίβο του μορφώματος A βρίσκεται μία οκτάβα υψηλότερα, στο φλάουτο και το δεξί χέρι αντί για το φλάουτο και τη βιόλα. Επιπλέον, απουσιάζει ο ισοκράτης επί της τονικής από το αριστερό χέρι, το οποίο έχει και πάλι συνοδευτικό ρόλο, αυτή τη φορά μαζί με τη βιόλα.

Ακολουθεί έπειτα, στα μ. 39-124, ένα δεύτερο, διπλό επεισόδιο, το οποίο αποτελείται από ένα σύμπλεγμα δευτερεύοντος θέματος και ένα αναπτυξιακό επεισόδιο,¹⁸ στα μ. 39-76 και 77-124 αντίστοιχα. Το σύμπλεγμα ξεκινάει με έξι μεταβατικά μέτρα (39-44) τα οποία, ξεκινώντας από την τονικοποιημένη έκτη βαθμίδα της κύριας τονικότητας, οδηγούν τη μουσική στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, όπου και ξεκινάει το πλάγιο θέμα. Πιο συγκεκριμένα, εισάγεται ένα νέο μοτιβικό υλικό από το πληκτροφόρο (δεξί χέρι), με έναν χαρακτηριστικό συγκοπικό ρυθμό, στα μ. 39-40, όπου και τονικοποιείται η VI. Έπειτα, μέσω της όξυνσης του φθόγγου ντο στο μ. 40, το υλικό αυτό αλυσιδοποιείται κατά έναν τόνο υψηλότερα, στα μ. 41-42, όπου τονικοποιείται η VII. Αντίστοιχα, ακολουθεί όξυνση του φθόγγου ρε, αυτή τη φορά όχι από το πληκτροφόρο αλλά από το φλάουτο, το οποίο μέσω της επανάληψης ενός μοτίβου με παρεστιγμένο ρυθμό (προερχόμενου από το μόρφωμα A), έκτασης μισού μέτρου, ανεβαίνει χρωματικά προς τον φθόγγο σι των μ. 45-46. Το ίδιο ρυθμικό μοτίβο ακούγεται και από άλλες δύο φωνές, παιγμένες από το πληκτροφόρο, οι οποίες όμως εισάγονται ένα όγδοο αργότερα από εκείνη του φλάουτου (βλ. δεξί χέρι στα μ. 43-44). Το αποτέλεσμα αυτής της ανοδικής κίνησης είναι να οδηγηθεί η μουσική από τη συγχορδία της τονικής στο μ. 43a σε εκείνη της δεσπόζουσας της ελάσσονος δεσπόζουσας (V/v), στο μ. 44b. Αυτό που ακολουθεί στη συνέχεια είναι ένα (δεύτερο) πλάγιο θέμα στην

¹⁷ Για τη θέση του Forkel, 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*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2005, σ. 245-246. Βλ. επίσης, James Hepokoski – Warren Darcy, *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 403, όπου υποστηρίζεται, σε σχέση με τα ρόντο του Bach, ότι οι εμφανίσεις του κυρίου θέματος σε τονικότητες διαφορετικές της αρχικής δεν έχουν την ίδια βαρύτητα με εκείνη που έχουν οι εμφανίσεις του στην αρχική τονικότητα. Για το ίδιο ζήτημα, βλ. επιπλέον Ιωάννης Φούλιας, “Ρόντο, σονάτα ή μήπως ροντά; Η μορφολογική οργάνωση των ρόντο της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Carl Philipp Emanuel Bach”, εισήγηση στο 13ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, 19-21 Νοεμβρίου 2021, υπό έκδοση στα πρακτικά του συνεδρίου.

¹⁸ Caplin, ό.π., σ. 234.

τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας, με διμερή δόμηση, το οποίο καταλαμβάνει τα μ. 45-65, με το πρώτο τμήμα να βρίσκεται στα μ. 45-52 και το δεύτερο στα μ. 53-65. Το πρώτο τμήμα βασίζεται στο κύριο θέμα και έχει έκταση οκτώ μέτρων. Συγκρίνοντάς το με το ρεφραίν παρατηρούμε ότι τα πρώτα του τέσσερα μέτρα συνιστούν επίσης μία πρώτη φράση περιόδου, αποτελούμενη από τα μορφώματα A και B₁ (πρβλ. μ. 45-48 με μ. 1-4). Διαφέρουν βέβαια ως προς την υφή, καθώς το μοτιβικό υλικό του μορφώματος A παίζεται μόνο από το δεξί χέρι, με τα υπόλοιπα όργανα και το αριστερό χέρι να το συνοδεύουν. Επίσης, από το μόρφωμα B₁ απουσιάζει η βιόλα ενώ το υλικό του (οι παράλληλες τρίτες) είναι μοιρασμένο μεταξύ του δεξιού χεριού και του φλάουτου. Όσον αφορά τώρα το δεύτερο τετράμετρο (μ. 49-52), βλέπουμε πως η αναμενόμενη επαναφορά του μορφώματος A (όπως στα μ. 5-6) έχει αντικατασταθεί από μία παραλλαγμένη επανάληψη του μορφώματος B₁, στα μ. 49-50, με χρήση του ρυθμικού υλικού των τριήχων δεκάτων-έκτων (μ. 49). Στο ίδιο σημείο, παρατηρούμε επιπλέον ότι η βιόλα έχει αντικαταστήσει το φλάουτο των δύο προηγούμενων μέτρων (πρβλ. μ. 47-48 και 49-50). Ακολουθεί μία τέλεια πτώση στην παρούσα τονικότητα, μέσω του μορφώματος Γ, στα μ. 51-52, κατ' αντιστοιχία με τα μ. 7-8 του κυρίου θέματος. Ο συνθέτης έχει φροντίσει να διατηρήσει την δυναμική *riano* στα μ. 49-50 (σε αντιστοιχία με τα μ. 5-6) ώστε να επιτευχθεί αντίστοιχη δυναμική αντίθεση κατά την εμφάνιση του καταληκτικού μορφώματος. Ακολουθεί έπειτα το δεύτερο τμήμα της διμερούς αυτής δομής, το οποίο ξεκινάει με ένα επτάμετρο, δυνάμει αντιθετικό τμήμα τριμερούς δομής (μ. 53-59). Το τμήμα αυτό είναι αντιθετικό ως προς την υφή και το υλικό του, το οποίο προέρχεται από τα μεταβατικά μ. 9-12 και 15-16 του πρώτου επεισοδίου. Δομημένο προτασιακά, ξεκινάει με μία δίμετρη παρουσίαση (μ. 53 και 54) εντός της οποίας εναλλάσσονται οι συγχορδίες της τονικής και της δεσπόζουσας, στο πλαίσιο ενός μοτιβικού διαλόγου μεταξύ των οργάνων-φωνών. Στη συνέχεια, ο δίφωνος αυτός διάλογος συνεχίζεται μόνο από το πληκτροφόρο, εντός μιας δίμετρης συνέχισης η οποία, μέσω μιας διαδικασίας αλυσιδοποίησης κατά μία τρίτη υψηλότερα (i^o – ii^o και vii^{o6}/iv – iv, στα μ. 55 και 56 αντίστοιχα), οδηγεί τη μουσική στην δεσπόζουσα του μ. 57. Η δεσπόζουσα αυτή επεκτείνεται έως και το μ. 59, ακολουθούμενη στη συνέχεια από το μόρφωμα B₂ και την επανάληψή του (μ. 60-61 και 62-63). Έπειτα, κάνει την εμφάνισή της μία παραλλαγή του μορφώματος Γ, στα μ. 64-65, κλείνοντας με μία τέλεια πτώση την διμερή αυτή δομή του πλαγίου θέματος. Σε δομικό επίπεδο, τα μ. 60-65 αντιστοιχούν στα μ. 47-52 του πρώτου τμήματος του πλαγίου θέματος, ενώ η συνολική του δομή καθίσταται τελικά διμερής, ακριβώς λόγω της απουσίας κάποιας επαναφοράς του μορφώματος A μετά τα αντιθετικά μ. 53-59. Όσον αφορά τώρα την χρήση των οργάνων στα προαναφερθέντα, δομικώς αντίστοιχα μέτρα, βλέπουμε ότι αυτή τη φορά υπάρχει αντικατάσταση της βιόλας από το φλάουτο, στα μ. 60-61 και 62-63, και όχι το αντίστροφο, όπως στα μ. 47-48 και 49-50.

Η τέλεια πτώση στην ελάσσονα δεσπόζουσα ακολουθείται από ένα συνδετικό πέρασμα, στα μ. 66-76, το οποίο αναλαμβάνει την επιστροφή στην αρχική τονικότητα. Ξεκινάει με το μοτιβικό υλικό του πτωτικού μορφώματος Γ, και συγκεκριμένα από τη ρυθμική του άρθρωση στο μ. 65. Το υλικό αυτό αρχικά βρίσκεται στο φλάουτο (μ. 66), στην περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας, ενώ

έπειτα αλυσιδοποιείται κατά μία τρίτη χαμηλότερα, στο δεξί χέρι (μ. 67), όπου τονικοποιείται η τρίτη βαθμίδα της λα-ελάσσονος. Στη συνέχεια, μέσω ακόμα μίας αντίστοιχης αλυσιδοποίησης του υλικού στο δεξί χέρι, η μουσική οδηγείται στην τονική της αρχικής τονικότητας, στο μ. 68. Εκεί προστίθεται ακόμα μία φωνή από το αριστερό χέρι, με την παρεστιγμένη ρυθμική κίνηση να συνεχίζεται οδηγώντας σε μία γερμανική συγχορδία αυξημένης έκτης ($vii^{6\#}_5/V$), στο μ. 69a, η οποία με τη σειρά της οδηγεί σε μισή πτώση στη συγχορδία της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, στο μ. 69b. Ακολουθεί επέκταση της δεσπόζουσας, με τη συμμετοχή και των άλλων δύο οργάνων (βλ την είσοδο του φλάουτου και της βιόλας, στα μ. 69a και 69b αντίστοιχα) έως και το μ. 72a, όπου η χαμηλότερη φωνή (αριστερό χέρι) έχει ανέβει στον φθόγγο φα, με την δεσπόζουσα να μετατρέπεται σε μία συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης σε τρίτη αναστροφή (vii^{02}). Εκεί, η μουσική σταματάει, δημιουργώντας τομή στο μ. 72b. Ξεκινάει ξανά, στο μ. 73, σε δυναμική *riantissimo*. Η βιόλα και το αριστερό χέρι, κάνοντας χρήση του μοτίβου του μορφώματος A, διαγράφουν μία κατιούσα βηματική κίνηση από τον φθόγγο της βαρυμένης δεύτερης ως τον προσαγωγέα, στα μ. 73-75, ενώ το δεξί χέρι συμπληρώνει τους φθόγγους της αρμονίας, η οποία είναι η εξής: Π_N, iv^6_4 και V^6_5 , με την τελευταία να επεκτείνεται ως και το επόμενο μέτρο, όπου η μουσική σταματάει ξανά (βλ. την κορώνα), παρατείνοντας την αναμονή και ενισχύοντας την προσδοκία για την επαναφορά του κυρίου θέματος-ρεφραίν. Παρ' όλα αυτά, αυτό που ακολουθεί στη συνέχεια είναι μία πρώτη παράθεση του κυρίου θέματος στην ομώνυμη μείζονα της αρχικής τονικότητας (I), στο πλαίσιο ενός ευρύτερου αναπτυξιακού επεισοδίου, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω. Η εμφάνιση του κυρίου θέματος στον αντίθετο τρόπο, σε συνδυασμό με την ξαφνική αύξηση της δυναμικής σε *fortissimo* (βλ. μ. 77) αποτελεί μία ιδιαίτερη έκπληξη στο σημείο αυτό, καθώς έπεται της προαναφερθείσας κατιούσας βηματικής κίνησης του αριστερού χεριού και της βιόλας, μιας κίνησης πολύ χαρακτηριστικής του ελάσσονος τρόπου.

Ακολουθεί λοιπόν, στα μ. 77-124, ένα αναπτυξιακό επεισόδιο εντός του οποίου εμφανίζονται διάφορες παραθέσεις του κυρίου θέματος σε διάφορες τονικές περιοχές. Η πρώτη από αυτές βρίσκεται στα μ. 77-84 και αποτελεί μία πλήρη παράθεση του κυρίου θέματος στον αντίθετο τρόπο, με διατήρηση της αρχικής περιοδικής του δομής (βλ. ρεφραίν στα μ. 1-8). Παρατηρούμε μόνο μία διαφορά μη δομικής σημασίας στα μ. 81-82, όπου το επικεφαλής μοτίβο του μορφώματος A βρίσκεται στο πληκτροφόρο (αντί για το φλάουτο και τη βιόλα, στα μ. 5-6) και συνοδεύεται από μία ρυθμική φιγούρα (στο αριστερό χέρι) η οποία, ως τώρα, αποτελούσε αποκλειστικά συνοδευτικό υλικό του μορφώματος B (βλ. μ. 3, 17, 19, 33, 47, 49, 60, 62 και 79). Την πρώτη παράθεση του κυρίου θέματος ακολουθούν οκτώ μέτρα, χωρισμένα σε δύο τετράμετρα (μ. 85-88 και 89-92). Στο πρώτο τετράμετρο γίνεται χρήση υλικού από το μόρφωμα Γ, με αντίστοιχη ρυθμική άρθρωση όπως εκείνη των μ. 66 και 67. Στα μ. 85-86 τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα: η συγχορδία της τονικής μετατρέπεται σε V^2/IV στο μ. 85, για να ακολουθήσει η IV^6 στο επόμενο μέτρο. Έπειτα, στα μ. 87-88, αλυσιδοποιείται κατά έναν τόνο υψηλότερα η αρμονία των δύο προηγούμενων μέτρων με αποτέλεσμα τη διαδοχή διπλής δεσπόζουσας στο μ. 87 και δεσπόζουσας στο μ. 88. Ακολουθεί στη συνέχεια το επόμενο τετράμετρο,

βασισμένο στο υλικό των τριήχων της μετάβασης του πρώτου επεισοδίου. Στα πρώτα δύο μέτρα (89-90) το υλικό αυτό βρίσκεται στο φλάουτο, με τη βιόλα να συνοδεύει σε αξίες τετάρτων. Η αρμονία τους έχει ως εξής: $I^6 - V^6$, $I - V$. Στα επόμενα δύο μέτρα (91-92) το υλικό των δύο οργάνων περνάει στο πληκτροφόρο, μεταφερόμενο στην τονική περιοχή της έκτης της ομώνυμης (vi/I). Με αυτόν τον τρόπο η μουσική οδηγείται σε μία δεύτερη παράθεση του κυρίου θέματος, στη νέα αυτή τονικότητα, στα μ. 93-96. Πρόκειται ουσιαστικά για την πρώτη τετράμετρη φράση της αρχικής περιοδικής δομής του κυρίου θέματος (βλ. μ. 1-4), δηλαδή για την παράθεση των μορφωμάτων A και B_1 . Όπως και στο μ. 4, έτσι κι εδώ, στο μ. 96, αρθρώνεται μία αντίστοιχη μισή πτώση στη φα-δίεση-ελάσσονα. Έπειτα ακολουθεί άλλο ένα τετράμετρο (μ. 97-100), εντός του οποίου γίνεται μιμητική χρήση του επικεφαλής μοτίβου από το μόρφωμα A . Πιο συγκεκριμένα, στα μ. 97-99a, βλέπουμε την άρθρωση του μοτίβου αυτού από το φλάουτο και τη βιόλα, με την τελευταία να ακολουθεί το πρώτο σε χρονική απόσταση ενός τετάρτου (μισού μέτρου), στο αρμονικό πλαίσιο ενός κύκλου πεμπτών, μέσω του οποίου η μουσική οδηγείται στην τονικότητα της σι-ελάσσονος (ii/I) όπου και πραγματοποιείται μία μισή πτώση, στο μ. 100b. Η αρμονία των μ. 97-100 είναι η εξής, ως προς την σι-ελάσσονα: $V^6_5/VII - V^7/III$, $V^7/VI - VI^7$, $V^7/V - V^7$, $vii^{07}/V - V$. Ακολουθεί μία τρίτη, τετράμετρη παράθεση του κυρίου θέματος στη σι-ελάσσονα. Αυτή αποτελείται από την εμφάνιση του μορφώματος B_2 (μ. 101-102), του οποίου το βασικό υλικό παίζεται από το φλάουτο και τη βιόλα, και μίας παραλλαγμένης επανάληψής του (μ. 103-104), παιγμένης από το πληκτροφόρο. Ενδιαφέρον παρουσιάζει εδώ η χρήση του ρυθμικού υλικού των τριήχων, ως συνοδευτικού, στο μ. 101 από το δεξί χέρι και στα μ. 103-104 από το αριστερό. Όπως και στα μ. 97-100, η τρίτη αυτή παράθεση ακολουθείται από τέσσερα μέτρα, βασισμένα και πάλι στο μοτίβο του μορφώματος A , το οποίο τώρα υπόκειται σε ανάπτυξη μεγαλύτερου βαθμού. Η υφή εδώ πυκνώνει έντονα, καθώς έχουμε χρήση της τεχνικής του *stretto*, με το μοτίβο να εισάγεται σε διαφορά φάσης μόλις ενός ογδόου (βλ. μ. 105 και 107), παιγμένο από όλα τα όργανα σε ένα τετράφωνο πλαίσιο. Το υλικό του εν λόγω τετραμέτρου οργανώνεται σε δύο δίμετρα (μ. 105-106 και 107-108), στα οποία το μοτίβο αυτό χρησιμοποιείται αλυσιδωτά: οι δύο φωνές του πληκτροφόρου σχηματίζουν συνεχώς μεταξύ τους διάφωνα διαστήματα ενάτης, τα οποία λύνονται σε διαστήματα δεκάτης, ενώ το φλάουτο και η βιόλα βρίσκονται αντιστοίχως μία τρίτη και μία έκτη υψηλότερα από το δεξί και το αριστερό χέρι. Η κίνηση αυτή διακόπτεται στο τέλος του πρώτου διμέτρου, όπου η μουσική οδηγείται χρωματικά από την τονικότητα της σι-ελάσσονος σε εκείνη της μι-ελάσσονος (v), μέσω της συγχορδίας της vii^{04}_3 , στο μ. 106b. Έπειτα, στα μ. 107-108, ξεκινάει μία παρόμοια αλυσιδωτή διαδικασία στην μι-ελάσσονα, η οποία οδηγεί σε μία τέταρτη και τελευταία παράθεση του κυρίου θέματος, στην ίδια τονικότητα, στα μ. 109-112. Εδώ έχουμε και πάλι την εμφάνιση του μορφώματος B_2 και της επανάληψής του. Το βασικό του υλικό βρίσκεται αρχικά στο φλάουτο και στη βιόλα (μ. 109-110), σε απόσταση διαστημάτων έκτης, ενώ έπειτα περνάει στο δεξί χέρι του πληκτροφόρου (μ. 111-112), σε αποστάσεις τρίτης. Όπως και σε κάθε προηγούμενη παράθεση του κυρίου θέματος (είτε εντός είτε εκτός του αναπτυξιακού αυτού επεισοδίου), έτσι κι εδώ, ο συνθέτης έχει φροντίσει να κάνει κάτι διαφορετικό,

κρατώντας έτσι αμείωτο το ενδιαφέρον του ακροατή. Εν προκειμένω λοιπόν, ο Bach έχει αντιστρέψει την συνηθισμένη διπλή εμφάνιση του μορφώματος B₂, όπου το βασικό υλικό σχημάτιζε πρώτα διαστήματα τρίτης κι έπειτα έκτης (πρβλ. μ. 109-112 με μ. 17-20 και 60-63). Εξάιρεση αποτελούν τα μ. 101-104, καθώς εκεί η αρχική εμφάνιση του υλικού σε τρίτες ακολουθείται από μία παραλλαγή της. Μία ακόμα ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια βρίσκεται και στο μ. 111, όπου το συνοδευτικό υλικό του αριστερού χεριού επαναλαμβάνεται μιμητικά από τη βιόλα, ένα όγδοο αργότερα. Η τελευταία αυτή παράθεση, όπως και οι προηγούμενες δύο, ακολουθείται από τέσσερα μέτρα βασισμένα στο μοτίβο του μορφώματος A, τα οποία τώρα αποτελούν την αρχή ενός συνδετικού περάσματος, συνολικής έκτασης δώδεκα μέτρων (μ. 113-124). Το μοτίβο χρησιμοποιείται και πάλι αλυσιδωτά, σε *stretto* σε απόσταση ενός ογδού, αρχικά από το δεξί χέρι και τη βιόλα (μ. 113-114) κι έπειτα από το φλάουτο και το δεξί χέρι (μ. 115-116). Οι φωνές-όργανα που συμμετέχουν στο *stretto* σχηματίζουν διαστήματα δευτέρας, τα οποία έπειτα λύνονται σε διαστήματα τρίτης. Παράλληλα, έχουμε κίνηση της χαμηλότερης φωνής (αριστερό χέρι) σε όγδοα. Σε αρμονικό επίπεδο, τα πρώτα δύο μέτρα ξεκινάνε από την αρχική τονικότητα και καταλήγουν σε τονικοποίηση της έκτης βαθμίδας. Στα επόμενα δύο μέτρα, έχουμε αλυσιδοποίηση των προηγούμενων κατά μία τέταρτη υψηλότερα, με αποτέλεσμα την τονικοποίηση της υποδεσπόζουσας και της δεύτερης ναπολιτάνικης αντίστοιχα. Η αρμονική πορεία εντός και των τεσσάρων αυτών μέτρων έχει ως εξής: $i - IV^6_{5b} - V^6_5, i - i^6 - IV^6_5/VI - V^6_5/VI, VI - iv - IV^6_{5b}/iv - V^6_5/iv, iv - iv^6 - IV^6_5/II_N - V^6_5/II_N$. Αμέσως μετά εμφανίζεται η II_N, η οποία οδηγείται στην V⁶₅, στα μ. 117-119, τα οποία είναι ίδια με τα μ. 73-75 από το προηγούμενο συνδετικό πέρασμα, που απέτυχε να οδηγήσει σε επαναφορά του κυρίου θέματος-ρεφραίν. Στη συνέχεια, στα μ. 120-121, έχουμε εμφάνιση του μεταβατικού υλικού από το πρώτο επεισόδιο, στο φλάουτο κι έπειτα στη βιόλα, με τη συνοδεία του αριστερού χεριού. Η υφή τους είναι παρόμοια με εκείνη των μ. 89-90. Αρμονικά, στο μ. 120 έχουμε επέκταση της δεσπόζουσας του προηγούμενου μέτρου, η οποία οδηγεί στην τονική του μ. 121. Το μ. 122 αποτελεί ουσιαστικά μία επανάληψη του μ. 120, με το μελωδικό υλικό να έχει ελαφρώς διαφοροποιηθεί, στο δεξί χέρι. Στο μ. 123 ακολουθεί το μελωδικό υλικό του μ. 121: παιγμένο ταυτόχρονα από όλα τα όργανα, σε τέσσερις οκτάβες και με δυναμική *fortissimo*, οδηγεί σε μία εμφατική μισή πτώση-τομή στην αρχική τονικότητα, στο μ. 124. Η απότομη αύξηση της δυναμικής στα μ. 123-124, σε συνδυασμό με την διακοπή της ρυθμικής κίνησης στο τελευταίο, παραπέμπει οπωσδήποτε στο μόρφωμα Γ, το οποίο έχει αντίστοιχα χαρακτηριστικά, αλλά διαφέρει ως προς το υλικό του. Βλέποντας τώρα συνολικά την τονική πορεία εντός αυτού του αναπτυξιακού επεισοδίου, σε συνδυασμό με τις παραθέσεις του κυρίου θέματος, παρατηρούμε ότι μετά την πρώτη στην ομώνυμη μείζονα, οι επόμενες γίνονται σε τονικές περιοχές που απέχουν κατά μία πέμπτη, οδηγώντας έτσι σταδιακά προς την αρχική τονικότητα: $vi/I, ii/I$ και v , στα μ. 93-96, 101-104 και 109-112 αντίστοιχα.

Τέλος, ακολουθεί η δεύτερη και τελευταία επαναφορά του κυρίου θέματος-ρεφραίν. Η αρχική οκτάμετρη περίοδος εμφανίζεται στα μ. 125-132, με τη μουσική που ακολουθεί, έως και το μ. 162, να διευρύνει το κύριο θέμα προσδίδοντάς του

τελικά μία τριμερή δομή, κάτι που ο συνθέτης συνήθιζε να κάνει και σε άλλα ροντά κατά την τελική επαναφορά του αρχικού τους θέματος.¹⁹ Μπορούμε λοιπόν να διακρίνουμε ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα και μία επαναφορά στα μ. 133-154 και 155-162 αντίστοιχα. Το μεσαίο αντιθετικό τμήμα συνίσταται σε διάφορα αποσπάσματα του δευτέρου επεισοδίου.²⁰ Τα μ. 133-140 είναι ίδια με τα μ. 39-46, δηλαδή με τη μετάβαση και το μόρφωμα Α από την έναρξη του πλαγίου θέματος του συμπλέγματος δευτερεύοντος θέματος. Τα μ. 141-146 αντιστοιχούν δομικά στα μ. 60-65 του τέλους του πλαγίου θέματος, με τη διαφορά ότι η επανάληψη του μορφώματος Β₂ και το μόρφωμα Γ (μ. 143-146) έχουν μεταφερθεί στην αρχική τονικότητα. Το τελευταίο μάλιστα καταλήγει σε απροσδόκητη πτώση αντί για την αναμενόμενη τέλεια, η οποία, αν είχε επιτευχθεί σε αυτό το σημείο, θα ολοκλήρωνε την τελική επαναφορά του κυρίου θέματος καθιστώντας διμερή τη δομή του. Ακολουθούν έπειτα τα μ. 147-154 τα οποία λειτουργούν ως συνδετικό πέρασμα: είναι ίδια με τα μ. 85-92 του αναπτυξιακού σκέλους του δεύτερου επεισοδίου αλλά βρίσκονται στον αντίθετο τρόπο. Έπειτα, το υλικό του αρχικού οκταμέτρου (μ. 125-132) επανέρχεται στα μ. 155-162, πριν ακόμα προσεγγισθεί η συγχορδία της τονικής. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα μία χαρακτηριστική ανοδική κίνηση του αριστερού χεριού, το οποίο ξεκινάει από τον φθόγγο φα-δίεση και προσεγγίζει χρωματικά τον λα (μ. 155-156), ενώ στη συνέχεια κατευθύνεται βηματικά προς τον φθόγγο της δεσπόζουσας, στο τέλος του μ. 158, όπου και γίνεται μισή πτώση. Η συγχορδία της τονικής εμφανίζεται αρχικά στο μ. 156, το οποίο αποτελεί αλυσιδοποίηση του προηγούμενου κατά έναν τόνο υψηλότερα. Η αρμονική ακολουθία εντός του πρώτου αυτού τετραμέτρου (155-158) είναι η εξής: vii^{o7}/VII – VII, vii^{o7} – i, V⁴₃ – i⁶, ii⁶ – V⁶₅/V – V. Όσον αφορά τώρα το δεύτερο τετράμετρο, παρατηρούμε τη μίμηση του επικεφαλής μοτίβου (φλάουτο και δεξί χέρι) στους ασθενείς χρόνους των μ. 159 και 160 (βιόλα και αριστερό χέρι). Κάτι αντίστοιχο είχαμε και νωρίτερα, στα μ. 97-98 του αναπτυξιακού σκέλους του δεύτερου επεισοδίου. Η αρμονική ακολουθία που διαμορφώνεται στα μ. 159-160 είναι η εξής: i – V⁶/V, V⁷ – i. Την τέλεια πτώση στο μ. 162b ακολουθεί μία μικρή coda, στα μ. 163-169. Στα πρώτα δύο της μέτρα βλέπουμε το μόρφωμα Α, το μοτίβο του οποίου χρησιμοποιείται από το πληκτροφόρο σε *stretto* σε απόσταση ενός ογδούου από το φλάουτο και τη βιόλα. Έπειτα από μία τομή στο μ. 165, εμφανίζεται διευρυμένο το μόρφωμα Γ, στα μ. 166-169: τα μ. 166-167 αποτελούν διεύρυνση του μ. 7, το μ. 169 αντιστοιχεί στο μ. 8, ενώ το μ. 168 είναι εμβόλιμο.

Παρατηρώντας το μέρος αυτό στο σύνολό του, και αφού πρώτα έχουμε αναλύσει τα επιμέρους τμήματά του, μπορούμε να καταλήξουμε στο συμπέρασμα πως πρόκειται για ένα εξαιρετικό δείγμα της ευρηματικότητας του συνθέτη, ο οποίος δύναται να διαχειρίζεται το αρχικό υλικό του με τέτοιο τρόπο ώστε, κάθε φορά, να παράγει και κάτι καινούργιο από αυτό. Έτσι, ξεκινώντας από μία απλή αρχική ιδέα, ο Bach κατασκευάζει ένα ολόκληρο μέρος, τα διαφορετικά τμήματα του οποίου απορρέουν και ενοποιούνται μεταξύ τους μέσα από αυτή.

¹⁹ Φούλιας, “Ρόντο, σονάτα ή μήπως ροντά;”, ό.π.

²⁰ Η χρήση αποσπασμάτων από τα προηγούμενα επεισόδια κατά την διαδικασία διεύρυνσης του κυρίου θέματος στην τελική επαναφορά του ήταν κάτι που επίσης συνήθιζε να κάνει ο συνθέτης. Βλ. Φούλιας, “Ρόντο, σονάτα ή μήπως ροντά;”, ό.π.

Δεύτερο μέρος – *Largo e sostenuto*

Το δεύτερο μέρος βρίσκεται στην τονικότητα της Ντο-μείζονος, δηλαδή της σχετικής της τονικότητας του πρώτου μέρους. Η μορφή του είναι αυτή της τριμερούς σονάτας. Ξεκινάει με ένα αρχικό οκτάμετρο, το οποίο έχει λειτουργία κυρίου θέματος και καταλήγει σε μισή πτώση στο μ. 8. Το υλικό του οργανώνεται σε δύο τετράμετρα, καθένα από τα οποία αποτελείται από ακόμα μικρότερες δομικές μονάδες. Το πρώτο συγκροτείται από δύο διακριτά μελωδικά μορφώματα (δεξί χέρι και φλάουτο), έκτασης δύο μέτρων έκαστο, ενώ, σε αρμονικό επίπεδο παρατηρείται μια στροφή προς την υποδεσπόζουσα, ήδη από το μ. 2, όπου η αρχική συγχορδία της τονικής μετατρέπεται σε V^2/IV . Η στροφή αυτή επιβεβαιώνεται στη συνέχεια, μέσω της πραγμάτωσης μιας σχετικά ασθενούς, ατελούς πτώσεως, στον τρίτο χρόνο του μ. 4. Στο δεύτερο τετράμετρο (μ. 5-8) ακολουθεί, αρχικά, μια διαδικασία αποσπασματοποίησης σε μονόμετρα με ταυτόχρονη αλυσιδοποίηση του υλικού (μ. 5 και 6) καθώς και αρμονική επιτάχυνση που επιτυγχάνεται μέσω έντονης χρωματικής κίνησης. Οι συγχορδίες που προκύπτουν με αυτό τον τρόπο ($V^6_5/ii - VI^6/ii - vii^{06}/ii$, $V^6_5/iii - VI^6/iii [= I^6] - vii^{06}/ii$) αποτελούν σε βαθύτερο επίπεδο απλώς μια επέκταση της δεσπόζουσας της δεύτερης (V/ii), η οποία λύνεται στο μ. 7, όπου και ξεκινάει η πτωτική διαδικασία με στόχο τη συγχορδία της δεσπόζουσας (της κύριας τονικότητας) στο μ. 8.²¹ Φαίνεται, λοιπόν, πως το αρχικό αυτό οκτάμετρο είναι υβριδικά δομημένο, συγκροτούμενο από δύο τετράμετρες φράσεις, ήτοι ενός πρώτου σκέλους περιόδου (με κατάληξη σε μια σχετικά ασθενή, ατελή πτώση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας) και ενός δεύτερου σκέλους πρότασης (που ενσωματώνει τις λειτουργίες της συνέχισης, στα μ. 5-6, και της πτωτικής διαδικασίας, στα μ. 7-8).²² Όσον αφορά τη χρήση των οργάνων, βλέπουμε πως το υλικό του φλάουτου και της βιόλας προέρχεται από διπλασιασμό του αντίστοιχου στο πληκτροφόρο, ενισχύοντάς το, ουσιαστικά, σε ηχητικό επίπεδο. Ο διπλασιασμός αυτός μόνο επουσιώδης δεν μπορεί να χαρακτηριστεί, καθώς η εκκίνηση του επόμενου τμήματος (μ. 9), με το φλάουτο να αποκτά σολιστικό ρόλο, συνοδευόμενο από το πληκτροφόρο, δημιουργεί μια ιδιαίτερη αντίθεση, η οποία παραπέμπει στην πρακτική της εναλλαγής των ορχηστρικών *tutti* με τα σολιστικά τμήματα, κάτι δηλαδή που συναντάμε στο είδος του κοντσέρτου. Στη συνέχεια εισέρχεται και η βιόλα, συνοδεύοντας το φλάουτο χαμηλότερα κατά τρίτες και έκτες (μ. 11-14 και 15-16 αντίστοιχα), ως και το τέλος αυτού του δευτέρου οκταμέτρου (μ. 9-16). Μία ακόμα αντίθεση σε αυτό το σημείο αφορά τον επιφανειακό ρυθμό: από την αρχή του δεύτερου αυτού τμήματος και ως το τέλος της έκθεσης (μ. 33) έχουμε κυριαρχία της ρυθμικής αξίας του ογδόου, σε αντίθεση με την αξία του τετάρτου που κυριαρχεί στο πρώτο. Δομικά, αυτό το οκτάμετρο αποτελεί και πάλι ένα υβρίδιο τύπου 1, συγκροτούμενο από δύο τετράμετρες φράσεις. Στην πρώτη παρουσιάζεται η νέα ιδέα του φλάουτου, οργανωμένη σε δύο δίμετρα, με κατάληξη σε ατελή πτώση (μ. 12). Έπειτα, στα μ. 13 και 14, ακολουθεί αποσπασματοποίηση η οποία οδηγεί στην πτωτική διαδικασία των

²¹ Η δομή του συγκεκριμένου οκταμέτρου (2 + 2 + 1x2 + 2) υποστηρίζεται, επιπλέον, και από τη χρήση των δυναμικών: *piano* για το μόρφωμα των μ. 3-4 και *forte* στον ισχυρό χρόνο των μ. 5, 6 και 7.

²² Πρόκειται ουσιαστικά για το πρώτο υβρίδιο της θεωρίας του Caplin. Βλ. Caplin, ό.π., σ. 59-61.

μ. 15-16, με κατάληξη (και πάλι) σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας. Χαρακτηριστική εδώ, είναι η τονικοποίηση της έκτης βαθμίδας στο μ. 14, η οποία όμως, σε βαθύτερο επίπεδο, αποτελεί απλώς επέκταση της τονικής λειτουργίας που βρίσκεται σε εξέλιξη από το μ. 9. Στη συνέχεια ακολουθεί μία οκτάμετρη μετατροπική φράση (μ. 17-24), η οποία έχει σαφώς μεταβατική λειτουργία. Η μουσική, μέσω ενός δίμετρου προτύπου που παίζεται από το πληκτροφόρο στα μ. 17-18 και αλυσιδοποιείται στα μ. 19-20, επεκτείνει τη συγχορδία της λα-ελάσσονος (νί της αρχικής αλλά και ii της νέας τονικότητας) έως το μ. 22, όπου και γίνεται αντιληπτή η μετατροπία προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, τη Σολ-μείζονα, μέσω της εμφάνισης της δικής της δεσπόζουσας. Η αρμονία στα μ. 17-22 έχει ως εξής: ii⁶, I⁶, ii, V (ως προς την Σολ-μείζονα). Στη συνέχεια πραγματοποιείται μισή πτώση στη νέα αυτή τονικότητα, στα μ. 23-24 (I – IV – ii⁶, vii^{o7}/V – V), όπου βρίσκεται και η ενδιάμεση τομή της έκθεσης.²³

Σε αυτό το σημείο προκύπτει το ζήτημα της λειτουργικής ερμηνείας του δεύτερου οκτάμετρου της έκθεσης (μ. 9-16). Πρόκειται για ένα δεύτερο κύριο θέμα ή για μία μη μετατροπική, μεταβατική φράση, βασισμένη σε νέο θεματικό υλικό;²⁴ Στην πρώτη περίπτωση, η έκθεση θα έχει μία δεκαεξάμετρη κύρια περιοχή, αποτελούμενη από δύο οκτάμετρα τμήματα. Στη δεύτερη περίπτωση, η κύρια περιοχή θα τελειώνει στο μ. 8 ενώ έπειτα θα ακολουθεί μία διπλή μετάβαση, αποτελούμενη δηλαδή από δύο τμήματα τα οποία θα αρθρώνουν από μία μισή πτώση στο τέλος τους, η πρώτη στην αρχική τονικότητα και η δεύτερη στην τονικότητα της δεσπόζουσας.²⁵ Και οι δύο ερμηνείες παραμένουν προς το παρόν ανοιχτές, κάτι που θα επανεξεταστεί στη συνέχεια, με την ανάλυση και των επόμενων μακροδομικών ενοτήτων του μέρους.

Την ενδιάμεση τομή ακολουθεί το πλάγιο θέμα στα μ. 25-33. Η δομή του είναι προτασιακή: ξεκινάει με μία τετράμετρη παρουσίαση που αποτελείται από μία δίμετρη βασική ιδέα και την επανάληψή της (μ. 25-26 και 27-28), ενώ έπειτα, στα μ. 29-30 ακολουθεί η συνέχιση με τη διαδικασία της αποσπασματοποίησης σε μονόμετρα. Εκεί κάνει την εμφάνισή του και μοτιβικό υλικό από το νέο θέμα του φλάουτου (πρβλ. το δεξί χέρι στα μ. 29-30 με το φλάουτο στο μ. 10). Ακολουθεί πτωτική διαδικασία στα μ. 31-33, η οποία όμως διακόπτεται από την επανεμφάνιση του κυρίου θέματος στο μ. 34. Η προτασιακή δομή, λοιπόν, του πλαγίου θέματος είναι οιονεί δεκάμετρη, μόνο που το δέκατο μέτρο, το οποίο θα έφερνε και την αναμενόμενη τέλεια πτώση επί της τονικότητας της δεσπόζουσας,²⁶ δεν έρχεται ποτέ επειδή αποκόπτεται από την έναρξη της μακροδομικής ενότητας της επεξεργασίας. Η ασυμμετρία αυτή (του οιονεί δεκάμετρου) προκύπτει από την προσθήκη δύο μέτρων πλεονασματικών ως προς ένα τυπικό οκτάμετρο πρότυπο: πρόκειται δηλαδή για τα μ. 31-32, τα οποία θεωρητικά θα μπορούσαν να λείπουν δίνοντας τη θέση τους

²³ Πρόκειται για το σημείο το οποίο χωρίζει την έκθεση σε δύο τμήματα: ένα πρώτο που περιέχει το κύριο και το μεταβατικό υλικό κι ένα δεύτερο το οποίο περιέχει το πλάγιο και το καταληκτικό. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 18 και 23-25.

²⁴ Για την περίπτωση της θεματικά ανεξάρτητης μετάβασης, βλ. ό.π., σ. 95.

²⁵ Βλ. Caplin, ό.π., σ. 135-138.

²⁶ Δηλαδή την σημαντικότερη πτώση της έκθεσης, μέσω της οποίας επικυρώνεται η δευτερεύουσα τονικότητα. Βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 18, 120 και 122-123.

απευθείας στο μ. 33 με κάποια, μικρή, τροποποίησή του. Όσον αφορά τώρα στην προαναφερθείσα αποτυχία της πτωτικής αποπεράτωσης του πλαγίου θέματος, αυτή συνιστά ταυτόχρονα και αποτυχία ολόκληρης της έκθεσης, η οποία δεν εκπληρώνει τον βασικό της στόχο: την επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας με μία τέλεια πτώση.²⁷

Ακολουθεί η μακροδομική ενότητα της επεξεργασίας, στα μ. 34-54. Ξεκινάει με το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος, το οποίο τώρα είναι μεταφερμένο κατά μία τέταρτη καθαρή χαμηλότερα, στην τονικότητα της δεσπόζουσας.²⁸ Όπως είναι αναμενόμενο, η μουσική εδώ στρέφεται προς την τονική (μ. 35-37), κατ' αντιστοιχία προς την υποδεσπόζουσα στα μ. 2-4, αρθρώνοντας και την ανάλογη ατελή πτώση στο μ. 37. Η προσέγγιση της τονικής, στην αρχή μιας επεξεργασίας, είναι κάτι συνηθισμένο για την εποχή (αν και όχι απαραίτητα με τον τρόπο που συμβαίνει στο παρόν μέρος), ενώ προβλέπεται και από τη σύγχρονη προς αυτή θεωρία.²⁹ Στη συνέχεια ακολουθεί ένα ακόμα τετράμετρο (μ. 38-41), το υλικό του οποίου παραπέμπει σε εκείνο του μετατροπικού μεταβατικού τμήματος της έκθεσης (πρβλ. βιόλα στα μ. 38-39 και φλάουτο με πληκτροφόρο στο μ. 40 με το υλικό στα μ. 17-21). Η λειτουργία του είναι επίσης μεταβατική, αφού η μουσική, ήδη από την αρχή του, μέσω μίας συγχορδίας δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, στρέφεται προς την τονικότητα της σχετικής, λα-ελάσσοнос, στην οποία καταλήγει με μισή πτώση: V², i⁶, ii⁶, V. Ακολουθεί έπειτα το πλάγιο θέμα, αυτή τη φορά ολοκληρωμένο, με δεκάμετρη προτασιακή δόμηση (μ. 42-51a). Στα πρώτα τέσσερα μέτρα της παρουσίας βλέπουμε πως το μελωδικό υλικό έχει αλλάξει όργανα: η βασική ιδέα παίζεται από τη βιόλα και το δεξί χέρι (αντί για το δεξί χέρι και το φλάουτο αντίστοιχα, στα μ. 25-26), ενώ η επανάληψή της παίζεται από το φλάουτο και το δεξί χέρι (αντί για το δεξί χέρι και τη βιόλα, στα μ. 27-28). Η συνέχιση, στα μ. 46-47, διαφέρει από την αντίστοιχη των μ. 29-30 ως προς την αρμονία και το υλικό της (βλ. δεξί χέρι και φλάουτο), το οποίο αλυσιδιοποιεί: II^N⁶ και vii⁰⁶/iv. Έπεται η πτωτική διαδικασία, στα μ. 48-51a, που καταλήγει σε τέλεια πτώση στην τονικότητα της σχετικής: iv⁶ – vii^{06#}₅/V, V⁷ – V⁶₅, i – ii⁶ – i⁶₄ – V, i. Σε επικάλυψη με αυτήν την πτώση εμφανίζεται το θέμα του φλάουτου από το μ. 9 της έκθεσης, αυτή τη φορά στη βιόλα, στο περιβάλλον της λα-ελάσσοнос και εντός του πλαισίου μιας τετράμετρης κατακλείδας της επεξεργασίας (μ. 51-54). Πρόκειται ουσιαστικά για το υλικό της εκθεσιακής θεματικής διαδοχής το οποίο παραλείφθηκε από τη αντίστοιχη της επεξεργασίας: μετά το κύριο θέμα, στα μ. 34-37, ακολούθησε κατευθείαν μεταβατικό υλικό, σε αντίθεση με το αντίστοιχο σημείο της έκθεσης (μ. 9), όπου εισήχθη το θέμα του φλάουτου. Η αντιμετάθεση των μελωδικών φωνών εντός της παρούσας κατακλείδας (σε σχέση με τα αντίστοιχα μ. 9-12 της

²⁷ Για την περίπτωση της αποτυχημένης έκθεσης, βλ. ό.π., σ. 177-178.

²⁸ Κάτι που προβλέπεται από τη μουσική θεωρία της εποχής, ιδιαίτερα από εκείνη του Koch. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (B’)”, *Πολυφωνία* 9, 2006, σ. 68-69, 77 και 79. Ο Galeazzi αναφέρεται επίσης σε αυτή τη δυνατότητα, κατά της εκκίνησης της επεξεργασίας, μόνο που τη θεωρεί παρωχημένη. Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Γ’)”, *Πολυφωνία* 10, 2007, σ. 41, 46 και 53.

²⁹ Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 69 και 78.

έκθεσης) έχει ως αποτέλεσμα τη μετατροπή της ατελούς πτώσης του μ. 12 σε τέλεια, στο μ. 54.

Όσον αφορά τον συνολικό σχεδιασμό της επεξεργασίας, τονικό και θεματικό, βλέπουμε πως ακολουθεί τις προδιαγραφές που μας δίνονται από τον θεωρητικό του όψιμου 18^{ου} αιώνα Heinrich Christoph Koch. Σε τονικό επίπεδο έχουμε την έναρξη της μακροδομικής αυτής ενότητας από την τονικότητα της δεσπόζουσας με στόχο εκείνη της σχετικής ελάσσονος, δηλαδή μίας από τις ενδεχόμενες τονικότητες-στόχους για την επεξεργασία.³⁰ Η τελευταία προσεγγίζεται, αφού έχει προηγηθεί μια σύντομη (και προαιρετική) στροφή προς την αρχική τονικότητα, μέσω μίας μισής πτώσης-ενδιάμεσης τομής της επεξεργασίας (κατ' αντιστοιχία με εκείνη της έκθεσης) ενώ στη συνέχεια επικυρώνεται μέσω μίας τέλειας πτώσης. Όσον αφορά τώρα τη θεματική διάρθρωση της εν λόγω ενότητας, βλέπουμε πως υπάρχει μια αναλογικότητα με εκείνη της έκθεσης. Η επεξεργασία εκκινεί με το κύριο θέμα κι έπειτα, με χρήση υλικού που ανάγεται στο πρώτο μισό της έκθεσης, εν προκειμένω μεταβατικού, οδηγείται στη μισή πτώση επί της νέας τονικότητας. Στη συνέχεια ακολουθεί το πλάγιο θέμα, υλικό δηλαδή που προέρχεται από το δεύτερο μισό της έκθεσης, μέσω του οποίου η νέα τονικότητα επικυρώνεται.³¹

Η επανέκθεση ξεκινάει παραθέτοντας αυτούσιο το δεύτερο οκτάμετρο της έκθεσης, το θέμα δηλαδή που παίζεται από το φλάουτο³² (πρβλ. μ. 55-62 και 9-16). Λόγω της απουσίας συνδετικού περάσματος στο τέλος της επεξεργασίας, η επαναφορά της αρχικής τονικότητας δεν προετοιμάζεται μέσω μιας συγχορδίας δεσπόζουσας αλλά έρχεται απρόσμενα, αμέσως μετά τη συγχορδία της λα-ελάσσονος στο τέλος της κατακλείδας της μεσαίας ενότητας. Ένα είδος προετοιμασίας υπάρχει μόνο σε θεματικό επίπεδο, καθώς το θέμα του φλάουτου έχει μόλις προηγουμένως ακουστεί από τη βιόλα. Αμέσως μετά, στα μ. 63-66, ακολουθεί μεταβατικό υλικό το οποίο προσαρμόζεται κατάλληλα από αρμονικής πλευράς, προκειμένου να οδηγήσει, στο μ. 67, στην επαναφορά του πλαγίου θέματος στην αρχική τονικότητα. Η προσαρμογή αυτή γίνεται με τη χαρακτηριστική στροφή (για την επανεκθεσιακή μετάβαση) προς την υποδεσπόζουσα,³³ στα μ. 63-64 (V^2/IV , IV^6), τα οποία έπειτα αλυσιδοποιούνται έναν τόνο υψηλότερα, στη δεσπόζουσα (V^2/V , V^6), και έχει ως αποτέλεσμα την ανασύνθεση του αντίστοιχου οκταμέτρου της έκθεσης (μ. 17-24) σε μόλις τέσσερα μέτρα και χωρίς πτωτική κατάληξη.

³⁰ Άλλες πιθανές τονικότητες-στόχοι για το μείζονα τρόπο είναι εκείνες της τρίτης και της δεύτερης βαθμίδας. Ό.π., σ. 69 και 77.

³¹ Για τις προδιαγραφές που δίνει ο Koch για την ενότητα της επεξεργασίας, βλ. Ιωάννης Φούλιας, *Οι συμφωνίες κατά τις οβιδιανές "Μεταμορφώσεις" του Carl Ditters von Dittersdorf: Συμβολή στην αποκατάσταση ενός έργου-σταθμού στην ιστορία της προγραμματικής μουσικής*, Παπαρηγορίου – Νάκας, Αθήνα 2015, σ. 118, και Φούλιας, "Οι μορφές [...] (B')", ό.π., σ. 68-69, 77-78 και 79-80.

³² Για τη δυνατότητα μιας επανέκθεσης να ξεκινήσει με υλικό διαφορετικό του πρώτου κυρίου θέματος (δηλαδή με άλλο κύριο θέμα ή ακόμα και μεταβατικό υλικό), βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 257. Κάτι τέτοιο είναι δυνατόν να συμβεί εφόσον το υλικό το οποίο ανοίγει την (ενδεχόμενη) επανέκθεση δεν αποτελεί μέρος μιας θεματικής ανακύκλωσης που έχει ξεκινήσει από προηγούμενο σημείο και συνεχίζει να βρίσκεται σε εξέλιξη.

³³ Carlin, ό.π., σ. 163. Η στροφή αυτή προβλέπεται, επίσης, και από τη θεωρία της εποχής. Για τον Koch αποτελεί ένα πολύ σύνθητες φαινόμενο ενώ για τον Galeazzi θεωρείται κάτι απαραίτητο. Βλ. Φούλιας, "Οι μορφές [...] (B')", ό.π., σ. 70 και 81-82, και Φούλιας, "Οι μορφές [...] (Γ')", ό.π., σ. 42, 47 και 56.

Σε αυτό το σημείο μπορούμε να επανέλθουμε στο ζήτημα που τέθηκε κατά την ανάλυση της έκθεσης, δηλαδή του λειτουργικού ρόλου των μ. 9-16. Αν δεχτούμε την περίπτωση της διπλής μετάβασης, θα πρέπει να εξηγήσουμε, στη συνέχεια, την επιλογή του συνθέτη, μετά την αυτούσια επαναφορά αυτών των μέτρων κατά την επανέκθεση, να προσθέσει άλλα τέσσερα, καταλήγοντας ξανά σε μία συγχορδία δεσπόζουσας (μ. 66) την οποία είχε στη διάθεσή του μόλις νωρίτερα, στο μ. 62. Συνηθίζεται άλλωστε, κατά την επανέκθεση, οι (ενδεχομένως) δύο μεταβατικές φράσεις της έκθεσης να προσαρμόζονται με τέτοιο τρόπο ώστε να αποτελούν μία ενιαία φράση.³⁴ Συνεπώς, μπορούμε να απορρίψουμε τη μεταβατική θεώρηση του εν λόγω οκταμέτρου. Από την άλλη πλευρά, η θεώρησή του ως δευτέρου κυρίου θέματος αποδεικνύεται πολύ πιο πειστική: ο συνθέτης φαίνεται να χρησιμοποιεί τα δύο κύρια θέματά του με συμπληρωματικό τρόπο, τοποθετώντας το πρώτο στην αρχή της επεξεργασίας (μ. 34-37) και το δεύτερο στην αρχή της επανέκθεσης.

Το πλάγιο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 67-76 στην αρχική τονικότητα, αρθρώνοντας με επιτυχία την τέλεια πτώση που δεν πραγματοποίησε κατά την έκθεσή του (πρβλ. μ. 75-76α με μ. 33-34). Οι διαφορές που έχει σε σχέση με την έκθεση είναι επουσιώδεις και δεν αφορούν τη δομή του: κυρίως αφορούν τη βασική ιδέα, η οποία αυτή τη φορά παίζεται από το πληκτροφόρο και τη βιόλα (πρβλ. μ. 67-68 με μ. 25-26 και 42-43), και την επανάληψή της, η οποία παίζεται από το φλάουτο και τη βιόλα (πρβλ. μ. 69-70 με μ. 27-28 και 44-45). Η απουσία κάποιας πτώσης μεταξύ του πλαγίου θέματος και των μεταβατικών μέτρων 63-66 έχει ως συνέπεια τη συνεχή διαμόρφωση της επανέκθεσης, σε αντίθεση με τη διμερή διάρθρωση της έκθεσης,³⁵ καθώς η μετάβαση και το πλάγιο θέμα έχουν πλέον συγχωνευθεί σε μία και μόνο φράση.

Τέλος, ακολουθεί μία μικρή, τετράμετρη coda στα μ. 76-79. Εκεί ο συνθέτης κάνει μια αναφορά σε δύο μέτρα από το πρώτο κύριο θέμα, αυτά με την ιδιαίτερη χρωματική κίνηση των φωνών (πρβλ. μ. 76-77 με μ. 5-6). Πρόκειται για δύο μέτρα τα οποία δεν έχουν ακουστεί ξανά μέχρι τώρα, ενώ παραλείφθηκαν και κατά την εμφάνιση του ίδιου θέματος στην αρχή της επεξεργασίας (μ. 34-37).³⁶ Η coda κλείνει στα μ. 78-79, όπου έρχεται το υλικό της πτώσης του πλαγίου θέματος³⁷ με τη χαρακτηριστική ρυθμική του άρθρωση (πρβλ. μ. 78 με μ. 33, 50 και 75).

³⁴ Carlin, ό.π., σ. 165.

³⁵ Για το φαινόμενο της διαφοροποίησης του (διμερούς ή συνεχούς) τύπου της έκθεσης κατά την επανέκθεση, βλ. Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 238-239.

³⁶ Ουσιαστικά, η coda αποκαθιστά μια “αδικία” που προέκυψε κατά την εξέλιξη του μέρους, παρέχοντας τη δυνατότητα να ακουστεί υλικό της έκθεσης το οποίο, σε αντίθεση με τα υπόλοιπα, αγνοήθηκε στις δύο επόμενες ενότητες της μορφής. Για αντίστοιχες χρήσεις της coda στο κλασικό ρεπερτόριο, βλ. Carlin, ό.π., σ. 186-191.

³⁷ Η τοποθέτηση του υλικού αυτού σε εκείνο το σημείο αφήνει ανοιχτή και την εναλλακτική θεώρηση των τεσσάρων τελευταίων μέτρων του μέρους ως προέκτασης του πλαγίου θέματος στην επανέκθεση. Σε κάθε περίπτωση, η σημασία τους έγκειται πρωτίστως στην ανάμνηση της χρωματικής κίνησης των μ. 5-6 της έκθεσης.

Τρίτο μέρος – Allegro assai

Η μορφή του τρίτου μέρους είναι και πάλι αυτή της τριμερούς σονάτας. Η τονικότητά του είναι η λα-ελάσσονα, δηλαδή εκείνη στην οποία ήταν γραμμένο και το πρώτο μέρος. Η έκθεση ξεκινάει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, το υλικό του οποίου οργανώνεται κατά το πρότυπο του πρώτου υβριδίου του Caplin. Ξεκινάει με μία τετράμετρη πρώτη φράση περιόδου, αποτελούμενη από δύο δίμετρα μορφώματα, με το δεύτερο να οδηγεί σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας στο μ. 4b. Έπειτα, ακολουθεί μία δεύτερη τετράμετρη φράση με λειτουργία συνέχισης, η οποία καταλήγει επίσης σε μισή πτώση, στο μ. 8· χαρακτηρίζεται από αρμονική επιτάχυνση, αλυσιδοποίηση και αποσπασματοποίηση σε μονόμετρες δομικές μονάδες, ενώ η αρμονική πορεία που ακολουθείται εντός της έχει ως εξής: $i - V^7/VII, VII - III, VI - vii^{6\#}_5/V, i^6_4 - V$. Στη συνέχεια, στα μ. 9-21, έχουμε ένα δεύτερο τμήμα, έκτασης δεκατριών μέτρων, το οποίο βρίσκεται στην τονικότητα της σχετικής μείζονος (III), αυτή τη φορά δομημένο ως ένα υβρίδιο τύπου τρία: αποτελείται δηλαδή από μία σύνθετη βασική ιδέα, ήτοι μία (οιονεί) πρώτη φράση περιόδου από την οποία όμως απουσιάζει μια τελική πτώση (μ. 9-12), ακολουθούμενη από ένα δεύτερο σκέλος πρότασης (μ. 13-21).³⁸ Τα πρώτα τέσσερα μέτρα αυτού του τμήματος βασίζονται στο κύριο θεματικό υλικό, το οποίο έχει οργανωθεί προτασιακά: έχουμε μία μικρή παρουσίαση βασισμένη στην κεφαλή του κυρίου θέματος, στα μ. 9-10, και μία μικρή συνέχιση που συνδυάζει την κεφαλή με το υλικό του μ. 3, στα μ. 11-12. Τα επόμενα μέτρα χαρακτηρίζονται από την εισαγωγή νέου υλικού ταυτόχρονα με αλλαγή της υφής (βλ. την κίνηση των δεκάτων-έκτων σε συνδυασμό με την άρθρωση των τετάρτων στον ισχυρό χρόνο των μ. 13, 14, 15, 16 και 18), ενώ έχουν λειτουργία συνέχισης (βλ. τις διαδικασίες αρμονικής επιτάχυνσης, αλυσιδοποίησης, αποσπασματοποίησης σε μονόμετρα, στα μ. 13-15, και αύξησης του επιφανειακού ρυθμού). Σε αρμονικό επίπεδο, το δεύτερο αυτό σκέλος πρότασης έχει ως πρώτο στόχο τη συγχορδία της τονικής του μ. 18, την οποία προσεγγίζει με μία χαρακτηριστική, ανοδική βηματική κίνηση του μπάσου (βλ. αριστερό χέρι στα μ. 13-18), πάνω από το οποίο σχηματίζονται συγχορδίες σε πρώτη αναστροφή, δίνοντας έτσι χώρο στη νέα τονικότητα να ακουστεί. Πρόκειται ουσιαστικά για μία επέκταση της τονικής, η οποία έχει ήδη ξεκινήσει από το μ. 9. Η αρμονική ακολουθία μέσω της οποίας αυτή η επέκταση επιτυγχάνεται, στα μ. 13-18, είναι η εξής: $ii^6, iii^6, vii^{06}/V, V^6$, και I. Στη συνέχεια η τονική επεκτείνεται έως και το μ. 20a, όπου αναστρέφεται (i^6) οδηγώντας σε πτωτική διαδικασία: $i^6 - ii^6_5 - V, I$, στα μ. 20-21. Εδώ, η σχετική μείζονα επικυρώνεται με τέλεια πτώση.³⁹ Σε επικάλυψη με το τέλος του δεύτερου τμήματος της έκθεσης βρίσκεται το καταληκτικό της τμήμα (μ. 21-27) του οποίου το υλικό προέρχεται από τα πτωτικά μ. 20-21: το μ. 22 αποτελεί επανάληψη του προηγούμενου του, ενώ τα επόμενα μέτρα χρησιμοποιούν υλικό από το μ. 20 (δεξί

³⁸ Caplin, ό.π., σ. 61.

³⁹ Όπως προβλέπει ο Koch, αλλά φυσικά και η σύγχρονη θεωρία, πρόκειται για τη μία από τις δύο δυνατές τονικές επιλογές, για την κατάληξη μίας έκθεσης, σε σονάτες σε ελάσσονα τρόπο. Η δεύτερη επιλογή είναι εκείνη της ελάσσοнос δεσπόζουσας. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 68 και 73, καθώς και Herokoski – Darcy, ό.π., σ. 16.

χέρι και φλάουτο). Αρμονικά, έχουμε απλώς μία επέκταση της τονικής που μόλις επικυρώθηκε, καθώς και την άρθρωση άλλης μίας τέλειας πτώσης στο τέλος της κατακλείδας (μ. 27b).

Όπως φαίνεται και από την παραπάνω ανάλυση της έκθεσης, προκύπτει ένα ζήτημα σχετικά με την ερμηνεία του μεσαίου τμήματός της, το οποίο βρίσκεται ανάμεσα στο κύριο θέμα και την κατακλείδα της. Με δεδομένο ότι το τμήμα αυτό βρίσκεται εξ ολοκλήρου στην τονικότητα της σχετικής, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε πως αποτελεί ένα πλάγιο θέμα, δομημένο ως τρίτο υβρίδιο, όπως έχει ήδη αναφερθεί παραπάνω. Σε αυτή την περίπτωση θα έχουμε να κάνουμε με το σπάνιο φαινόμενο μιας έκθεσης χωρίς μεταβατικό τμήμα.⁴⁰ Επιπλέον, η μισή πτώση του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα θα είναι ταυτόχρονα και η ενδιάμεση τομή της έκθεσης. Μία τέτοιου τύπου ενδιάμεση τομή, παρόλο που αποτελεί πιο συνηθισμένη επιλογή σε εκθέσεις σε μείζονα κύρια τονικότητα, δεν αποκλείεται να βρεθεί και σε εκθέσεις σε αντίστοιχη ελάσσονα τονικότητα. Σε αυτή την περίπτωση, βέβαια, η νέα τονικότητα του πλαγίου θέματος δεν προετοιμάζεται το ίδιο “καλά”.⁴¹ Εν προκειμένω, ο τρόπος που ξεκινάει το πλάγιο θέμα στα μ. 9-10, με παράλληλες έκτες, χωρίς να ακουστούν κάποιες ξεκάθαρες συγχορδίες, δεν βοηθάει τόσο ώστε να μας δώσει μία σχετικά σίγουρη αίσθηση πως βρισκόμαστε (έστω προσωρινά) στην περιοχή της Ντο-μείζονος (τουλάχιστον κατά μια πρώτη ακρόαση), κάτι που μάλλον αντιλαμβανόμαστε καλύτερα λίγο αργότερα, στο μ. 12. Επίσης, οι πρώτοι του φθόγγοι (μι και ντο, στο δεξί χέρι) μάλλον εκλαμβάνονται ως ανήκοντες στη συγχορδία της τονικής της αρχικής τονικότητας παρά σε εκείνη της καινούργιας. Επιπλέον, πάντα κατά την πρώτη ακρόαση, κανένας δεν μας εγγυάται πως η αίσθηση της τονικής περιοχής της Ντο-μείζονος στο μ. 12 δεν είναι απλώς παροδική, με τη μουσική να στρέφεται στη συνέχεια, για παράδειγμα, στην περιοχή της μι-ελάσσονος, δηλαδή της ελάσσονος δεσπόζουσας, μίας επίσης δυνατής επιλογής για μία έκθεση σονάτας σε ελάσσονα τρόπο.⁴² Λαμβάνοντας όλα αυτά υπόψη μπορούμε, εναλλακτικά, να θεωρήσουμε πως αυτό που εκκινεί στα μ. 9-12 μοιάζει με μία μετάβαση, η οποία έχει στόχο να αρθρώσει στη συνέχεια μία μισή πτώση στη νέα τονικότητα. Παρ’ όλα αυτά, η μουσική εξέλιξη εντός του δευτέρου σκέλους του συγκεκριμένου υβριδίου δεν αρθρώνει κάποια τέτοια πτώση, αλλά, αφού έχει δώσει τον απαραίτητο χώρο στη νέα τονικότητα (έως και τα μ. 18-19), προχωρά απευθείας σε μία τέλεια πτώση, καθιστώντας την παρούσα έκθεση συνεχή.⁴³ Συν τοις άλλοις, θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ότι εντός του ενιαίου αυτού τμήματος έχουμε τη συγχώνευση μιας μετάβασης, βασισμένης στο κύριο θέμα (μ. 9-12),⁴⁴ και του πλαγίου θέματος, το υλικό του οποίου εμφανίζεται στο μ. 13, στο πλαίσιο του δευτέρου σκέλους της εν λόγω υβριδικής δομής. Στο ζήτημα της ερμηνείας του συγκεκριμένου τμήματος θα επανέλθουμε και παρακάτω, κατά την εξέταση των επόμενων μακροδομικών ενότητων του μέρους.

⁴⁰ Caplin, ό.π., σ. 211.

⁴¹ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 26-27.

⁴² Βλ. υποσημείωση 39.

⁴³ Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 51-54.

⁴⁴ Ο.π., σ. 95-97.

Η ενότητα της επεξεργασίας αρχίζει με το κύριο θέμα, το οποίο διατηρεί την ίδια οκτάμετρη δομή που είχε στην έκθεση (μ. 28-35), μεταφερμένο στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας (μι-ελάσσονα). Η επιλογή αυτή, μιας τονικότητας δηλαδή διαφορετικής από εκείνης του τέλους της έκθεσης, για την εκκίνηση της επεξεργασίας, συνιστά κατά τον Koch μία πιο σύγχρονη συνθετική πρακτική η οποία βρίσκει εφαρμογή σε επεξεργασίες που έχουν έντονο αναπτυσιακό και μετατροπικό χαρακτήρα.⁴⁵ Παρ' όλα αυτά, όπως θα δούμε παρακάτω, η παρούσα επεξεργασία εξελίσσεται κατά το πρότυπο της έκθεσης. Κατ' αντιστοιχία λοιπόν με την τελευταία, ακολουθεί στα μ. 36-57 ένα μεσαίο τμήμα το οποίο ξεκινάει από την αρχική τονικότητα και, μέσω μιας παρόμοιας θεματικής εξέλιξης, οδηγείται σε εκείνη της ελάσσονος δεσπόζουσας. Η τελευταία αυτή τονική επιλογή έρχεται σε συμφωνία με τη θεωρία του Koch, η οποία προβλέπει την εναλλακτική χρήση των τονικοτήτων της σχετικής μείζονος και της ελάσσονος δεσπόζουσας, με οποιαδήποτε σειρά, ως καταληκτικών της έκθεσης και της επεξεργασίας σε σονάτες σε ελάσσονα τρόπο.⁴⁶ Όσον αφορά τη δομή του εν λόγω τμήματος, παρατηρούνται τα εξής: τα πρώτα του τέσσερα μέτρα (36-39) αποτελούν το πρώτο σκέλος ενός υβριδίου τρίτου τύπου, αντίστοιχα με τα μ. 9-12 της έκθεσης, ενώ παρουσιάζουν την ίδια προτασιακή δόμηση. Στη συνέχεια ακολουθεί επανεμφάνιση του υλικού των δεκάτων-έκτων με αντίστοιχη αλλαγή της υφής, στο πλαίσιο μιας συνέχισης, όπως είχε συμβεί και στην έκθεση (πρβλ. μ. 40 με μ. 13). Επιπλέον, υπάρχει έντονη αναλογία μεταξύ των μ. 40-42 και των αντίστοιχων 13-15, στα οποία παρατηρούμε τη χρήση των ίδιων οργάνων για την εκφορά του υλικού (φλάουτο, πληκτροφόρο και ξανά φλάουτο) σε συνδυασμό με αρμονική αλυσίδα, η οποία αυτή τη φορά είναι διαφορετικού τύπου. Πρόκειται για έναν διατονικό κύκλο πεμπτών στα μ. 40-43 με την εξής αρμονία: *iv*, *VII*, *III* και *VI*, ως προς τη λα-ελάσσονα. Η *VI* του μ. 43 επεκτείνεται και στα δύο επόμενα μέτρα (44-45), τα οποία έπειτα αλυσιδοποιούνται προς τα κάτω κατά μία τρίτη, στα μ. 46-47, όπου επεκτείνεται η συγχορδία της *iv*. Έπειτα, στο μ. 48, η αρμονία κινείται και πάλι κατά μία (μικρή) τρίτη χαμηλότερα, οδηγώντας χρωματικά στη συγχορδία της δεσπόζουσας της μι-ελάσσονος, σημείο στο οποίο γίνεται η μετατροπία προς την καταληκτική τονικότητα της επεξεργασίας. Από εκεί και ύστερα (μ. 48-57) η μουσική φαίνεται να αποκτά μία σχετικά χαλαρή προτασιακή δόμηση. Τα μ. 48-49 μπορούν να ιδωθούν ως μία βασική ιδέα, η οποία επαναλαμβάνεται παραλλαγμένη στα μ. 50-51, ενώ έπειτα ακολουθεί μία τρίμετρη συνέχιση και πτωτική διαδικασία στα μ. 52-54. Η πτώση όμως αποφεύγεται στο μ. 54, το οποίο αποτελεί ταυτόχρονα και την αρχή μιας νέας τετράμετρης συνέχισης και πτωτικής διαδικασίας, η οποία διευρύνει την αμέσως προηγούμενη και οδηγεί σε τέλεια πτώση στη μι-ελάσσονα (μ. 54-57). Ακολουθεί σε επικάλυψη η κατακλείδα της έκθεσης, μεταφερμένη φυσικά στην τονικότητα της μι-ελάσσονος (πρβλ. μ. 57-63 με μ. 21-27).

Όσον αφορά τη διάρθρωση της επεξεργασίας συνολικά, φαίνεται πως σε γενικές γραμμές συμφωνεί με τη θεωρία του Koch. Με εξαίρεση την έναρξή της από

⁴⁵ Βλ. Φούλιας, *Οι συμφωνίες...*, ό.π., σ. 119, και Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 69-70 και 78. Για τον Galeazzi, μια τέτοια τονική επιλογή αποτελεί επίσης έναν πιο σύγχρονο, αλλά και προτιμότερο τρόπο εκκίνησης μιας επεξεργασίας. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές [...] (Γ’)”, ό.π., σ. 46.

⁴⁶ Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 69 και 77.

την τονικότητα της μι-ελάσσονος, η υπόλοιπη αρμονική της εξέλιξη είναι η αναμενόμενη: παροδική εμφάνιση της κύρια τονικότητας (μ. 36-39) και κατάληξη, με τέλεια πτώση, σε εκείνη της ελάσσονος δεσπόζουσας. Ενδιάμεσα βέβαια προβλέπεται και μία μισή πτώση (στην τελευταία), η οποία εδώ απουσιάζει, κάτι που, παρ' όλα αυτά, έρχεται σε πλήρη αναλογία με αυτό που συμβαίνει και στο αντίστοιχο ενιαίο τμήμα της έκθεσης, αν δεχτούμε φυσικά την ερμηνεία της συνεχούς διάρθρωσής της. Η ερμηνεία αυτή, πάντως, φαίνεται να υποστηρίζεται από τη διάρθρωση του ανάλογου τμήματος της επεξεργασίας (μ. 36-57): μπορούμε να διακρίνουμε μία μετάβαση στα μ. 36-47, τα οποία αποτελούν μια ανοιχτή υβριδική δομή τύπου τρία, με την έννοια ότι δεν οδηγούνται ποτέ σε κάποια πτωτική διαδικασία αλλά περιέχουν μόνο τις λειτουργίες της παρουσίας και της συνέχισης. Αυτό που ακολουθεί στη συνέχεια στη νέα τονικότητα (μ. 48-57) μπορεί να ιδωθεί ως ένα πλάγιο θέμα, στη βάση της (χαλαρής) προτασιακής του δόμησης.⁴⁷ Η εμφάνιση, βέβαια, του πλαγίου υλικού (εφόσον το θεωρήσουμε ως τέτοιο) νωρίτερα, εντός της μετάβασης (μ. 40-47), σε συνδυασμό με την απουσία της προαναφερθείσας μισής πτώσης, αποτελούν παραμέτρους που υπονομεύουν την αντίληψη της έναρξης του πλαγίου θέματος στο μ. 48 κατά τη στιγμή της ακρόασης. Πρόκειται δηλαδή για κάτι που μπορούμε να εντοπίσουμε μόνο αναδρομικά.

Την κατακλείδα της επεξεργασίας ακολουθεί ένα οκτάμετρο συνδετικό πέρασμα, στα μ. 64-71, το οποίο οδηγεί τη μουσική πίσω στην αρχική τονικότητα. Πρόκειται για το προαιρετικό εκείνο παράρτημα που αναφέρει ο Koch στη θεωρία του, το οποίο ακολουθεί το πλάγιο ή καταληκτικό υλικό που επικυρώνει την τονικότητα-στόχο της επεξεργασίας και βασίζεται σε υλικό από το πρώτο μισό της έκθεσης,⁴⁸ εν προκειμένω στην κεφαλή του κυρίου θέματος. Αποτελείται από δύο τετράμετρα, καθένα από τα οποία αποτελείται από δύο δίμετρα. Αρχικά τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, στα μ. 64-65, τα οποία αλυσιδοποιούνται έπειτα στα μ. 66-67, όπου τονικοποιείται η ελάσσονα δεσπόζουσα. Στο επόμενο μέτρο η συγχορδία αυτή μετατρέπεται σε μείζονα δεσπόζουσα μεθ' εβδόμης (V^2), οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο τη μουσική στην αρχική τονικότητα. Από εκεί και ύστερα η δεσπόζουσα εναλλάσσεται συνεχώς με τη συγχορδία της τονικής: $V^2 - i^6$, $V^6_5 - i$, $V^6_4 - i^6$, $V^6 - i$ (μ. 68-71). Στο τέλος των μ. 70-71, τα οποία αποτελούν επανάληψη των δύο προηγούμενων (πρβλ. το φλάουτο και τη ψηλότερη φωνή του πληκτροφόρου στα μ. 68-69 με τη βιόλα και το αριστερό χέρι αντίστοιχα στα μ. 70-71), έχουμε διακοπή της ρυθμικής ροής (βλ. τελευταίο όγδοο) που είχε ξεκινήσει στο μ. 68, η οποία ακολουθείται από την επαναφορά του κυρίου θέματος, με το οποίο αρχίζει η επανέκθεση. Αυτό βρίσκεται στα μ. 72-79, τα οποία είναι ολόδια με τα πρώτα οκτώ μέτρα της έκθεσης. Έπειτα, στα μ. 80-89 ακολουθεί το

⁴⁷ Για τη δυνατότητα της θεώρησης του τμήματος που ακολουθεί την κύρια θεματική περιοχή μιας συνεχούς εκθέσεως ως αποτελούμενου από ένα πλάγιο θέμα, του οποίου προηγείται μια μετάβαση χωρίς καταληκτική λειτουργία, βλ. William E. Caplin – Nathan John Martin, “The ‘Continuous Exposition’ and the Concept of Subordinate Theme”, *Music Analysis* 35/1, 2016, σ. 10-18. Οι Caplin και Martin έχουν χρησιμοποιήσει ως παράδειγμα την έκθεση του πρώτου μέρους της *Συμφωνίας σε φα-δίεση-ελάσσονα*, αρ. 45, του Haydn. Όσον αφορά το παρόν τρίτο μέρος, η συγκεκριμένη θεώρηση έχει χρησιμοποιηθεί για την ανάλυση της επεξεργασίας του.

⁴⁸ Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 69 και 81.

πλάγιο θέμα που εντοπίσαμε νωρίτερα στην επεξεργασία, μεταφερόμενο στην αρχική τονικότητα, με κάποιες αλλαγές: τα μέτρα 80-81 και 82-83 (βασική ιδέα και επανάληψή της) αποτελούν αντιμετάθεση των μ. 48-49 και 50-51 της επεξεργασίας: επίσης, στα μ. 82-83 η αρμονία έχει διαφοροποιηθεί: V^7 και i , αντί για V^7 και i^6_4 , όπως ήταν στα μ. 48-49. Τα υπόλοιπα μέτρα παραμένουν ίδια (πρβλ. μ. 84-89 με μ. 52-57). Σε επικάλυψη με το τελευταίο μέτρο του πλαγίου θέματος επανέρχεται η κατακλείδα της έκθεσης (πρβλ. μ. 89-95 με μ. 21-27), μεταφερόμενη επίσης στην αρχική τονικότητα.

Όπως φαίνεται παραπάνω, το κύριο θέμα στην επανέκθεση ακολουθείται απευθείας από το πλάγιο, χωρίς να βρίσκονται ενδιάμεσα κάποια μεταβατικά μέτρα. Πρόκειται για μία διμερή διαμόρφωση η οποία έρχεται σε σύγκρουση με την αντίστοιχη που προτάθηκε νωρίτερα για την έκθεση: αν τα μ. 9-21 αποτελούσαν στο σύνολό τους μία περιοχή πλαγίου θέματος, θα περιμέναμε μάλλον, κατά την τονική μεταφορά του πλαγίου θέματος στην επανέκθεση, την εμφάνιση κάποιων μέτρων με υλικό αντίστοιχο εκείνου των μ. 9-12. Η απουσία τέτοιων μέτρων δείχνει πως ο συνθέτης, όπως και στην επεξεργασία, αντιμετωπίζει το υλικό αυτό ως μεταβατικό παρά ως πλάγιο. Μπορούμε λοιπόν να θεωρήσουμε πως η έκθεση έχει διαμορφωθεί κατά το συνεχές πρότυπο, με συμφυρμό της μετάβασης και του πλαγίου θέματος, χωρίς να είναι ξεκάθαρο πού τελειώνει η πρώτη και πού ξεκινάει το δεύτερο. Το ίδιο συμβαίνει και με την επεξεργασία, εντός της οποίας όμως μπορεί να διακριθεί η αρχή ενός πλαγίου θέματος. Αντιθέτως, η επανέκθεση διαμορφώνεται ως διμερής, με τη μισή πτώση του κυρίου θέματος στο μ. 79 να είναι ταυτόχρονα και ενδιάμεση τομή, ακολουθούμενη από το πλάγιο θέμα, για το οποίο ο συνθέτης επέλεξε να χρησιμοποιήσει τη μορφή που του έδωσε στην επεξεργασία, αντί απλώς να μεταφέρει κάποια από τα μέτρα της έκθεσης.

Κουαρτέττο σε Ρε-μείζονα

Πρώτο μέρος – Allegretto

Η μορφή του παρόντος μέρους είναι αυτή της τριμερούς σονάτας. Η έκθεση περιλαμβάνει τα μ. 1-24 και αποτελείται από πέντε φράσεις-τμήματα: το κύριο θέμα στα μ. 1-4, δύο μεταβατικά τμήματα στα μ. 5-8 και 9-10, το πλάγιο θέμα στα μ. 11-15 και μία κατακλείδα στα μ. 15b-24. Η δομή του τετραμέτρου κυρίου θέματος είναι εκείνη ενός υβριδίου τρίτου τύπου, αποτελούμενη από σύνθετη βασική ιδέα (μ. 1-2) και μία συνέχιση που οδηγεί σε μισή πτώση στην αρχική τονικότητα (μ. 3-4). Η σύνθετη βασική ιδέα αποτελείται από δύο μικρότερες ιδέες, μία πρώτη που παίζεται από όλα τα όργανα (στο μ. 1, με το βασικό υλικό στο δεξί χέρι να διπλασιάζεται από το φλάουτο και τη βιόλα) και μία δεύτερη, στο φλάουτο και τη βιόλα (μ. 2). Η συνέχιση ξεκινάει επίσης με όλα τα όργανα, σε δυναμική forte, με νέο μοτιβικό υλικό (βλ. δεξί χέρι και φλάουτο) το οποίο αποσπασματοποιεί τη φραστική δομή σε 1/2 του μέτρου (μ. 3) και, μέσω της αλυσιδοποίησής του στο πλαίσιο ενός κύκλου πεμπτών, ο οποίος επεκτείνει την αρχική τονική του μ. 1, οδηγεί στην πτώση του μ. 4. Εκεί έχουμε αρχικά ένα άδειασμα της υψής (μ. 4a) κι έπειτα την εμφάνιση ενός νέου μοτίβου (μ. 4b), επί της αρμονίας της τελικής δεσπόζουσας, μέσω του οποίου διακόπτεται η ρυθμική ροή. Η αρμονία εντός ολόκληρου του τετραμέτρου έχει ως εξής: I – V⁶, vi – V⁶, V⁶₅/ii – ii – V⁶₅ – I, vii⁶₅/V – V.

Έπεται η διπλή μετάβαση των μ. 5-10, της οποίας τα τμήματα καταλήγουν σε δύο μισές πτώσεις, μία στην αρχική τονικότητα και μία σε εκείνη της δεσπόζουσας (βλ. μ. 8 και 10 αντίστοιχα). Το πρώτο τετράμετρο τμήμα ξεκινάει με μία δίμετρη νέα ιδέα, στο φλάουτο, με τη συνοδεία της βιόλας. Το επαναλαμβανόμενο μοτιβικό υλικό της στο μ. 6 (με άρση) προέρχεται από εκείνο του μ. 5. Σε αρμονικό επίπεδο έχουμε επέκταση της τονικής και μπορούμε να θεωρήσουμε πως η ιδέα αυτή έχει λειτουργία παρουσίασης. Ακολουθεί μία συνέχιση στα μ. 7-8, η οποία χαρακτηρίζεται από μία ιδιαίτερα γρήγορη ρυθμική κίνηση στο δεξί χέρι (πρβλ. μ. 4a), από αρμονική επιτάχυνση, αλυσιδοποίηση και αποσπασματοποίηση της δομής σε 1/2 του μέτρου. Το αριστερό χέρι και τα άλλα δύο όργανα έχουν συνοδευτικό ρόλο (βλ. μ. 7), με το φλάουτο να τραβάει την προσοχή, μέσω των διαφωνιών ενάτης και εβδόμης που σχηματίζει με τις άλλες φωνές, λόγω της ρυθμικής του μετατόπισης. Η αρμονική ακολουθία των μ. 7-8 είναι η εξής: ii⁶ – V – I⁶ – IV, vii⁶₅ – I – I⁶₄ – V. Στη συνέχεια ακολουθεί το δεύτερο, δίμετρο μεταβατικό τμήμα, το οποίο, αντίστοιχα με το πρώτο, φέρνει άλλη μία νέα ιδέα στο φλάουτο, με τη συνοδεία της βιόλας: ξεκινάει με την συγχορδία της έκτης (vi), η οποία διατονικά είναι και δεύτερη (ii) της νέας τονικότητας, της Λα-μείζονος (δεσπόζουσας), και η αρμονική του πορεία έχει ως εξής (ως προς τη Λα-μείζονα): ii⁶ – vii⁶ – I⁶, vii⁶ – I – I⁶₄ – V. Παρατηρούμε ότι η αρμονική ακολουθία της πτώσης του μ. 10 είναι παρόμοια με εκείνης του μ. 8, κάτι που συμβαίνει επειδή το ένα αποτελεί παραλλαγή του άλλου (πρβλ. την βιόλα με το αριστερό χέρι, καθώς και το φλάουτο με το δεξί χέρι, στα μ. 10a και 8a αντίστοιχα). Μαζί με την πτώση στο μ. 10b, κάνει την εμφάνισή του στο πληκτροφόρο κι ένα νέο

μοτίβο, το οποίο σχηματίζει έναν αρπισμό της συγχορδίας της δεσπόζουσας, έως και τον ισχυρό χρόνο του επόμενου μέτρου.

Ακολουθεί το πλάγιο θέμα, το οποίο εν πολλοίς αποτελείται από μοτιβικό υλικό που έχει ακουστεί και νωρίτερα, προφανώς οργανωμένο με διαφορετικό τρόπο. Στα πρώτα δύο μέτρα (11-12) βλέπουμε τη χρήση του μοτίβου της δεσπόζουσας του μ. 4b. Αρχικά χρησιμοποιείται στο μ. 11 από το φλάουτο και το δεξί χέρι, μιμητικά, με διαφορά φάσης ενός τετάρτου. Εκεί, η αρμονία προχωράει από την V στην I. Έπειτα, στο μέτρο 12a, ο επιφανειακός ρυθμός κινείται σε όγδοα (βλ. φλάουτο και βιόλα), με τα οποία σχηματίζεται η συγχορδία της vii. Με την λύση της στην τονική του μ. 12b, το ίδιο μοτίβο επανεμφανίζεται στο φλάουτο κι έπειτα, μιμητικά, στη βιόλα, οδηγώντας στο μ. 13. Εκεί έχουμε αύξηση της δυναμικής σε forte και είσοδο του πληκτροφόρου με οκτάβες. Το υλικό του προέρχεται σε ένα βαθμό από το αρχικό μοτίβο του πρώτου μεταβατικού τμήματος (πρβλ. τον πρώτο και τον τρίτο χρόνο του μ. 13, καθώς και τον πρώτο χρόνο του μ. 14, με τον πρώτο χρόνο του μ. 5). Παράλληλα, το υλικό του φλάουτου έχει μετατοπιστεί και πάλι ρυθμικά, σχηματίζοντας διαφωνίες εβδόμης με το αντίστοιχο της βιόλας (πρβλ. μ. 13 με μ. 7). Μέσω μίας διαδικασίας αλυσιδοποίησης κατά μία τρίτη χαμηλότερα (μ. 13), η μουσική οδηγείται στο μ. 14 όπου έχουμε ένα άδειασμα της υφής (αντίστοιχο του μ. 4), με την γρήγορη ρυθμική κίνηση του δεξιού χεριού να οδηγεί στην πτωτική διαδικασία του μ. 15, όπου γίνεται τέλεια πτώση στη νέα τονικότητα (μ. 15b). Το μοτιβικό υλικό του δεξιού χεριού στο μ. 15a προέρχεται από εκείνο του μ. 3, ενώ εκείνο του τρίτου χρόνου του μ. 14 αποτελεί αντιστροφή του υλικού του μ. 4a. Η αρμονική ακολουθία των μ. 13-15 έχει ως εξής: IV – ii – V⁶₅ – V⁶₅/ii – ii – vii – V⁶₅/vi – vi, vii⁷/V – V – V⁶, I – IV – I⁶₄ – V – I.

Η κατακλείδα ξεκινάει με χρήση του μοτίβου από το τέλος του δευτέρου μεταβατικού τμήματος (βλ. πληκτροφόρο στο μ. 10b). Αυτό εμφανίζεται διαδοχικά σε δύο μορφές: μία πρώτη, ως αρπισμός της συγχορδίας της τονικής (μ. 15b), και μία δεύτερη, όπου επεκτείνει βηματικά την συγχορδία της δεσπόζουσας (μ. 16a). Τα δύο αυτά μορφώματα, σε παράταξη, αποτελούν μία μονόμετρη δομική μονάδα, στα μ. 15b-16a, η οποία επαναλαμβάνεται αμέσως μετά, στα μ. 16b-17a. Κατά την πρώτη εμφάνισή τους παίζονται από το πληκτροφόρο, με το πρώτο μόρφωμα να παίζεται και από την βιόλα, ενώ, κατά την επανάληψή τους, το υλικό του πληκτροφόρου στο μ. 16a περνάει στα άλλα δύο όργανα. Η βηματική κίνηση συνεχίζεται για μισό μέτρο ακόμα (17b), στο πλαίσιο μιας περαιτέρω επέκτασης της συγχορδίας της τονικής. Στο επόμενο μέτρο όμως έχουμε διακοπή της ρυθμικής κίνησης, μετά από την άρθρωση της κεφαλής του πρώτου μορφώματος από την βιόλα. Αυτή η διακοπή έρχεται μετά από μία σταδιακή ελάφρυνση της υφής, σε συνδυασμό με μια ελάττωση της δυναμικής, στα μ. 15b-18a. Το πρώτο μόρφωμα επανέρχεται, για μία τελευταία φορά, στο μ. 18b, οδηγώντας στην αναπάντεχη διπλή δεσπόζουσα (V⁶₅/V, σε δυναμική fortissimo) του μ. 19. Αυτή αποτελεί την αφετηρία ενός εντυπωσιακού, δεξιοτεχνικού περάσματος του πληκτροφόρου, στα μ. 19-24. Μέσω γρήγορων αρπισμών, σε συνδυασμό και με τη συνοδεία των άλλων δύο οργάνων, έχουμε επέκταση της δεσπόζουσας, υπό την μορφή ενός πτωτικού έξι-τέσσερα, στα μ. 20-22a (I⁶₄ – IV⁶ – I⁶₄, V⁶₅/V – I⁶₄ – IV⁶ – I⁶₄, vii^{6#}₅/V). Η επέκταση αυτή διακόπτεται προτού η

δεσπόζουσα προλάβει να πάρει την κανονική της μορφή, στο μ. 22b, όπου εμφανίζεται ένας αρπισμός της I⁶. Στο επόμενο μέτρο γίνεται ακόμα μία αποτυχημένη πτωτική απόπειρα, με επανεμφάνιση του ίδιου αρπισμού (ii⁶ – V⁷ – I⁶). Η τέλεια πτώση επιτυγχάνεται αμέσως μετά, στο μ. 24b (IV – V – I), από το πληκτροφόρο, με την ρυθμική ροή να συνεχίζεται έως την έναρξη της επεξεργασίας.

Παρατηρώντας τώρα την παρούσα έκθεση συνολικά, μπορούμε να την αντιπαραβάλουμε με την αντίστοιχη περιγραφή του Francesco Galeazzi, του ιταλού θεωρητικού του όψιμου 18^{ου} αιώνα, και να εντοπίσουμε κοινά σημεία και διαφορές. Για τον Galeazzi, το πρώτο μισό μίας έκθεσης αποτελείται αρχικά από μία κύρια θεματική ιδέα (ένα «πρώτο μοτίβο», όπως την ονομάζει), η οποία οδηγείται σε τέλεια ή μισή πτώση στην αρχική τονικότητα. Ακολουθεί έπειτα ένα μετατροπικό τμήμα, το οποίο οδηγεί την μουσική σε μισή πτώση, στην δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Ενδιάμεσα των δύο αυτών τμημάτων δύναται, προαιρετικά, να υπάρχει ένα ακόμη τμήμα, το οποίο να περιέχει μία θεματική ιδέα προερχόμενη από την αρχική, είτε μία καινούργια ιδέα, η οποία όμως να συνδέεται ομαλά με την πρώτη. Η συγχώνευση του δευτέρου αυτού προαιρετικού τμήματος με το μετατροπικό, επόμενο τμήμα, είναι επίσης δυνατή. Στην παρούσα έκθεση μπορούμε να διακρίνουμε τα προαναφερόμενα αυτά τρία τμήματα: πρόκειται για το τμήμα του κυρίου θέματος και εκείνα της διπλής μετάβασης, με το πρώτο μεταβατικό τμήμα να εισάγει νέο θεματικό υλικό και το δεύτερο να αναλαμβάνει το ρόλο της προσέγγισης της τονικότητας της δεσπόζουσας. Σχετικά με το δεύτερο μισό της έκθεσης, ο Galeazzi αναφέρεται σε ένα προαιρετικό «χαρακτηριστικό πέρασμα», το οποίο αφορά μία εκφραστική ιδέα ήπιου χαρακτήρα, βρισκόμενη στην τονικότητα που κατέληξε το προηγούμενο τμήμα. Αυτή η ιδέα συνδέεται άμεσα (χωρίς πτώση) με μία «πτωτική περίοδο», δηλαδή ένα ενεργητικό και δεξιοτεχνικό πέρασμα το οποίο οδηγεί την μουσική σε μία τέλεια πτώση στη νέα αυτή τονικότητα. Τέλος, η έκθεση μπορεί να ολοκληρωθεί με μία προαιρετική κατακλείδα. Τώρα, όσον αφορά στο παρόν μέρος, δεν έχουμε κάποια ταύτιση του πλαγίου θέματος με κάποια ήπια ή εκφραστική ιδέα,⁴⁹ ενώ, σχετικά με την πτωτική περίοδο, βλέπουμε πως αυτή όντως υφίσταται αλλά βρίσκεται εντός της κατακλείδας (μ. 19-24), δηλαδή έπεται της πτώσης που ορίζει το πέρασ του πλαγίου θέματος.⁵⁰

Η μακροδομική ενότητα της επεξεργασίας καταλαμβάνει τα μ. 25-52. Όπως προβλέπει η θεωρία του Koch, ξεκινάει στην τονικότητα στην οποία ολοκληρώθηκε η έκθεση (αυτή της δεσπόζουσας), με το κύριο θέμα το οποίο διατηρεί την τετράμετρη υβριδική μορφή του και οδηγεί σε μία αντίστοιχη μισή πτώση επί αυτής (πρβλ. μ. 25-28 με μ. 1-4). Ακολουθεί έπειτα ένα δίμετρο (μ. 29-30) στο οποίο γίνεται χρήση του μεταβατικού υλικού των μ. 9-10. Εδώ έχουμε κατάληξη σε μισή πτώση επί της σι-ελάσσονος, δηλαδή της τονικότητας της έκτης: iv – vii⁶, i⁶ – V⁶₅ – I – V, ως προς την σι-ελάσσονα. Ακολουθεί έπειτα, στα μ. 31-34, ένα τμήμα βασισμένο στο ίδιο υλικό, αυτή τη φορά παιγμένο από την βιόλα (και όχι το φλάουτο), το οποίο προσεγγίζει την

⁴⁹ Μία τέτοια ιδέα, μάλλον, μπορεί να εντοπιστεί στα μ. 9-10, τα οποία όμως είναι μεταβατικά και αφορούν το μετατροπικό τμήμα της έκθεσης του Galeazzi.

⁵⁰ Για τις προδιαγραφές μίας έκθεσης σονάτας κατά τον Galeazzi, βλ. Φούλιας, “Οι μορφές [...] (Γ’)”, ό.π., σ. 36, 38-41, 44, και 48-53.

αρχική τονικότητα, οδηγώντας σε μία μισή πτώση επί αυτής (βλ. μ. 34). Παρατηρείται, επίσης, μιμητική χρήση του καταληκτικού μοτίβου από το δεύτερο μεταβατικό τμήμα της έκθεσης, μεταξύ του πληκτροφόρου και της βιόλας (βλ. μ. 31 και 32). Διατονικά, η i^6 της σι-ελάσσονος, στο μ. 31a, είναι και vi^6 της αρχικής τονικότητας, ενώ η συνολική αρμονική πορεία εντός αυτού του τετραμέτρου έχει ως εξής: $vi^6 - vi^7 - ii, V^7 - I, I^6 - V^6_5/IV - IV - ii^6, ii - V$. Η δομή του είναι προτασιακή (παρουσίαση στα μ. 31 και 32, συνέχιση με πτώση στα μ. 33-34), με την επιστροφή στην αρχική τονικότητα να γίνεται αντιληπτή εντός του πρώτου σκέλους, συγκεκριμένα στο μ. 32, όπου εμφανίζεται η συγχορδία της δεσπόζουσας.

Ένα νέο τμήμα ξεκινάει στο μ. 34b, σε επικάλυψη με την άρθρωση της μισής πτώσης του προηγούμενου. Στο τμήμα αυτό, η μουσική οδηγείται στην τονικότητα της έκτης, στο μ. 36b, όπου εμφανίζεται χρωματικά η δεσπόζουσά της. Η δόμησή του είναι αρκετά χαλαρή αλλά προσιδιάζει σε εκείνη μίας πρότασης: μπορούμε να διακρίνουμε μία διευρυμένη παρουσίαση στα μ. 34b-38a, μία συνέχιση στα μ. 38b-41 και μία πτωτική διαδικασία στα μ. 42-44. Ξεκινώντας από την παρουσίαση, βλέπουμε ότι οι αρπισμοί του φλάουτου, στα μ. 34b και 35b, παραπέμπουν πρωτίστως σε εκείνους της κατακλείδας της έκθεσης (μ. 15b).⁵¹ Αυτή η συσχέτιση διαφαίνεται καλύτερα αμέσως μετά, στο υλικό των μ. 36b, 37b και 38a (φλάουτο και βιόλα), δηλαδή το μόρφωμα από το μ. 16a της κατακλείδας. Ως προς την δομή της παρουσίασης, παρατηρούμε μία βασική ιδέα στα μ. 34b-35a (από το φλάουτο και το πληκτροφόρο), η οποία επαναλαμβάνεται αμέσως μετά, στα μ. 35b-36a, από το αρμονικό πλαίσιο της συγχορδίας της δεσπόζουσας σε εκείνο της τονικής. Έπειτα, στα μ. 36b-37a, έχουμε άλλη μία επανάληψή της, αυτή τη φορά υποστηριζόμενη από την δεσπόζουσα της σι-ελάσσονος, με την χρήση του προαναφερθέντος μορφώματος. Αμέσως μετά, το μόρφωμα αυτό εμφανίζεται στην βιόλα (μ. 37b) και επαναλαμβάνεται από το φλάουτο (μ. 38a), υποστηριζόμενο αρμονικά από την τονική της σι-ελάσσονος και αποσπασματοποιώντας τη δομή σε 1/2 του μέτρου.⁵² Η συνέχιση βασίζεται στη γρήγορη ρυθμική κίνηση των τριακοστών-δευτέρων, εναλλασσόμενη αρχικά μεταξύ του φλάουτου και του δεξιού χεριού, στο αρμονικό πλαίσιο ενός διατονικού κύκλου πεμπτών: $i - iv, V^7/III - III - VI - ii, V^7 - i$ (μ. 38b-40a). Η τελική τονική επεκτείνεται έως και την αρχή της πτωτικής διαδικασίας, με το υλικό των τριακοστών-δευτέρων να περνάει στα δύο χέρια στο πληκτροφόρο (μ. 40b-41a), ενώ τα άλλα δύο όργανα αρθρώνουν την κεφαλή του μορφώματος από το μ. 15b. Ακολουθεί η πτωτική διαδικασία (μ. 42-44), όπου έχουμε την είσοδο όλων των οργάνων σε δυναμική forte. Το βασικό υλικό της παίζεται από το δεξί χέρι, διπλασιασμένο από το φλάουτο, και παραπέμπει στα αρχικά μορφώματα του πλαγίου θέματος της έκθεσης (βλ. μ. 11), κάτι που γίνεται περισσότερο εμφανές στο μ. 43. Εκεί παρατηρούμε, σε αρμονικό επίπεδο, μία διεύρυνση της παρούσας πτωτικής διαδικασίας, μέσω της εναλλαγής της i με την V^6_5 . Έτσι, η άρθρωση της πτώσης αναβάλλεται για το επόμενο μέτρο, στο οποίο εμφανίζεται, επιπλέον, το υλικό της πτώσης του πλαγίου θέματος (πρβλ. μ. 44a με μ. 15a). Παρ' όλα αυτά, αντί της

⁵¹ Αν και το συγκεκριμένο υλικό (του φλάουτου), με βάση την αρχική ρυθμική του άρθρωση, θα μπορούσε να παραπέμψει έμμεσα και στο μοτιβικό υλικό του μ. 3.

⁵² Πρβλ. κάποιους ανάλογους τρόπους διεύρυνσης μίας παρουσίασης στο Carlin, ό.π., σ. 99.

αναμενόμενης τέλειας πτώσης έχουμε μία απατηλή πτώση, στην συγχορδία της VI. Συνολικά, η αρμονική διαδοχή των μ. 42-44 έχει ως εξής: $i^6 - iv - ii - vii - V - V^6_5, i - V^6_5 - i - V^6_5, i - iv - i^6_4 - V - VI$. Ακολουθεί έπειτα επανάληψη της πτωτικής διαδικασίας, στο μ. 45 (που είναι ίδιο με το μ. 42), η οποία, όμως, μέσω της μετέπειτα εξέλιξής της, μετατρέπεται σε ένα συνδυαστικό πέρασμα προς την επόμενη μακροδομική ενότητα της επανέκθεσης. Αυτό συμβαίνει συγκεκριμένα στα μ. 46-48: στα πρώτα δύο εξ αυτών έχουμε, σε αρμονικό επίπεδο, μία πορεία κατά κατιούσες τρίτες, η οποία ξεκινάει από την τονική της σι-ελάσσονος (που μπορεί να ιδωθεί και ως νι της αρχικής τονικότητας) και οδηγεί στην δεσπόζουσα της Ρε-μείζονος, στο μ. 48. Η πορεία αυτή γεφυρώνεται από διαβατικές συγχορδίες (βλ. αριστερό χέρι), σε πρώτη αναστροφή, στους ασθενείς χρόνους των μέτρων, ενώ η δεσπόζουσα του μ. 48 λύνεται στην τονική του επόμενου μέτρου. Η αρμονία των μ. 46-48 έχει ως εξής (ως προς την Ρε-μείζονα): $vi - iii^6 - IV - I^6, ii - vi^6 - vii - IV^6, V^7 - V^2 - I^6 - ii^7 - V^7$. Το βασικό υλικό των τριών αυτών μέτρων, το οποίο επαναλαμβάνεται ανά 1/2 του μέτρου από το φλάουτο, με τη βιόλα να ακολουθεί σε *stretto* σε απόσταση ενός τετάρτου, αποτελεί μεν μία ομαλή εξέλιξη του υλικού του μ. 45 αλλά ταυτόχρονα παραπέμπει και σε εκείνο της συνέχισης του κυρίου θέματος (μ. 3). Η παραπομπή στο κύριο θέμα γίνεται πολύ πιο ξεκάθαρη στα επόμενα δύο μέτρα, όπου έχουμε ένα άδειασμα της υφής, κατ' αντιστοιχία του μ. 4, με την γρήγορη κίνηση του δεξιού χεριού να οδηγεί στην ρυθμική άρθρωση ενός μοτίβου (μ. 50b) αντίστοιχου με εκείνο του μ. 4b. Το μ. 50a αποτελεί επανάληψη του μ. 49a, στο αρμονικό πλαίσιο της επέκτασης της δεσπόζουσας των μ. 49b-50b. Στο μ. 51, επιπλέον, έχουμε επανάληψη του μοτίβου του μ. 50b κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα. Η συγχορδία της VI/i, που προκύπτει εκεί, επεκτείνεται έως και το μ. 52a, όπου μετατρέπεται σε $V^{6\#}_{4/3}/V$, για να οδηγήσει σε μισή πτώση επί της δεσπόζουσας (μ. 52b). Ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει, μεταξύ των υπολοίπων, και η αναστροφή της βηματικής κίνησης του φλάουτου από το δεξί χέρι (μ. 51b και 52a αντίστοιχα).

Συγκρίνοντας τώρα την επεξεργασία με την έκθεση, μπορούμε να παρατηρήσουμε κάποιες αναλογίες σε θεματικό επίπεδο. Αρχικά, γίνεται χρήση υλικού από το πρώτο μισό της έκθεσης: έχουμε πρώτα το κύριο θέμα (μ. 25-28), το οποίο ακολουθείται από μεταβατικό υλικό (μ. 29-34), συγκεκριμένα εκείνο του δεύτερου μεταβατικού τμήματος της έκθεσης. Στη συνέχεια, το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας κάνει χρήση υλικού από το δεύτερο μισό της έκθεσης. Αρχικά, εμφανίζεται υλικό από την κατακλείδα (μ. 34b-38a). Ακολουθεί έπειτα το υλικό των τριακοστών-δευτέρων (μ. 38b-41), το οποίο, αν και διαφορετικό, φαίνεται να έρχεται κατ' αντιστοιχία του δεξιοτεχνικού περάσματος της κατακλείδας (μ. 19-24). Τέλος, έχουμε χρήση του πλαγίου υλικού κατά την διάρκεια της πτωτικής διαδικασίας (μ. 42-45). Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, η θεματική διάρθρωση της επεξεργασίας αυτής έρχεται σε συμφωνία με την θεωρία του Koch, με το υλικό του πρώτου μισού της εκθέσεως να ακολουθείται από εκείνο του δεύτερου. Τώρα, ως προς τον τονικό της σχεδιασμό, η εν λόγω επεξεργασία ακολουθεί μόνο αρχικά τις προδιαγραφές του γερμανού θεωρητικού: έχουμε ένα πρώτο τμήμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας κι ένα δεύτερο (μ. 29-30) το οποίο οδηγεί σε μισή πτώση επί της νέας. Παρ' όλα αυτά, η περαιτέρω εξέλιξη αποκλίνει από την θεωρία, βάσει της οποίας θα περιμέναμε να

ακολουθήσει ένα ακόμη τμήμα, στην νέα αυτή τονικότητα, το οποίο να την επικυρώσει με μία τέλεια πτώση. Αντ' αυτού, όπως είδαμε παραπάνω, ακολουθεί ένα τετράμετρο τμήμα που οδηγεί πίσω στην αρχική τονικότητα (μ. 31-34), ενώ, το τελευταίο τμήμα της επεξεργασίας αναλαμβάνει να ξανακάνει την μετατροπή προς τη νέα τονικότητα, δίχως τελικά να καταφέρει να την επικυρώσει πλήρως.

Η επανέκθεση ξεκινάει στην αρχική τονικότητα με το κύριο θέμα, το οποίο διατηρεί την τετράμετρη δομή του αλλά δέχεται και μία σημαντική αρμονική μεταβολή: πρόκειται για την στροφή προς την υποδεσπόζουσα, στο μ. 56 ($V^7/IV - IV$), στην οποία γίνεται και μία ατελής πτώση, αντί της αναμενόμενης μισής επί της αρχικής τονικότητας (πρβλ. μ. 56 με μ. 4). Με αυτόν τον τρόπο, ο συνθέτης δύναται στη συνέχεια να παραλείψει το πρώτο μεταβατικό τμήμα της έκθεσης, φέρνοντας απευθείας το δεύτερο (μ. 57-58) σε μεταφορά στην αρχική τονικότητα, συνδεδεμένο ομαλά με το κύριο θέμα ($IV - ii^6$, στα μ. 56b-57a). Ακολουθούν έπειτα σε μεταφορά, το πλάγιο θέμα και η κατακλείδα (μ. 59-63 και 63b-72) χωρίς δομικές αλλοιώσεις. Μπορούμε μόνο να παρατηρήσουμε μία μικρή διαφορά ως προς την επιλογή των οργάνων στα μ. 59-60, όπου αρχικά το δεξί χέρι έχει αντικατασταθεί από τη βιόλα (πρβλ. μ. 59 με μ. 11) και, έπειτα, το φλάουτο και η βιόλα από το πληκτροφόρο (πρβλ. μ. 60 με μ. 12).

Ακολουθεί ένα τελευταίο τμήμα, στα μ. 73-78. Αυτό ξεκινάει ως coda, η οποία κάνει αναφορά στο κύριο θέμα (μ. 73-75). Ο τρόπος που εμφανίζεται το κύριο θέμα στο μ. 73, μέσω της γρήγορης καθοδικής κίνησης του πληκτροφόρου από το προηγούμενο μέτρο, παραπέμπει βέβαια στο αντίστοιχο σημείο μεταξύ της έκθεσης και της επεξεργασίας (μ. 24-25).⁵³ Στη συνέχεια, το τμήμα αυτό εξελίσσεται σε συνδεδετικό πέρασμα για το επόμενο μέρος. Στο μ. 76 έχουμε αραίωση της υφής και διακοπή της ρυθμικής κίνησης, αντίστοιχα με τα μ. 17b-18a. Έπειτα, στα δύο τελευταία μέτρα, έχουμε τονικοποίηση της έκτης βαθμίδας, μέσω μίας απότομης εμφάνισης της δεσπόζουσάς της (V^6_5/vi , στο μ. 77, με δυναμική fortissimo) και της μετέπειτα λύσης της (vi , στο μ. 78). Η βαθμίδα αυτή αποτελεί αρμονικά τον συνδεδετικό κρίκο μεταξύ του παρόντος και του επόμενου μέρους, δηλαδή της τονικότητας της Ρε-μείζονος και της Σολ-μείζονος αντίστοιχα, με τις οποίες σχηματίζει σχέσεις τρίτης.

⁵³ Βλ. σχετικά, Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 283-284.

Δεύτερο μέρος – *Sehr langsam und ausgehalten*

Το μέρος είναι γραμμένο σε διμερή μορφή σονάτας, με την τονικότητά του να είναι αυτή της Σολ-μείζονος. Η έκθεση καταλαμβάνει τα μ. 1-31 και αποτελείται εσωτερικά από τέσσερα οκτάμετρα τμήματα: το κύριο θέμα στα μ. 1-8, την μετάβαση στα μ. 9-16, το πλάγιο θέμα στα μ. 17-24a και ένα συνδετικό πέρασμα, προς την δεύτερη μακροδομική ενότητα του μέρους, στα μ. 24-31. Το κύριο θέμα έχει δομή προτάσεως. Ξεκινάει με όλα τα όργανα, τα οποία παίζουν μία δίμετρη βασική ιδέα, η οποία έπειτα επαναλαμβάνεται τροποποιημένη (μ. 1-2 και 3-4). Η επανάληψη αυτή διαφέρει ως προς το ότι εστιάζεται στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας, εισάγοντας επιπλέον κι έναν συγκοπικό ρυθμό (βλ. φλάουτο και δεξί χέρι στο μ. 3), ενώ παράλληλα διατηρεί την καθοδική μελωδική κίνηση των μ. 1-2 (φλάουτο, βιόλα και δεξί χέρι), καθώς και την κατάληξή τους (πρβλ. την αρμονική σύνδεση $V^2/IV - IV^6$, και $vii^6_4 - I^6$, στα μ. 4 και 2 αντίστοιχα). Ακολουθεί μία συνέχιση στα μ. 5 και 6, με το δεύτερο να αποτελεί επανάληψη του πρώτου (βλ. την εναλλαγή του υλικού μεταξύ δεξιού και αριστερού χεριού) αποσπασματοποιώντας την δομή σε μονόμετρα. Εκεί τονικοποιείται η δεύτερη βαθμίδα. Έπειτα, στα μ. 7-8, ολοκληρώνεται η ήδη εξελισσόμενη πτωτική διαδικασία, καταλήγοντας σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας: $I^6_4 - V$, $vii^7/V - V$.

Έπεται η οκτάμετρη μετάβαση των μ. 9-16, της οποίας η δομή είναι εκείνη του τρίτου υβριδικού τύπου. Ξεκινάει με μία δίμετρη βασική ιδέα, παιγμένη από το πληκτροφόρο, στην περιοχή της ομώνυμης ελάσσονος. Ο συγκοπικός ρυθμός του δεξιού χεριού προέρχεται από τον αντίστοιχο της επανάληψης της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος (πρβλ. μ. 9 με μ. 3). Ακολουθεί έπειτα, στα μ. 11-12, μία διαφορετική ιδέα, παιγμένη από τα άλλα δύο όργανα, η οποία αποτελεί μεταφορά της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος (πρβλ. το φλάουτο, καθώς και τη βιόλα με το αριστερό χέρι, στα μ. 11-12 και 1-2 αντίστοιχα) στην περιοχή της έκτης της ομώνυμης (VI/i). Ακολουθεί έπειτα η συνέχιση, που οδηγεί σε πτώση, στα μ. 13-16. Αυτή ξεκινάει με ξαφνική αύξηση της δυναμικής (*forte*, με είσοδο όλων των οργάνων), επαναφέροντας τον συγκοπικό ρυθμό (βλ. δεξί χέρι), στην τονικότητα της Ρε-μείζονος. Η δεσπόζουσα της νέας τονικότητας εμφανίζεται απρόσμενα στο μ. 13 (μπορούμε όμως τώρα να αντιληφθούμε αναδρομικά την προηγούμενη συγχορδία και ως ναπολιτάνικη της νέας τονικότητας) και, μέσω έντονης χρωματικής κίνησης, στο πλαίσιο μίας αρμονικής αλυσίδας, επεκτείνεται για δύο ακόμα μέτρα, οδηγώντας σε μία ατελή πτώση στη Ρε-μείζονα,⁵⁴ στο μ. 16. Η αρμονία των μ. 13-16 έχει ως εξής: $V^7 - V^6_5/vi$, $vi - vii^7/iii/V$, $V^6 - V$ και I . Όπως συνέβη και με το κύριο θέμα, η δομή εδώ αποσπασματοποιείται και πάλι σε μονόμετρα (μ. 13 και 14).

Το πλάγιο θέμα έχει, επίσης, δομή υβριδίου τρίτου τύπου, αποτελούμενο από δύο διαφορετικές ιδέες στα μ. 17-18 και 19-20, με την δεύτερη να παραπέμπει στην

⁵⁴ Η κατάληξη αυτή, σε ατελή πτώση επί της δευτερεύουσας τονικότητας της έκθεσης, αποτελεί μία παραλλαγή της λιγότερο συχνής, τρίτης δυνατής επιλογής ενός συνθέτη για την ολοκλήρωση μίας μετάβασης, η οποία συνίσταται στην άρθρωση μίας τέλει πτώσης στην δευτερεύουσα τονικότητα. Οι πρώτες δύο επιλογές, που είναι και οι πιο συνηθισμένες, αφορούν, προφανώς, μία μισή πτώση είτε στη δευτερεύουσα είτε στην αρχική τονικότητα. Βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 27.

βασική ιδέα των μ. 3-4 του κυρίου θέματος, ενώ έπειτα ακολουθεί η συνέχιση, με διαδικασία αποσπασματοποίησης στα μ. 21 και 22, που οδηγεί σε τέλεια πτώση επί της νέας τονικότητας, στα μ. 23-24a. Ως προς την υφή του συγκεκριμένου τμήματος, παρατηρούμε ότι, στο πρώτο του σκέλος, το μελωδικό υλικό βρίσκεται στη βιόλα, με το πληκτροφόρο να συνοδεύει κατά τρόπον αντίστοιχο εκείνου της βασικής ιδέας της μετάβασης (πρβλ. μ. 17-18 με μ. 9-10). Έπειτα, στο δεύτερο σκέλος, δημιουργείται αντίθεση μέσω της ταυτόχρονης εισόδου όλων των οργάνων σε δυναμική forte. Πρόκειται ουσιαστικά για μια υφολογική διαφοροποίηση αντίστοιχη εκείνης μεταξύ των δύο τετραμέτρων της μετάβασης. Σε αρμονικό επίπεδο παρατηρείται, εντός του πρώτου σκέλους, μια επέκταση της τονικής, με την ιδέα των μ. 19-20 να τονικοποιεί την τρίτη βαθμίδα ($V^2/iii - iii^6$, στο μ. 20, αντίστοιχα με τα μ. 2, 4 και 12). Στο δεύτερο σκέλος έχουμε επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού, στο πλαίσιο της επέκτασης της συγχορδίας της υποδεσπόζουσας, έως και τον πρώτο χρόνο του μ. 23, όπου εξελίσσεται περαιτέρω η πωτική διαδικασία. Η αρμονική ακολουθία εντός του δευτέρου αυτού σκέλους είναι η εξής: $IV^7 - V^9_7 - V^7/ii, vii^7/iii - iii - vii/IV, IV - I^6_4 - V^7, I$.

Η τέλεια πτώση της έκθεσης ακολουθείται από ένα συνδετικό πέρασμα, το οποίο έχει στόχο να οδηγήσει στην τονικότητα της έκτης. Μέσω της εμφάνισης νέου θεματικού υλικού στο πληκτροφόρο (μ. 24-26) κι έπειτα στο φλάουτο (μ. 26-28), η μουσική οδηγείται στην αρχική τονικότητα (ή την IV της Ρε-μείζονος), η οποία, όμως, καθώς δεν αποτελεί τον τελικό στόχο του συνδετικού αυτού περάσματος, εγκαταλείπεται ώστε να προσεγγιστεί η τονικότητα της έκτης, στα μ. 28-31. Εκεί έχουμε αλλαγή του προηγούμενου υλικού, το οποίο τώρα παίρνει τη μορφή μίας κατιούσας βηματικής κίνησης ογδόων (βλ. δεξί χέρι στα μ. 28-29, φλάουτο στο μ. 29 και αριστερό χέρι στο μ. 30). Αρμονικά, στο μ. 29, η ii της Σολ-μείζονος είναι ταυτόχρονα και iv της μι-ελάσσονος. Ακολουθεί έπειτα η vii του μ. 30, μέσω της οποίας η μουσική οδηγείται στην άρθρωση μίας μισής πτώσης, στην τονικότητα της έκτης, στο μ. 31 (i – V).

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα του μέρους αποτελείται από δύο τμήματα. Το πρώτο είναι το κύριο θέμα, στα μ. 32-43, το οποίο ξεκινάει από την τονικότητα της έκτης και, μέσω κάποιων αναπτυξιακών διαδικασιών, ολοκληρώνεται στην αρχική τονικότητα. Το δεύτερο είναι το πλάγιο θέμα, στα μ. 44-64, το οποίο έχει επιλυθεί τονικά, ενώ έχει υποστεί και μία τριμερή διεύρυνση της δομής του. Τα παραπάνω συμφωνούν γενικά με την θεωρία του Koch, η οποία αντιμετωπίζει τον διμερή τύπο σονάτας ως αποτέλεσμα της συγχώνευσης των μακροδομικών ενοτήτων της επεξεργασίας και της επανέκθεσης του τριμερούς τύπου. Αποτέλεσμα αυτής της συγχώνευσης είναι μία ενότητα η οποία ξεκινάει με το κύριο θέμα, το οποίο αναπτύσσεται και επιστρέφει στην αρχική τονικότητα, για να ακολουθήσει σε αυτήν το υλικό του δεύτερου μισού της έκθεσης.⁵⁵

⁵⁵ Ωστόσο, η θεωρία του Koch προβλέπει την εκκίνηση της ενότητας αυτής από την τονικότητα στην οποία τελείωσε η έκθεση, σε αντίθεση με την τονικότητα της έκτης του παρόντος μέρους. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 71-72 και 85. Η σύγχρονη θεωρία, από την άλλη, προβλέπει και αυτή τη δυνατότητα. Βλ. Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 353.

Το κύριο θέμα ξεκινάει με τη δίμετρη βασική του ιδέα στην τονικότητα της μι-ελάσσονος: τα μ. 32-33 αντιστοιχούν επακριβώς στα μ. 1-2 της έκθεσης. Τα επόμενα δύο μέτρα στρέφονται στην περιοχή της δεύτερης ναπολιτάνικης, δηλαδή της Φα-μείζονος, και αντιστοιχούν δομικά στα μ. 3-4 της έκθεσης. Επιπλέον, η εμφάνιση της συγχορδίας της Φα-μείζονος στο μ. 34 (ως II_N^6), με τον θεμέλιο φθόγγο της στο φλάουτο, παραπέμπει στην αντίστοιχη εμφάνισή της στον πρώτο χρόνο του μ. 3 της έκθεσης (ως IV^6/IV). Ακολουθούν έπειτα τα μ. 36-37, στα οποία γίνεται χρήση του υλικού των μ. 5-6 της έκθεσης στο αρμονικό πλαίσιο της Σολ-μείζονος, δηλαδή της αρχικής τονικότητας, η οποία επιστρέφει σε αυτό το σημείο. Τα μ. 38-39 αποτελούν αλυσιδοποίηση των δύο προηγούμενων κατά έναν τόνο υψηλότερα, ενώ αντιστοιχούν πλήρως με τα μ. 5-6. Έως αυτό το σημείο, και ξεκινώντας από την αρχή του κυρίου θέματος (μ. 32-33), μπορούμε να παρατηρήσουμε την αρμονική πορεία που ακολουθείται και να διαπιστώσουμε πως, ανά δύο μέτρα, αυτή προχωράει βηματικά: μι-ελάσσονα στα μ. 32-33, Φα-μείζονα στα μ. 34-35, Σολ-μείζονα (I) στα μ. 36-37, και λα-ελάσσονα (ii) στα μ. 38-39. Το κύριο θέμα ολοκληρώνεται στα μ. 40-43, τα οποία αποτελούν διεύρυνση της πτωτικής αποπεράτωσης των μ. 7-8: τα μ. 40-41, στα οποία επαναλαμβάνεται το ίδιο υλικό (βλ. φλάουτο και δεξί χέρι), αντιστοιχούν στο μ. 7, ενώ, τα μ. 42-43 αντιστοιχούν στο μ. 8 (βλ. ιδιαίτερα το αριστερό χέρι).

Ακολουθεί, τέλος, το πλάγιο θέμα, το αρχικό οκτάμετρο του οποίου επανεκτίθεται στα μ. 44-51a. Ως προς το πρώτο σκέλος του, παρατηρούμε την εκφορά του μελωδικού υλικού από το φλάουτο κι έπειτα από το δεξί χέρι (πρβλ. μ. 44-47 με μ. 17-20). Παρακάτω, από τον δεύτερο χρόνο του μ. 51 έως και το μ. 56, έχουμε ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα. Αυτό ξεκινάει τονικοποιώντας την IV, στα μ. 51-52, ενώ έπειτα κάνει μετατροπία στην τονικότητα της δεσπόζουσας, στο μ. 53. Από εκεί, και μέσω της ανοδικής βηματικής κίνησης του αριστερού χεριού από τον φθόγγο του προσαγωγέα σε αυτόν της θεμελίου της δεσπόζουσας (μ. 53-56), η μουσική οδηγείται σε ατελή πτώση επί της Ρε-μείζονος (μ. 56). Η αρμονία των μ. 53-56 έχει ως εξής: V^6_5 , I, $V^4_3 - I^6 - IV$, V - I. Για την κατασκευή του μεσαίου αυτού τμήματος, έχουν χρησιμοποιηθεί στοιχεία από το μεταβατικό τμήμα της έκθεσης,⁵⁶ καθώς και από το κύριο. Μπορούμε αρχικά να αναφερθούμε στην αναστροφή του μοτίβου του δεξιού χεριού από το μ. 10, στα μ. 52-55, από τη βιόλα και το αριστερό χέρι. Ένα άλλο στοιχείο είναι η βηματική κίνηση του αριστερού χεριού, στα μ. 53-55, από τον φθόγγο ντο-δίεση στον μι. Κάτι αντίστοιχο είχαμε και στα μ. 13-15 από το δεξί χέρι (και το φλάουτο), με ιδιαίτερη έμφαση, λόγω του συγκοπικού ρυθμού. Επίσης, αντιστοιχία υπάρχει και σε υφολογικό επίπεδο: πρόκειται για την είσοδο όλων των οργάνων σε δυναμική forte, μετά από γενική παύση, στα μ. 52-53 και 12-13. Τέλος, η ρυθμική άρθρωση της πτώσης των μ. 55-56 αντιστοιχεί με εκείνη της πτώσης του κυρίου θέματος (μ. 7-8). Ακολουθεί, στα μ. 57-64, η επαναφορά του αρχικού οκταμέτρου της τριμερούς αυτής δομής. Το μελωδικό υλικό του πρώτου τετραμέτρου (μ. 57-60) παίζεται, αυτή την φορά, από τη βιόλα (όπως και στα μ. 17-

⁵⁶ Το οποίο ας σημειωθεί ότι παραλείφθηκε κατά την θεματική ανακύκλιση της παρούσας, δεύτερης μακροδομικής ενότητας του μέρους.

20). Ωστόσο, έχει υποστεί μία αρμονική μεταβολή, καθώς, αντί να ξεκινήσει από την συγχορδία της τονικής, ξεκινάει από εκείνη της IV⁶. Η τονική προσεγγίζεται στο μ. 60, μέσω μίας καθοδικής, βηματικής κίνησης συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή. Ακολουθεί, τέλος, το δεύτερο τετράμετρο, με το φλάουτο αυτή τη φορά να βρίσκεται μία οκτάβα υψηλότερα από ό,τι νωρίτερα, στα μ. 48-51.

Τρίτο μέρος – Allegro di molto

Η μορφή του μέρους είναι αυτή της τριμερούς σονάτας και η τονικότητά του αυτή της Ρε-μείζονος. Το κύριο θέμα, το οποίο καταλαμβάνει το αρχικό οκτάμετρο της έκθεσης, αποτελείται από ένα τετράμετρο και την επανάληψή του: τα μ. 1-4, τα οποία περιέχουν μία δίμετρη αρχική ιδέα, στο πληκτροφόρο, και μία δίμετρη τέλεια πτώση ($IV - V^7, I$), παιγμένη από όλα τα όργανα, επαναλαμβάνονται άμεσα στα μ. 5-8. Η τέλεια πτώση των μ. 7-8 καθίσταται πιο εμφατική από την προηγούμενη, μέσω της εναλλαγής της δυναμικής από *piano* σε *forte* (μ. 5 και 7) καθώς και της άρθρωσης του ρυθμού σε τέταρτα αντί για όγδοα (πρβλ. μ. 3 με μ. 7). Ακολουθεί ένα πρώτο, τετράμετρο μεταβατικό τμήμα (μ. 9-12), το οποίο οδηγεί σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας στο μ. 12. Δομικά, αποτελείται από δύο μονόμετρα (μ. 9 και 10) κι ένα δίμετρο (μ. 11-12) ενώ, σε αρμονικό επίπεδο, περιέχει κατιούσα βηματική κίνηση συγχορδιών σε πρώτη αναστροφή, έως το σημείο της πτώσης: $IV^6 - iii^6, ii^6 - i^6, vii^6 - I, I^6 - V$. Έπεται ένα δεύτερο, οκτάμετρο μεταβατικό τμήμα, στα μ. 13-20. Αυτό διαφέρει υφολογικά από το προηγούμενο, στο οποίο συμμετείχαν ταυτόχρονα όλα τα όργανα (με το φλάουτο να διπλασιάζει το δεξί χέρι): ξεκινάει με μία τετράμετρη ιδέα στο φλάουτο, με το πληκτροφόρο να εισέρχεται προς το τέλος της, στα μ. 15-16, ενώ έπειτα ακολουθεί μία δεύτερη τετράμετρη ιδέα, αυτή τη φορά από τη βιόλα, με συνοδεία του πληκτροφόρου. Αρμονικά, στο τμήμα αυτό τονικοποιείται άμεσα η δεσπόζουσα της μισής πτώσης του μ. 12, η οποία επεκτείνεται έως και το μ. 16, πλέον ως τονική της Λα-μείζονος, δηλαδή της δευτερεύουσας τονικότητας της έκθεσης. Έπειτα, η ιδέα της βιόλας αποσπασματοποιεί την δομή σε μονόμετρα, στα μ. 17 και 18, και στη συνέχεια, στα μ. 19-20, οδηγεί σε μισή πτώση επί της νέας τονικότητας: $ii^6, V^6_5/V, V^7/V, V$ (στα μ. 17-20).

Το δεύτερο μισό της έκθεσης αποτελείται από ένα δωδεκάμετρο πλάγιο θέμα, σε επικάλυψη με μία οκτάμετρη κατακλείδα (μ. 21-32a και 32-39 αντίστοιχα). Το πλάγιο θέμα έχει δομή πρότασης. Ξεκινάει με μία τετράμετρη παρουσίαση, όπου η δίμετρη βασική ιδέα ακούγεται αρχικά από το πληκτροφόρο κι έπειτα σε επανάληψη από το φλάουτο με τη βιόλα. Η συνέχιση (μ. 25-32a) διαφοροποιείται ως προς την υφή, καθώς σε αυτή γίνεται χρήση όλων των οργάνων. Στα μ. 25 και 26 έχουμε αποσπασματοποίηση, με το υλικό και την αρμονία να αλυσιδοποιούνται βηματικά: η τελευταία, μέσω της κίνησής της κατά πέμπτες: $IV - vii^6_5$ και $iii - V^6_5/ii$. Έως το σημείο αυτό, η εξέλιξη της δομής του πλαγίου θέματος δεν διαφέρει από εκείνη μίας οκτάμετρης πρότασης: θα ήταν δυνατό, μετά την V^6_5/ii του μ. 26b, να ακολουθήσει μία δίμετρη πτωτική διαδικασία. Αντ' αυτού, η μουσική του μ. 27 οδηγείται γρήγορα στην συγχορδία της τονικής ($ii \Rightarrow vii^7 - I$) κι επαναλαμβάνεται άμεσα στο μ. 28. Αποτέλεσμα αυτού είναι η προσθήκη ενός ακόμα τετραμέτρου, το οποίο τελικά οδηγεί σε τέλεια πτώση επί της τονικότητας της δεσπόζουσας στο μ. 32. Μάλιστα, το υλικό των μ. 29-31a προέρχεται από το μεταβατικό των μ. 9-10, με μία αντίστοιχη αρμονική ακολουθία ($iii^6 - ii^6, I^6 - vii^6, I$), η οποία οδηγεί στην μετέπειτα πτωτική διαδικασία ($I^6 - ii^6_5 - V, I$). Ενδιαφέρον εδώ παρουσιάζει η καθοδική κίνηση του αριστερού χεριού (μ. 29-30), η οποία παραπέμπει στην αντίστοιχη, ρυθμικά μετατοπισμένη, του φλάουτου στα μ. 25-27. Ακολουθεί σε επικάλυψη η κατακλείδα,

η οποία, διατηρώντας την ενεργητικότητα του δευτέρου σκέλους του πλαγίου θέματος, επεκτείνει την τονική στα μ. 32-33, οδηγώντας έπειτα σε μία διευρυμένη τέλεια πτώση: vii⁷/V (μ. 34-35), V⁷ (μ. 36-38), και I (μ. 39). Στα μ. 32-33 παρατηρείται, στο αριστερό χέρι και την βιόλα, η χρήση του μεταβατικού υλικού από τα μ. 9-10 (δεξί χέρι και φλάουτο).

Η συνολική αρμονική οργάνωση της παρούσας έκθεσης παραπέμπει άμεσα στο θεωρητικό πρότυπο του Koch για τον αρμονικό σχεδιασμό της πρώτης μακροδομικής ενότητας μίας μορφής σονάτας. Σύμφωνα με αυτό, σε μία έκθεση περιέχονται τέσσερεις δομικές πτώσεις (φραστικές τομές), οι οποίες έχουν ως εξής: μία πρώτη, τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα, μία δεύτερη, μισή πτώση στην ίδια, έπειτα μία μισή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα και, τέλος, μία τέλεια πτώση σε αυτήν.⁵⁷ Εν προκειμένω, οι πτώσεις αυτές εντοπίζονται αντίστοιχα στα μ. 8, 12, 20 και 32, με την πρώτη και την τελευταία να κλείνουν, αντίστοιχα, τις περιοχές του κυρίου και του πλαγίου θέματος, ενώ οι μεσαίες αφορούν τα δύο μεταβατικά τμήματα.

Η μακροδομική ενότητα της επεξεργασίας (μ. 40-112) ακολουθεί σε γενικές γραμμές, ως προς τον τονικό και θεματικό της σχεδιασμό, τις προδιαγραφές του Koch. Ξεκινάει στην τονικότητα της δεσπόζουσας με το κύριο θέμα, του οποίου το αρχικό τετράμετρο παρατίθεται στα μ. 40-43. Έπειτα, αντί μίας ολόκληρης επανάληψής του (όπως στα μ. 5-8 της έκθεσης), επαναλαμβάνεται μόνο η δίμετρη αρχική του ιδέα, ενώ η συγχορδία της τονικής (Λα-μείζονα) μετατρέπεται σε δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (V²), στο μ. 45. Στα επόμενα μέτρα, η μουσική στρέφεται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας. Η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος (μ. 44-45) οδηγεί απευθείας στο υλικό του πρώτου μεταβατικού τμήματος της έκθεσης, στα μ. 46-48, με την τονικοποιημένη συγχορδία της υποδεσπόζουσας να προσεγγίζεται στο μ. 49. Η αρμονία στα μ. 46-49 έχει ως εξής: I⁶ – vii⁶, vi⁶ – ii⁶/IV, IV⁶ – vii⁶/IV, IV. Το μεταβατικό υλικό ακολουθείται, έπειτα, από ένα δεξιότεχνικό πέρασμα, στα μ. 49-65. Το πέρασμα αυτό μπορεί να χωριστεί σε δύο μέρη: ένα πρώτο, όπου το φλάουτο αποκτά σολιστικό ρόλο, παίζοντας αρπισμούς (μ. 49-55), κι ένα δεύτερο, όπου συμβαίνει το ίδιο με το πληκτροφόρο (μ. 56-65). Το πρώτο μέρος έχει στόχο την επαναπροσέγγιση της αρχικής τονικότητας, όπως προβλέπεται και από την θεωρία της εποχής. Η δομή του αποτελείται από τρία δίμετρα κι ένα μέτρο (μ. 49-50, 51-52, 53-54 και 55), με την αρμονία να κινείται σε έναν διατονικό κύκλο πεμπτών, ξεκινώντας από την υποδεσπόζουσα και καταλήγοντας στην τονική: IV, vii⁶₅, iii⁷, vi⁶₅, ii⁷, V⁷, I. Ακολουθεί το δεύτερο μέρος, το οποίο κάνει αμέσως (χρωματική) μετατροπία στην τονικότητα της έκτης (σιελάσσονα), με τη δεσπόζουσά της να εμφανίζεται στο μ. 56 και να λύνεται στην τονική του μ. 57. Έπειτα, στο μ. 58, κάνει την εμφάνισή της η συγχορδία της δεύτερης ναπολιτάνικης υπηρετώντας τη λειτουργία της προδεσπόζουσας, η οποία επεκτείνεται έως και το μ. 64, ως εξής: II^N⁶ – i⁶, vii⁶ – VI⁶, V⁶ – vii⁶/V, V⁶ – vii⁴₃/iv, V⁶₅/VII – vii⁴₃/iii, V⁶₅/VI – VI, V⁷/V. Η επέκταση αυτή συνοδεύεται και από περαιτέρω αποσπασματοποίηση της δομής, σε 1/2 του μέτρου (μ. 58-63).

⁵⁷ Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 73.

Ταυτόχρονα, το φλάουτο και η βιόλα σταματάνε να παίζουν, στα μ. 58-61a, όπου η αρμονία κινείται με συγχορδίες έκτης, για να επανέλθουν στο μ. 61b, όπου ξεκινάει η αρμονική κίνηση κατά πέμπτες. Στο μ. 64, η δυναμική τους αυξάνεται σε forte, προσδίδοντας με αυτόν τον τρόπο έμφαση στην μισή πτώση που αρθρώνεται στο μ. 65, επί της νέας αυτής τονικότητας. Ακολουθούν έπειτα, στα μ. 66-84, το πλάγιο θέμα σε επικάλυψη με την κατακλείδα της έκθεσης, μεταφεριμένα στην σι-ελάσσονα, χωρίς δομικές αλλαγές. Μία διαφορά μπορεί να παρατηρηθεί ως προς την χρήση των οργάνων κατά την παρουσίαση του πλαγίου θέματος, στα μ. 66-69: το μελωδικό υλικό της βασικής ιδέας βρίσκεται, αυτή τη φορά, στο φλάουτο κι έπειτα στη βιόλα, με συνοδεία από το αριστερό χέρι (πρβλ. μ. 21-24).

Έπεται ένα συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση, στα μ. 85-112. Αυτό ξεκινάει από την έκτη της αρχικής τονικότητας (στην οποία ολοκληρώθηκε, μόλις, η κατακλείδα), όπου παρατίθεται η αρχική ιδέα του κυρίου θέματος, στα μ. 85-86. Χωρίς αυτή να οδηγεί σε κάποιο επόμενο μόρφωμα, και μετά από παύση ενός μέτρου, επαναλαμβάνεται κατά μία τρίτη χαμηλότερα, στην περιοχή της υποδεσπόζουσας (μ. 88-89), ακολουθούμενη άμεσα από το υλικό του πρώτου μεταβατικού τμήματος της έκθεσης. Η μελωδική κατεύθυνση του υλικού αυτού έχει όμως αναστραφεί (πρβλ. μ. 90-93 με μ. 46-49), με αποτέλεσμα την ανοδική, βηματική κίνηση των συγχορδιών έκτης, μέσω των οποίων επεκτείνεται η υποδεσπόζουσα, έως και το μ. 93: $ii^6/IV - iii^6/IV, vii^6/V/IV - V^6/IV, vi^6/IV - vii^6/IV, IV^6$. Ακολουθεί ξανά ένα μέτρο παύσης, με την αρχική ιδέα να εμφανίζεται κατά μία ακόμα τρίτη χαμηλότερα, στην τονική περιοχή της δεύτερης, στα μ. 95-96. Αυτή ακολουθείται και πάλι από το ίδιο μεταβατικό υλικό, αυτή την φορά με την αρχική, καθοδική του πορεία, επεκτείνοντας την συγχορδία της δεύτερης στα μ. 97-100: $v^6/ii - iv^6/ii, III^6/ii - ii^{o6}/ii, ii^6 - vii^6/ii, ii$. Έπειτα, έρχεται η συγχορδία της δεσπόζουσας, στα μ. 101-103 (V^7, I^6_4, V^7), για να λυθεί στην τονική του μ. 104. Τα μέτρα αυτά προσιδιάζουν σε εκείνα του προηγούμενου δεξιοτεχνικού περάσματος στο πλαίσιο της επεξεργασίας (πρβλ. ιδιαίτερα τα μ. 101-102 με τα μ. 56-57), με το πληκτροφόρο, κι έπειτα τη βιόλα, να παίζουν αντίστοιχους αρπισμούς (στα μ. 101-102 και 103-104 αντίστοιχα). Ο διατονικός κύκλος πεμπτών που ακολουθεί στη συνέχεια (μ. 105-109), αποτελεί ακριβή παράθεση των μ. 49-53 και καταλήγει στην συγχορδία της δεσπόζουσας του μ. 110, η οποία, μέσω των αρπισμών του φλάουτου, που προέρχονται από τους αντίστοιχους της βιόλας στα μ. 103-104, επεκτείνεται έως και την τομή του μ. 112. Εκεί έχουμε την ολοκλήρωση του συνδετικού αυτού περάσματος.

Η επανέκθεση του κυρίου θέματος γίνεται χωρίς δομικές αλλαγές, στα μ. 113-120, όπου μπορεί να παρατηρηθεί μία μικρή, αρμονική αλλαγή στην αρχική του ιδέα, μέσω της σύντομης τονικοποίησης της ii (πρβλ. μ. 113 και 117 με μ. 1 και 5). Επιπλέον, κατά την επανέκθεσή της, η αρχική ιδέα βρίσκεται μία οκτάβα χαμηλότερα, στο πρώτο τετράμετρο, και μία οκτάβα υψηλότερα στο δεύτερο, αντίστροφα δηλαδή από ό,τι είχε συμβεί στην έκθεση. Παρακάτω, η μετάβαση διατηρεί την συνολική, δωδεκάμετρη έκτασή της, αλλά έχει υποστεί ορισμένες αλλαγές. Ξεκινάει με το αρχικό της τετράμετρο (μ. 121-124), το οποίο είναι ίδιο με εκείνο της έκθεσης, οδηγώντας σε μία αντίστοιχη μισή πτώση στην αρχική

τονικότητα. Έπειτα, στα επόμενα τέσσερα μέτρα (μ. 125-128), ακολουθεί ξανά το υλικό του προηγούμενου τετραμέτρου, αντικαθιστώντας εκείνο των μ. 13-16 της έκθεσης, μέσω του οποίου είχε τονικοποιηθεί η δεσπόζουσα του μ. 12. Η καθοδική κίνηση του δεξιού χεριού, αντίστοιχη εκείνης των μ. 46-48 της επεξεργασίας, επαναλαμβάνεται σε *stretto* σε απόσταση ενός μέτρου από τη βιόλα (βλ. μ. 126), με τα πηδήματα του διαστήματος της οκτάβας να έχουν αναστραφεί. Επίσης, η χαμηλότερη φωνή (αριστερό χέρι) έχει διαφοροποιηθεί, με αποτέλεσμα, εντός του τετραμέτρου αυτού, η αρμονία να εξελίσσεται ως εξής: $I^6 - vii/V - V^7 - V^6_5/vi$, $vi - vii/IV$, $IV - I$, $V^7 - I$. Οι αλλαγές αυτές, οδηγούν τελικά στην άρθρωση μίας ασθενούς, ατελούς πτώσεως στο μ. 128b, επί της αρχικής τονικότητας. Έτσι, αυτό που ακολουθεί στη συνέχεια, είναι το μεταβατικό υλικό των μ. 17-20, σε μεταφορά στην Ρε-μείζονα (μ. 129-132), με την μελωδία τώρα να βρίσκεται στο φλάουτο. Η μουσική λοιπόν οδηγείται σε άρθρωση της αντίστοιχης μισής πτώσης στην αρχική τονικότητα (μ. 132), ενώ έπειτα ακολουθεί το δεύτερο μισό της έκθεσης, σε μεταφορά, στα μ. 133-151, χωρίς δομικές αλλοιώσεις. Παρατηρείται όμως και πάλι (όπως και στην επεξεργασία), χρήση διαφορετικών οργάνων για την εκφορά της βασικής ιδέας του πλαγίου θέματος: το μελωδικό υλικό παρουσιάζεται τώρα πρώτα στην βιόλα κι έπειτα στο φλάουτο, με συνοδεία, αντίστοιχα, από το πληκτροφόρο και την βιόλα (πρβλ. μ. 133-136 με μ. 21-24 και μ. 66-69).

Κουαρτέττο σε Σολ-μείζονα

Πρώτο μέρος – Allegretto

Το μέρος είναι γραμμένο σε μορφή τριμερούς σονάτας. Ξεκινάει με ένα οκτάμετρο κύριο θέμα, δομημένο ως πρόταση. Το πρώτο τετράμετρο σκέλος της περιέχει μία βασική ιδέα, η οποία εκτείνεται έως και τον πρώτο χρόνο του μ. 3, παιγμένη σε τρίτες, από το δεξί χέρι και τη βιόλα. Λίγο πριν την ολοκλήρωσή της, αυτή ακούγεται ξανά, μετρικά μετατοπισμένη από το φλάουτο, το οποίο αρθρώνει το επικεφαλής μοτίβο της στον τρίτο χρόνο του δεύτερου μέτρου και, μαζί με το αριστερό χέρι, την επαναλαμβάνουν (σε έκτες) έως και το τέλος του μ. 4. Εμφάνιση του επικεφαλής της μοτίβου έχουμε, επιπλέον, και στον δεύτερο χρόνο των μ. 1 και 4 (βλ. φλάουτο και δεξί χέρι αντίστοιχα). Αποτέλεσμα όλων αυτών είναι μία αίσθηση μετρικής ασάφειας κατά την ακρόαση, με τους ισχυρούς και τους ασθενείς χρόνους να μην συμπίπτουν, απαραίτητα, στα σημεία εκείνα τα οποία υπαγορεύει η μετρική ένδειξη των τριών τετάρτων. Η ασάφεια αυτή αποκαθίσταται στο δεύτερο τετράμετρο σκέλος της φράσης, το οποίο ξεκινάει με λειτουργία συνέχισης, αποσπασματοποιώντας την δομή σε δύο μονόμετρα (μ. 5 και 6). Ακολουθεί έπειτα μία δίμετρη πτωτική διαδικασία, η οποία καταλήγει στην άρθρωση μίας μισής πτώσης, στην αρχική τονικότητα, στο μ. 8 (IV – ii⁶ – vii⁷/V, V). Το δεύτερο αυτό τετράμετρο σκέλος, πέραν της μετρικής παραμέτρου, διαφέρει από το πρώτο και ως προς το υλικό και την υφή του. Το νέο μελωδικό υλικό των δεκάτων-έκτων, το οποίο, μαζί με τη συνοδεία του, εναλλάσσεται μεταξύ των οργάνων (βλ., π.χ., το πέρασμά του από το πληκτροφόρο στα άλλα δύο όργανα, στα μ. 5-6), έχει μία ξεκάθαρα ομοφωνική υφή, σε αντίθεση με εκείνο των μ. 1-4, του οποίου οι είσοδοι σε διαφορετικά σημεία δίνουν την αίσθηση μιας πολυφωνίας.

Σε επικάλυψη με την πτώση του μ. 8, εμφανίζεται το επικεφαλής μοτίβο της βασικής ιδέας (βλ. βιόλα και αριστερό χέρι), το οποίο εναλλάσσεται με ένα μόρφωμα, προερχόμενο από την συνέχειά της (βλ. φλάουτο και δεξί χέρι). Η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται και στο μ. 9, ενώ, στο μ. 10, ακολουθεί εμφάνιση του επικεφαλής μοτίβου τρεις φορές. Όλα αυτά συμβαίνουν στο αρμονικό πλαίσιο της επέκτασης της συγχορδίας της δεσπόζουσας του μ. 8. Η επέκταση αυτή συνιστά ταυτόχρονα και μία καταληκτική προέκταση της περιοχής του κυρίου θέματος, έως και τον δεύτερο χρόνο του μ. 10, καθώς, στον τρίτο του χρόνο, το επικεφαλής μοτίβο λειτουργεί ως εφαλτήριο για την εκκίνηση της μετάβασης. Η τελευταία, οδηγεί σε μισή πτώση επί της τονικότητας της δεσπόζουσας, στο μ. 18, με την δική της δεσπόζουσα να επεκτείνεται έπειτα έως και το μ. 26. Το υλικό της βασίζεται, αρχικά, σε εκείνο του δευτέρου σκέλους του κυρίου θέματος: παίζεται πρώτα από τη βιόλα και το δεξί χέρι (μ. 11), ενώ, ανά μέτρο, εμφανίζεται και σε διαφορετικό όργανο, έως και το μ. 15, συμβαδίζοντας με τον αρμονικό ρυθμό, ο οποίος κινείται επίσης ανά μέτρο. Η εναλλαγή του υλικού αυτού μεταξύ των οργάνων σταματάει στα μ. 16-17, όπου το υλικό παίζεται πλέον μόνο από το δεξί χέρι, με τον αρμονικό ρυθμό να επιταχύνεται παράλληλα προκειμένου να οδηγήσει στην επακόλουθη πτωτική άρθρωση. Σε

αρμονικό επίπεδο, στα πρώτα δύο μέτρα της μετάβασης, τονικοποιείται η δεύτερη βαθμίδα της αρχικής τονικότητας, ενώ, έπειτα, στο μ. 13, ακολουθεί η μετατροπία στην τονικότητα της δεσπόζουσας, μέσω της εμφάνισης της δικής της δεσπόζουσας. Η αρμονία των μ. 13-18 έχει ως εξής: V^2 , $I^6 - I$, V^2/IV , $IV^6 - V^6_5 - I - I^6$, $IV - ii^6$, V . Έπειτα, στον δεύτερο χρόνο του μ. 18 εμφανίζεται το επικεφαλής μοτίβο της βασικής ιδέας (βλ. φλάουτο και βιόλα), ακολουθούμενο από υλικό του δευτέρου σκέλους του κυρίου θέματος, στο πληκτροφόρο, έως και τον πρώτο χρόνο του μ. 20, με αποτέλεσμα τον σχηματισμό μίας συνολικά δίμετρης δομικής μονάδας, στο σημείο αυτό. Έπειτα, το ίδιο πράγμα επαναλαμβάνεται συντομευμένα, ξεκινώντας από τον δεύτερο χρόνο του μ. 20 έως και τον αντίστοιχο του μ. 21. Η αποσπασματοποίηση αυτή συνεχίζεται έως και τον πρώτο χρόνο του μ. 22, με το υλικό του πληκτροφόρου έπειτα να ρευστοποιείται και, μέσω της επιτάχυνσης του επιφανειακού ρυθμού, η μουσική να αποκτά έναν δεξιοτεχνικό χαρακτήρα, στα μ. 23-26. Εκεί, το πληκτροφόρο παίζει γρήγορους αρπισμούς, με τα άλλα δύο όργανα να συνοδεύουν με φθόγγους μακράς αξίας. Η αρμονία στα εν λόγω μέτρα, στα οποία επεκτείνεται βέβαια η δεσπόζουσα από το μ. 18, έχει ως εξής: V^7 , I^6_4 , $vii^{o7}/V/\Delta$, V . Στο τέλος του μ. 26 έχουμε την ενδιάμεση τομή της έκθεσης, μέσω της διακοπής της ρυθμικής κίνησης, στον τρίτο του χρόνο (βλ. την αξία του τετάρτου).

Η περιοχή του πλαγίου θέματος είναι βασισμένη στο κύριο θέμα.⁵⁸ Αυτό εμφανίζεται εδώ μεταφερόμενο στην τονικότητα της δεσπόζουσας, διατηρώντας την αρχική οκτάμετρη δομή του. Μία ουσιαστική διαφορά υπάρχει στην πτωτική του διαδικασία, η οποία έχει προσαρμοστεί αρμονικά, ώστε να επικυρώσει τη νέα τονικότητα με μία τέλεια πτώση: $IV - V$, I , στα μ. 33-34, αντί για $IV - ii^6 - vii^7/V$, V , στα μ. 7-8. Επιπλέον, κατά την δίμετρη αυτή πτωτική διαδικασία, έχουμε εμφάνιση υλικού από το πρώτο σκέλος του κυρίου θέματος, στο φλάουτο και τη βιόλα. Όσον αφορά τώρα τα προηγούμενα έξι μέτρα της πλάγιας αυτής περιοχής, αυτά είναι δομικώς και αρμονικώς ίδια με τα αντίστοιχα της κύριας (πρβλ. μ. 27-32 με μ. 1-6). Μία επουσιώδης διαφορά υπάρχει μόνο στα μ. 31-32 της συνέχισης, ως προς τα όργανα που χρησιμοποιούνται για την εκφορά του μελωδικού υλικού: φλάουτο κι έπειτα πληκτροφόρο, αντίστροφα δηλαδή από ό,τι στα μ. 5-6. Ακολουθεί μία κατακλείδα σε επικάλυψη, στα μ. 34-39. Τα πρώτα της τρία μέτρα αντιστοιχούν δομικά σε εκείνα της καταληκτικής προέκτασης του κυρίου θέματος (μ. 8-10), ενώ κάνουν και χρήση του ίδιου υλικού. Αντιστοιχία υπάρχει και σε αρμονικό επίπεδο, καθώς έχουμε και πάλι επέκταση μίας συγχορδίας, αυτήν τη φορά της τονικής από την τέλεια πτώση στο κλείσιμο του πλαγίου θέματος. Στο μ. 37, μετά από μία τελευταία άρθρωση του επικεφαλής μοτίβου, ακολουθεί ένας ανιών αρπισμός από το φλάουτο και τη βιόλα, ο οποίος επαναλαμβάνεται άμεσα, παραλλαγμένος από το πληκτροφόρο, με αποτέλεσμα τον σχηματισμό της συγχορδίας της δεσπόζουσας στο τέλος του μ. 38. Αυτή λύνεται στην τονική του επόμενου μέτρου, όπου προκύπτει μία ατελής πτώση.

Ακολουθεί η μακροδομική ενότητα της επεξεργασίας, στα μ. 40-67. Τα πρώτα της δώδεκα μέτρα αναλογούν πλήρως, από δομικής άποψης, στα αντίστοιχα της

⁵⁸ Βλ. σχετικά με αυτό το ζήτημα στο Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 135-136.

έκθεσης (πρβλ. μ. 40-51 με μ. 1-12). Το ίδιο συμβαίνει και από θεματικής άποψης: έχουμε το κύριο θέμα με την καταληκτική του προέκταση στα μ. 40-49, ενώ έπειτα, στα μ. 50-51 ακολουθεί η μετάβαση, με το υλικό του δευτέρου σκέλους του κυρίου θέματος. Ωστόσο, υπάρχουν διαφορές σε αρμονικό επίπεδο. Η τονικότητα του κυρίου θέματος είναι αυτή της σι-ελάσσονος, δηλαδή της τρίτης της αρχικής. Η επιλογή αυτή του συνθέτη, λογικά, οφείλεται στο γεγονός ότι το κύριο θέμα έχει ήδη παρατεθεί στην τονικότητα της δεσπόζουσας, εντός της πλάγιας περιοχής της έκθεσης. Η παράθεσή του, λοιπόν, ξανά, στην ίδια τονικότητα κατά το ξεκίνημα της επεξεργασίας, θα αποτελούσε μάλλον πλεονασμό. Όσον αφορά τώρα την αρμονία των μεταβατικών μ. 50-51, εκεί γίνεται στροφή προς την τέταρτη βαθμίδα (ως προς την σι-ελάσσονα), αντί της δεύτερης, όπως στα μ. 11-12 της έκθεσης. Η στροφή αυτή δεν είναι απλώς παροδική, καθώς το μ. 50 σηματοδοτεί τη μετατροπία στην τονικότητα-στόχο της επεξεργασίας, δηλαδή την μι-ελάσσονα, η οποία είναι η έκτη της αρχικής. Το υλικό που ακολουθεί στα μ. 52-63 είναι ένα δεξιοτεχνικό πέρασμα του πληκτροφόρου, αντίστοιχης υφής εκείνου των μ. 23-26 της έκθεσης: διαφέρει ωστόσο αρμονικά από αυτό, καθώς ο σκοπός του δεν είναι να επεκτείνει κάποια καταληκτική δεσπόζουσα μετά από πτώση, αλλά να επικυρώσει την τονικότητα της έκτης με μία τέλεια πτώση, στο μ. 63, αφού αρχικά αρθρώσει μία μισή, στο μ. 55. Η αρμονική πορεία που ακολουθεί έως την δεσπόζουσα της μισής αυτής πτώσης έχει ως εξής (μ. 52-55): $iv - V^6_5/III$, $III - vi^6_5 \text{ } ^b_3 \text{ } ^b/I$, $IV^6_5 \text{ } ^b - V^6_5 - i$, V , με το μ. 53 να αποτελεί αλυσιδοποίηση του προηγούμενου. Έπειτα, η δεσπόζουσα αυτή επεκτείνεται έως και το μ. 60, μέσω των μ. 56-59, των οποίων η αρμονία τονικοποιεί εσωτερικά την υποδεσπόζουσα: vii^7/iv , $V^2/iv/iv$, iv^6/iv , iv^6_4 . Ακολουθεί η λύση της δεσπόζουσας στην τονική του μ. 60, με την λειτουργία της προδεσπόζουσας να επεκτείνεται έπειτα στο μ. 61 ($II^6 - vii^7 - vii^7/V$), για να οδηγήσει σε αυτήν της δεσπόζουσας στο μ. 62 ($i^6_4 - V^7$). Τέλος, στον πρώτο χρόνο του μ. 63, αρθρώνεται η τέλεια πτώση επί της τονικότητας της έκτης, με διακοπή της ρυθμικής ροής, αντίστοιχη εκείνης του μ. 26.

Σε αυτό το σημείο μπορεί να γίνει μία αναφορά στον τονικό και τον θεματικό σχεδιασμό της παρούσας επεξεργασίας, σε συνάρτηση με την θεωρία του Koch. Από τονικής άποψης, και εξαιρώντας την εκκίνηση της μακροδομικής αυτής ενότητας από την τονικότητα της τρίτης, έχουμε πλήρη εφαρμογή όσων προβλέπει ο θεωρητικός: μετατροπία στην τονικότητα της έκτης (μ. 50) και, έπειτα, άρθρωση μίας μισής και μίας τέλει πτώσης σε αυτήν (μ. 55 και 63). Από θεματικής άποψης, στα μ. 40-55 έχουμε μία αναμενόμενη εξέλιξη: εμφάνιση του κυρίου θέματος, ακολουθούμενου από το μεταβατικό υλικό, μέσω του οποίου η μουσική κάνει μετατροπία και οδηγείται στην προαναφερθείσα μισή πτώση. Όσον αφορά τώρα στην μετέπειτα εξέλιξη, έως και την τέλεια πτώση, βλέπουμε ότι ο Bach δεν χρησιμοποιεί υλικό από την πλάγια περιοχή της έκθεσης, το οποίο, εν προκειμένω, θα ήταν ανάλογο του κυρίου. Φαίνεται λοιπόν ότι ο συνθέτης προτιμάει να περιορίσει τις επόμενες εμφανίσεις του κυρίου θέματος, καθώς αυτό έχει παρουσιαστεί ήδη τρεις φορές στην εξέλιξη του μέρους, ενώ πρόκειται να επανεκτεθεί και στην τελευταία μακροδομική του ενότητα. Έτσι, το “πλάγιο” θεματικό υλικό έχει αντικατασταθεί από μία περαιτέρω εξέλιξη του μεταβατικού, δεξιοτεχνικού περάσματος των μ. 52-55 (στα μ. 56-63a), το οποίο

αποδεικνύεται ιδιαίτερα εύχρηστο για την πραγμάτωση της αναμενόμενης τέλειας πτώσης, επί της καταληκτικής τονικότητας της επεξεργασίας.

Ακολουθεί ένα συνδετικό πέρασμα στα μ. 63-67, το οποίο, βάσει του υλικού του, αναλογεί σε εκείνο της κατακλείδας της εκθέσεως (μ. 34-39). Η συγχορδία της τονικής της μι-ελάσσονος, στο μ. 63, μπορεί να θεωρηθεί ταυτόχρονα και έκτη της αρχικής, με την αρμονική πορεία που ακολουθείται, έως και το μ. 67, να έχει ως εξής: vi , V^6_5 , $I - V^7/IV$, $IV - vii^7/V$, $I^6_4 - V$. Στο τελευταίο αυτό μέτρο, γίνεται μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, με την δεσπόζουσά της να οδηγεί άμεσα στην μακροδομική ενότητα της επανέκθεσης, μέσω της τριπλής εμφάνισης-προαναγγελίας του επικεφαλής μοτίβου από την βασική ιδέα του κυρίου θέματος.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται στα μ. 68-77, διατηρώντας την αρχική δομή του, με την καταληκτική του προέκταση, αυτήν τη φορά, να μην οδηγεί άμεσα στη μετάβαση, αλλά να χωρίζεται από αυτήν μέσω μίας τομής στο μ. 77 (πρβλ. το ανάλογο μ. 10). Η ακόλουθη μετάβαση έχει ανασυντεθεί, ξεκινώντας να αναπτύσσει υλικό από το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος, σε αντίθεση με την εκθεσιακή μετάβαση, η οποία έκανε χρήση υλικού από το δεύτερο τετράμετρο του ίδιου (πρβλ. μ. 78-83 με μ. 11-17). Τα πρώτα έξι της μέτρα, χωρίζονται δομικά σε τρία δίμετρα, καθένα από τα οποία ξεκινάει με την άρθρωση του επικεφαλής μοτίβου του κυρίου θέματος. Αρμονικά, στο πρώτο δίμετρο τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα (μ. 78-79), ενώ στο δεύτερο, το οποίο ουσιαστικά αποτελεί αλυσιδοποίηση του πρώτου κατά έναν τόνο υψηλότερα, τονικοποιείται η δεσπόζουσα (80-81). Η αρμονία ακολουθεί την ίδια πορεία και στο τρίτο δίμετρο, όπου τονικοποιείται η ομώνυμη μείζονα της έκτης (VI, στα μ. 82-83), προτού αυτή μετατραπεί σε δεσπόζουσα της δεύτερης, στο επόμενο μέτρο, όπου ξεκινάει, κατ' αναλογία με την έκθεση, ένα ακόμα δεξιοτεχνικό πέρασμα. Τα μ. 84-85 αλυσιδοποιούνται στα δύο επόμενα, με την αρμονία τους να έχει ως εξής: V^6_5/ii , ii , V^6_5 , I . Στα μ. 88-89, τονικοποιείται ξανά η δεύτερη βαθμίδα, ενώ εμφανίζονται και κάποιες σύντομες διακοπές της ρυθμικής ροής (βλ. τα όγδοα του φλάουτου και της βιόλας). Το δεξιοτεχνικό πέρασμα συνεχίζεται επίσης στα μ. 90-93, όπου και ολοκληρώνεται με μισή πτώση, με την εξής αρμονική πορεία: V^6_5 , I , vii^{o6}_5/V , V . Έπειτα, κάνει την εμφάνισή του υλικό από το πρώτο τετράμετρο του κυρίου θέματος, στα μ. 94-95 από άρση (φλάουτο και βιόλα), με τη μουσική στη συνέχεια να οδηγείται απευθείας στην πτωτική διαδικασία της πλάγιας περιοχής της έκθεσης, μεταφερόμενη πλέον στην αρχική τονικότητα, στα μ. 96-97a από άρση (πρβλ. μ. 33-34a). Τέλος, στην αρχική τονικότητα ακολουθεί, σε επικάλυψη, και η κατακλείδα της έκθεσης, στα μ. 97-102 (πρβλ. μ. 34-39). Εδώ, διαπιστώνουμε πως ο συνθέτης δεν έχει επανεκθέσει ολόκληρη την πλάγια περιοχή της έκθεσης. Αυτό συμβαίνει επειδή το “πλάγιο” / κύριο θέμα έχει ήδη ακουστεί στην αρχική τονικότητα, κατά το ξεκίνημα της παρούσας μακροδομικής ενότητας. Ωστόσο, αυτό που δεν έχει επιλυθεί τονικά, και οφείλει οπωσδήποτε να επανεκτεθεί, είναι η αλλαγμένη και διακριτή πτωτική διαδικασία του, η οποία οδηγεί σε μία τέλεια πτώση, αντί της μισής στην οποία οδηγούσε η αντίστοιχη του κυρίου θέματος. Ο Bach, λοιπόν, φροντίζει να την επανεκθέσει, στα μ. 96-97a.

Δεύτερο μέρος – Adagio

Το δεύτερο μέρος βρίσκεται στην τονικότητα της ομώνυμης, την σολ-ελάσσονα. Είναι γραμμένο σε τριμερή μορφή σονάτας, την οποία ο συνθέτης χειρίζεται με έναν σχετικά πιο ελεύθερο τρόπο, όπως θα δειχθεί παρακάτω. Γενικά, παρατηρείται ότι τα όργανα έχουν αρκετά συγκεκριμένους ρόλους, με τη μουσική του πληκτροφόρου να έχει έναν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, ενώ τα άλλα δύο να χρησιμοποιούνται, κυρίως, για την εκφορά κάποιων σημαντικών μελωδικών μορφωμάτων. Τα μορφώματα αυτά, σε συνδυασμό με τον τονικό σχεδιασμό του μέρους, δημιουργούν τις απαραίτητες προϋποθέσεις για την πραγμάτωση της μορφής του.

Η έκθεση εκτείνεται στα μ. 1-8. Ξεκινάει με την περιοχή του κυρίου θέματος, στα μ. 1-3. Στο πρώτο μέτρο, έχουμε μία επαναλαμβανόμενη κύρια ιδέα, έκτασης μισού μέτρου, παιγμένη σε τρίτες από το φλάουτο και τη βιόλα. Η κατάληξή της συνοδεύεται, και τις δύο φορές, από διπλή άρθρωση της συγχορδίας της τονικής, στο πληκτροφόρο. Από το ίδιο όργανο, έπειτα (μ. 2), αναδύεται μία μελωδία αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα (δεξί χέρι), η οποία, διατηρώντας τον προηγούμενο δομικό ρυθμό (1/2 του μέτρου), οδηγεί στην δεσπόζουσα του μ. 3, παράλληλα με μία καθοδική βηματική κίνηση του αριστερού χεριού. Εκεί, στα άλλα δύο όργανα, εμφανίζεται υλικό από την ιδέα του μ. 1, με την μουσική να καταλήγει έπειτα σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας, στο μ. 3b. Η αρμονική πορεία των μ. 1-3 είναι η εξής: $i - i^6, VII^6 - VI^6 - v^6 - iv^6, V - i - vii^7/V - V$. Ακολουθεί η μετάβαση, στα μ. 4-6a, βασισμένη στο δικό της θεματικό υλικό. Αυτό, έκτασης και πάλι μισού μέτρου, εμφανίζεται αρχικά στο φλάουτο κι έπειτα στην βιόλα, συνοδευόμενο από το πληκτροφόρο (μ. 4), με την αρμονία, μετά από μία πρώτη στροφή προς την τρίτη βαθμίδα, να οδηγείται σύντομα σε μια τονικοποίηση της έκτης: $i - V^6_5/III - III - IV^6/VI - V^6_5/VI, VI$ (βλ. μ. 4, έως την αρχή του μ. 5). Έπειτα, γίνεται διατονική μετατροπία στην τονικότητα της τρίτης (βλ. την iv^6 της αρχικής, η οποία ερμηνεύεται και ως ii^6 της τρίτης, στο μ. 5a), με την δεσπόζουσά της να τονικοποιείται αμέσως μετά (vii^07/V), στο μ. 5b, μέσω της όξυνσης του μπάσου (βλ. αριστερό χέρι). Παράλληλα, παρατηρείται και πάλι μίμηση του υλικού του φλάουτου από τη βιόλα. Η μετάβαση καταλήγει τελικά σε μισή πτώση, στη νέα τονικότητα, στο μ. 6a. Στη συνέχεια, στο μ. 6b, ξεκινάει η πλάγια περιοχή της έκθεσης, η οποία ολοκληρώνεται στο μ. 8. Το υλικό που την χαρακτηρίζει, είναι εκείνο της άρσης για το μ. 6b, στο φλάουτο και την βιόλα. Πρόκειται για μία ανοδική, ημιτονιακή κίνηση, παιγμένη σε διαστήματα τρίτης (όπως συνέβαινε και με το κύριο θεματικό υλικό). Αυτή, ακολουθείται από μία εντυπωσιακή μελωδική κίνηση του πληκτροφόρου (στη θέση του μ. 6b), με την οποία αναδεικνύονται, μέσω δύο μεγάλων πηδημάτων, οι φθόγγοι της ενάτης και της δεκάτης-τρίτης της επεκτεινόμενης δεσπόζουσας. Παρ' όλη την έμφαση που της έχει δοθεί, η συγχορδία αυτή λύνεται τελικά, απροσδόκητα, σε εκείνη της έκτης του μ. 7a. Σε αυτό το σημείο, ακούγεται ξανά από τα άλλα δύο όργανα, υλικό που ανάγεται σε εκείνο της άρσης του μ. 6b, ακολουθούμενο επίσης από μελωδικό υλικό του πληκτροφόρου, στο πλαίσιο μίας δομικής μονάδας του μισού μέτρου. Στη συνέχεια, ξεκινάει μία πτωτική διαδικασία, η οποία καταλήγει σε τέλεια πτώση επί της νέας τονικότητας, στο μ. 8b, ολοκληρώνοντας την παρούσα έκθεση: I^6 ,

$ii^6 - I^6_4 - V^7 - I$ (μ. 7b-8b). Παρατηρείται εδώ, η μίμηση του υλικού του φλάουτου από τη βιόλα, στο μ. 7b.

Η επεξεργασία βρίσκεται στα μ. 9-13. Ξεκινάει από την τονικότητα της τρίτης, με στόχο εκείνη της υποδεσπόζουσας (ντο-ελάσσονος), στην οποία καταλήγει με μία ατελή πτώση, στο μ. 11b. Η αρμονική πορεία που ακολουθείται προς τον σκοπό αυτό, ξεκινάει με μία αρχική στροφή της μουσικής προς την υποδεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, στο μ. 10a. Αυτή συμβαίνει με έναν αρκετά έντονο τρόπο, καθώς η συγχορδία της Σι-ύφεσης-μείζονος (μ. 9) ακολουθείται άμεσα από εκείνη της διπλής υποδεσπόζουσας της ντο-ελάσσονος (σι-ύφεση-ελάσσονα). Η μετέπειτα πορεία, ως και την ατελή πτώση, είναι η εξής: $iv^6/iv - iv^6_4 - V^6_5, V^7 - i$ (στα μ. 10-11). Σε θεματικό επίπεδο, η παρούσα επεξεργασία ξεκινάει με το κύριο θεματικό υλικό. Μάλιστα, το πρώτο της μέτρο αντιστοιχεί πλήρως με το ανάλογο της έκθεσης (πρβλ. μ. 9 με μ. 1). Έπειτα, αφού η μουσική οδηγηθεί, μέσω του μελωδικού υλικού του πληκτροφόρου, στην καταληκτική τονικότητα της επεξεργασίας (μ. 10b), εμφανίζεται το πλάγιο θεματικό υλικό (βλ. φλάουτο και βιόλα, στο μ. 11), αυτή τη φορά διαγράφοντας μία καθοδική μελωδική κίνηση και οδηγώντας στην επακόλουθη πτώση. Ως εδώ, λοιπόν, μπορεί να διακριθεί ένα σχετικά αφηρημένο είδος θεματικής ανακύκλωσης, στο οποίο χρησιμοποιείται μόνο το απολύτως απαραίτητο υλικό, προερχόμενο από το ξεκίνημα των δύο θεματικών περιοχών της έκθεσης. Στη συνέχεια, ταυτόχρονα με την άρθρωση της πτώσης του μ. 11b, ξεκινάει από το πληκτροφόρο μία ακόμα μελωδία, παρόμοιου χαρακτήρα με τις προηγούμενες, μέσω της οποίας η μουσική επιστρέφει πίσω στην αρχική τονικότητα. Αρμονικά, έχουμε την εμφάνιση της δεύτερης ναπολιτάνικης (ως προς την αρχική τονικότητα), στο μ. 12, η οποία επεκτείνεται, οδηγώντας στην δεσπόζουσα του μ. 13: $II^6_N - i^6 - V^9_7/V, V - vii^7/V - V$ (μισή πτώση στην κύρια τονικότητα).

Στα μέτρα που απομένουν, ακολουθεί η ενότητα της επανέκθεσης, η οποία αποτελείται από δύο τμήματα: ένα πρώτο, στα μ. 14-19, κι ένα δεύτερο, στα μ. 20-26. Το πρώτο, αποτελεί μία ανακατασκευασμένη εκδοχή του πρώτου μισού της έκθεσης, με τις περιοχές του κυρίου θέματος και της μετάβασης να έχουν ενοποιηθεί σε μία. Ξεκινάει με την διπλή άρθρωση της κύριας ιδέας στην αρχική τονικότητα, στο μ. 14, ελαφρώς διαφοροποιημένης μελωδικά (πρβλ. μ. 14 με μ. 1) και ακολουθούμενης από μελωδικό υλικό του πληκτροφόρου, στο μ. 15. Εκεί, η μουσική στρέφεται κατά μία τρίτη χαμηλότερα, στην τονική περιοχή της έκτης βαθμίδας. Έπειτα, στο μ. 16, η κύρια ιδέα ακούγεται και πάλι, δύο φορές, από το φλάουτο και την βιόλα, ενώ, μεταξύ των δύο αυτών εμφανίσεών της, μεσολαβεί και μία τρίτη, μιμητικά, από το αριστερό χέρι. Η μουσική εδώ στρέφεται στην περιοχή της υποδεσπόζουσας, δηλαδή κατά μία ακόμα τρίτη χαμηλότερα. Στα μ. 17-19, ακολουθεί υλικό, στο πληκτροφόρο, αντίστοιχο εκείνου που παιζόταν από το ίδιο όργανο στα μ. 10-11 της επεξεργασίας. Η οργάνωση του υλικού αυτού έχει γίνει σε δομικές μονάδες του μισού μέτρου. Η αρμονία του, στο μ. 17, είναι παρόμοια με εκείνη του μ. 10, στραμμένη όμως, αυτή την φορά, στην απομακρυσμένη περιοχή της ομώνυμης της σχετικής της υποδεσπόζουσας ($iv^6/vi - vi^6_4$), δηλαδή της μι-ύφεση-ελάσσονος. Σύντομα, στο μ. 18a, η μουσική προσανατολίζεται ξανά προς την τονική, καθώς η συγχορδία της $vii^7/V/vi$ επανερμηνεύεται εναρμόνια ως vii^6_5 . Ακολουθεί έπειτα μία πτωτική

διαδικασία, στα μ. 18b-19b ($i - i^6 - V^6_5/iv, iv - II_N^6 - V$), με κατάληξη σε μισή πτώση (μ. 19b). Η πτώση αυτή, είναι η ανάλογη εκείνης του μ. 6a, στην οποία είχε οδηγήσει η μετάβαση της έκθεσης. Ακολουθεί έπειτα το δεύτερο τμήμα της επανέκθεσης, δηλαδή η πλάγια περιοχή της. Αναλογία μέτρων με την αντίστοιχη της έκθεσης δεν υπάρχει, καθώς ο συνθέτης χειρίζεται αρκετά ελεύθερα την μορφή. Η πλάγια περιοχή, λοιπόν, είναι ανακατασκευασμένη, ενώ από την έκθεση έχει χρησιμοποιηθεί μόνο το απολύτως απαραίτητο υλικό, δηλαδή εκείνο της άρσης για το μ. 20a, το οποίο είναι μεταφερμένο στην αρχική τονικότητα (πρβλ. την άρση για το μ. 6b). Στα μ. 20-21 παρατηρείται εναλλαγή του υλικού του πληκτροφόρου με το προαναφερθέν, που βρίσκεται στα άλλα δύο όργανα, στο πλαίσιο μονόμετρων δομικών μονάδων. Σε αρμονικό επίπεδο, τα μέτρα αυτά επεκτείνουν την δεσπόζουσα από το μ. 19b. Εντός της επέκτασης αυτής, κάθε εμφάνιση του υλικού του φλάουτου και της βιόλας γίνεται όλο και υψηλότερα (πρβλ. τις άρσεις πριν από τα μ. 20, 21 και 22), με την μουσική να οδηγείται, τελικά, στην συγχορδία της διπλής υποδεσπόζουσας του μ. 22a (iv^6_4/iv). Πρόκειται για μία ιδιαίτερα έντονη και αναπάντεχη εξέλιξη, η οποία έχει το ανάλογο της σε εκείνη των μ. 6-7a της έκθεσης, όπου η δεσπόζουσα είχε λυθεί στην συγχορδία της έκτης. Η ένταση αυτή συνοδεύεται από αποσπασματοποίηση, στο μ. 22 (σε μονάδες του μισού μέτρου), ενώ αποσβένεται σταδιακά, στο μ. 23, όπου μέσω της χαρακτηριστικής, καθοδικής κίνησης του υλικού του φλάουτου, η μουσική οδηγείται και πάλι στην συγχορδία της δεσπόζουσας. Η αρμονική ακολουθία των μ. 22-23 έχει ως εξής: $iv^6_4/iv - i^6, V^9_7/V - V^9_7$. Ακολουθεί έπειτα ένα μελωδικό πέρασμα εν είδει καντέντσας από το πληκτροφόρο, στα μ. 23b-25a, το οποίο υποστηρίζεται αρμονικά από μία επέκταση της δεσπόζουσας. Τελικά, στο μ. 25b, πραγματώνεται μία ατελής πτώση, με το φλάουτο και τη βιόλα να αρθρώνουν το κύριο μόρφωμα από το μ. 1. Το τελευταίο επαναλαμβάνεται έπειτα άλλη μία φορά από το πληκτροφόρο (μ. 26), σε δυναμική *rianiissimo*, κατ' αντιστοιχία της επανάληψής του στο μ. 1. Η επανάληψη αυτή, βέβαια, έπεται του ουσιαστικού τέλους του μέρους (στο μ. 25b) και γίνεται μέσα σε ένα μάλλον χιουμοριστικό πλαίσιο, το οποίο έχει τα ανάλογά του και σε άλλα έργα του συνθέτη.⁵⁹

Συμπερασματικά, το μέρος αυτό, στο σύνολό του, μπορεί να χαρακτηριστεί από τον ιδιαίτερα ελεύθερο χειρισμό της μορφής του, κυρίως όσον αφορά τις ενότητες της επεξεργασίας και της επανέκθεσης, σε συνδυασμό με το αυτοσχεδιαστικό ύφος του πληκτροφόρου, το οποίο σε ορισμένα σημεία παρουσιάζει και έντονο αρμονικό ενδιαφέρον. Είναι λοιπόν έκδηλο το στοιχείο της φαντασίας, το οποίο, εν προκειμένω, έχει αφομοιωθεί από τις προδιαγραφές της μορφής της σονάτας.⁶⁰

⁵⁹ Ο Bach εφαρμόζει κάτι αντίστοιχο στο *Andantino* της σονάτας Wq. 59 αρ. 1, καθώς και στο ρόντο Wq. 59 αρ. 4. Το πρώτο τελειώνει επαναλαμβάνοντας τα πρώτα δύο μέτρα του κυρίου θέματος, επίσης σε δυναμική *rianiissimo*. Στο δεύτερο, επαναλαμβάνονται μόνο οι πρώτοι έξι φθόγγοι του κυρίου θέματος, το οποίο μένει μετέωρο, καθώς ακολουθείται από παύση. Βλ. Schulenberg, ό.π., σ. 235 και 238-239.

⁶⁰ Επιπλέον, όπως αναφέρει και ο Ottenberg, στο μέρος αυτό υπάρχει ένα ρομαντικό στοιχείο, καθώς προλαμβάνεται η εκφραστικότητα των μεταγενέστερων, λυρικών κομματιών χαρακτήρος, ενός είδους που θα ανθίσει υπό το κίνημα του μουσικού ρομαντισμού. Βλ. Ottenberg, ό.π., σ. 182.

Τρίτο μέρος – Presto

Το τρίτο μέρος βρίσκεται, όπως και το πρώτο, στην τονικότητα της Σολ-μείζονος και είναι γραμμένο σε μορφή τριμερούς σονάτας. Η έκθεσή του ξεκινάει με ένα δεκαεξάμετρο κύριο θέμα. Αυτό, βασίζεται σε ένα αρχικό, δίμετρο μελωδικό μόρφωμα, του οποίου ακούγονται διαδοχικά τέσσερις είσοδοι: στη βιόλα (μ. 1-2), στο φλάουτο (μ. 3-4), ξανά στη βιόλα (μ. 5-6) και στο πληκτροφόρο (μ. 7-8, σε οκτάβες). Το αρχικό οκτάμετρο του κυρίου θέματος μπορεί να ιδωθεί ως αποτελούμενο από δύο τετράμετρα (μ. 1-4 και 5-8): αρμονικά, στο πρώτο τετράμετρο η μουσική κινείται από την τονική προς την δεύτερη, ενώ στο επόμενο, αντίστοιχα, από την έβδομη προς την τονική· επιπλέον, και τα δύο τετράμετρα ξεκινάνε από είσοδο του συγκεκριμένου θεματικού υλικού στη βιόλα. Στα μ. 9-16, το πληκτροφόρο συνεχίζει την κίνηση των δεκάτων-έκτων, από τα μ. 7-8. Στα μ. 9-10 και 11-12, η δομή αποσπασματοποιείται σε δίμετρα, ενώ ταυτόχρονα υπάρχει και αλυσιδοποίηση του υλικού κατά μία κατιούσα πέμπτη: $vi, ii^6 - V^7/ii, ii, V^6 - V^7/V$. Η έναρξη αυτών των διαδικασιών ενισχύεται από το πήδημα του φλάουτου στο μ. 9, το οποίο τραβάει την προσοχή,⁶¹ “διαχωρίζοντάς” έτσι το μέτρο αυτό από τα προηγούμενα οκτώ, τα οποία, από αρμονικής άποψης μοιάζουν με παρουσίαση προτάσεως. Στα μ. 13 και 14, η δομή αποσπασματοποιείται περαιτέρω, σε μονόμετρα, με τη μουσική να οδηγείται έπειτα σε μισή πτώση επί της αρχικής τονικότητας, στο μ. 15, η οποία ακολουθείται από τομή στο μ. 16.

Ακολουθεί η μετάβαση, στα μ. 17-36, η οποία βρίσκεται εξ αρχής στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Η δομή της είναι προτασιακή. Αποτελείται από μία τετράμετρη σύνθετη βασική ιδέα και την επανάληψή της (μ. 17-20 και 21-24), ενώ έπειτα ακολουθεί μία συνέχιση που οδηγεί σε πτώση, με την δομή να αποσπασματοποιείται σε δύο δίμετρα και, έπειτα, δύο μονόμετρα (μ. 25-26, 27-28, 29 και 30). Στο μ. 31 αρθρώνεται μία μισή πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Ρε-μείζονα), με την δική της δεσπόζουσα να επεκτείνεται στα μ. 32-36, στο πλαίσιο ενός εκτεταμένου γεμίματος τομής.⁶² Όσον αφορά την σύνθετη βασική ιδέα των μ. 17-20, παρατηρούμε ότι χρησιμοποιεί νέο υλικό (βλ. φλάουτο), στα πρώτα δύο μέτρα της, το οποίο έπειτα ακολουθείται από υλικό προερχόμενο από το κύριο θέμα (βλ. την κίνηση δεκάτων έκτων, στα μ. 19-20). Η επανάληψή της (μ. 21-24) γίνεται έναν τόνο υψηλότερα, στην τονική περιοχή της δεύτερης. Αυτή τη φορά, το υλικό της αρχικής της ιδέας βρίσκεται στο πληκτροφόρο· επιπλέον, στο μ. 24 αναστρέφεται η μελωδική κίνηση του μ. 20 (βλ. φλάουτο). Παρακάτω, στα μ. 25-27, παρατηρείται μίμηση του υλικού του φλάουτου από το πληκτροφόρο. Σε αρμονικό επίπεδο, από το μ. 24, ξεκινάει ένας κύκλος πεμπτών ($ii, ii/IV, V^7/IV, IV$) που οδηγεί στην τονικοποιημένη υποδεσπόζουσα των μ. 27-28. Έπειτα, στα μ. 29-30, η μουσική στρέφεται προς τη δεσπόζουσα και την τονική, προκειμένου τελικά να αρθρωθεί η πτώση του μ. 31. Ακολουθεί το γέμισμα τομής των μ. 32-36, όπου διατηρείται η ρυθμική ροή των δεκάτων έκτων, με αποτέλεσμα την απρόσκοπτη σύνδεση της μετάβασης και του

⁶¹ Το ίδιο δεν συμβαίνει ξανά στο μ. 11, όπου οι διαδικασίες της αλυσιδοποίησης και της αποσπασματοποίησης βρίσκονται ήδη σε εξέλιξη.

⁶² Hepokoski – Darcy, ό.π., σ. 41.

πλαγίου θέματος. Μάλιστα, η μελωδική κίνηση του δεξιού χεριού στο μ. 33, χρησιμοποιείται και από το φλάουτο στο μ. 36, από το οποίο εισάγεται αμέσως μετά το πλάγιο θέμα (βλ. μ. 37-38).

Η πλάγια περιοχή είναι βασισμένη στο κύριο θέμα. Το πρώτο της οκτάμετρο είναι όμοιο με εκείνο της κύριας περιοχής, καθώς ακολουθεί την ίδια αρμονική πορεία (στην νέα τονικότητα), παράλληλα με τις τέσσερις εμφανίσεις του ιδίου υλικού: στο φλάουτο (μ. 37-38), στο δεξί χέρι (μ. 39-40), στη βιόλα (μ. 41-42) και στο αριστερό χέρι (μ. 43), με τη μελωδική κίνηση του τελευταίου να διακόπτεται στο μέσο της. Μία διαφορά υπάρχει ως προς την υφή των μ. 41-44 με τα αντίστοιχα μ. 5-8, καθώς, στα πρώτα, αυτή είναι πιο πυκνή, λόγω του ότι το υλικό των δεκάτων-έκτων εκφέρεται ταυτόχρονα από περισσότερα του ενός όργανα: το δεξί χέρι συνεχίζει να παίζει, στα μ. 41-42, κι έπειτα στα μ. 43-44, το φλάουτο επανεισέρχεται, στα μ. 42-45, ενώ η βιόλα συνεχίζει την μελωδική της κίνηση, στα μ. 43-44. Στο μ. 44, η ρυθμική ροή συνεχίζεται μόνο μέσω των αρπισμών του φλάουτου. Ακολουθούν έπειτα τα μ. 45-52, στα οποία γίνεται χρήση του μελωδικού υλικού από το μ. 19 της μετάβασης. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί το υλικό αυτό με διάφορους τρόπους, στο αρμονικό πλαίσιο της επέκτασης της τονικής. Στα πρώτα τέσσερα μέτρα, ακούμε αρχικά την είσοδο του πληκτροφόρου (δεξί χέρι), η οποία ακολουθείται από δύο εισόδους, στα μ. 46 και 48, της βιόλας και του φλάουτου. Έπειτα, τα μέτρα 49-50, μέσω ενός παιχνιδιού με την ανεστραμμένη πορεία των πρώτων τεσσάρων φθόγγων (μεταξύ του πληκτροφόρου και των άλλων δύο οργάνων), οδηγούν σε πλήρη αναστροφή του υλικού στα μ. 51-52. Έπειτα, ακολουθούν τα μ. 53-60, όπου επιστρέφει το αρχικό υλικό της πλάγιας περιοχής. Το απόσπασμα αυτό αποτελείται αρχικά από δύο δίμετρες δομικές μονάδες (μ. 53-54 και 55-56), με το υλικό να εναλλάσσεται ανά μέτρο μεταξύ του πληκτροφόρου και των άλλων δύο οργάνων. Αρμονικά, στο μ. 54 εμφανίζεται η συγχορδία της έκτης, η οποία ακολουθείται από την vii^7/V , στο μ. 56. Η τελευταία επεκτείνεται στα μ. 57-58, όπου το αρχικό υλικό παίζεται και πάλι από το πληκτροφόρο, οδηγώντας στην δεσπόζουσα του μ. 59. Τέλος, στο μ. 60, αρθρώνεται μία τέλεια πτώση, προς επικύρωση της τονικότητας της δεσπόζουσας.

Η μακροδομική ενότητα της επεξεργασίας βρίσκεται στα μ. 61-134. Ξεκινάει με το κύριο θέμα, το οποίο έχει έκταση δεκαέξι μέτρων (μ. 61-76), όπως και στην έκθεση. Το βασικό υλικό του παίζεται από τα ίδια όργανα, όμως η μελωδική του κίνηση έχει αναστραφεί (πρβλ. μ. 61-72 με μ. 1-12),⁶³ ενώ επανέρχεται στην αρχική της μορφή μόλις στο μ. 73 (βλ. φλάουτο), στο πλαίσιο μίας πτωτικής διαδικασίας. Αρμονικά, ξεκινάει από την τονικότητα της δεσπόζουσας, στα μ. 61-62. Έπειτα, στο μ. 63, η τονική συγχορδία της Ρε-μείζονος μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα για την αρχική τονικότητα και επεκτείνεται έως και το μ. 66. Ακολουθεί η συγχορδία της τονικής στα μ. 67-68, η οποία, αντιστοίχως, μετατρέπεται σε δεσπόζουσα για την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Ντο-μείζονα), στο μ. 69· λύνεται έπειτα στο μ. 72, το οποίο ακολουθείται από μία πτωτική διαδικασία στα μ. 73-75, η οποία οδηγεί σε

⁶³ Πρόκειται για μία δυνατότητα που προβλέπει ο Koch, κατά την εμφάνιση του κυρίου θέματος στην επεξεργασία. Βλ. Φούλιας, “Οι μορφές [...] (B’)”, ό.π., σ. 69.

τέλεια πτώση, σε αυτήν την τονικότητα. Όπως και στην έκθεση, έτσι κι εδώ, η πτώση αυτή ακολουθείται από μία τομή (πρβλ. μ. 75-76 με μ. 15-16).

Ακολουθούν έπειτα τα μ. 77-108, τα οποία, από θεματικής άποψης αντιστοιχούν σε εκείνα της εκθεσιακής μετάβασης. Μάλιστα, τα πρώτα δεκαπέντε μέτρα (μ. 77-91) είναι αντίστοιχα εκείνων της μετάβασης (μ. 17-31), καθώς έχουν την ίδια σχεδόν δομή, ενώ καταλήγουν και σε μία αντίστοιχη μισή πτώση (μ. 91), αυτή την φορά στην τονικότητα της δεύτερης (λα-ελάσσονα), από την οποία και ξεκινάνε. Εξαιρούνται, ως προς την αντιστοιχία της δομής, τα μ. 89-90, τα οποία αποτελούν μία δίμετρη δομική μονάδα, σε αντίθεση με τα μ. 29 και 30. Σε αρμονικό επίπεδο, παρατηρούμε αρχικά ότι η επανάληψη της σύνθετης βασικής ιδέας (μ. 81-84) βρίσκεται μεταφερμένη στην περιοχή της ελάσσονος δεσπόζουσας (ως προς την λα-ελάσσονα). Στα μ. 85-88, ακολουθεί ένας κύκλος πεμπτών, μέσω του οποίου η μουσική στρέφεται προς την τρίτη βαθμίδα: $i [= vi/III]$, ii/III , V^7/III , III . Ενδιαφέρον εδώ έχει το υλικό της βιόλας, το οποίο μοιάζει να προέρχεται από το αντίστοιχο της σύνθετης βασικής ιδέας των μ. 77-79, ενταγμένο όμως σε ένα διαφορετικό αρμονικό πλαίσιο. Έπειτα, στα μ. 89-91, ακολουθεί η πτωτική διαδικασία: VI , $vii^{6\#}_5/V$, V . Όπως και στην έκθεση, έτσι κι εδώ, έχουμε έπειτα επέκταση της δεσπόζουσας, στα μ. 91-100. Τα μ. 91-94 και 95-98 σχηματίζουν δύο τετράμετρα, με το υλικό τους να παίζεται από το πληκτροφόρο, ενώ στη συνέχεια, στα μ. 99-100, το υλικό αυτό περνάει στο φλάουτο. Αυτά τα δύο μέτρα, σχηματίζουν ένα τετράμετρο με τα δύο επόμενα (μ. 101-102), ενώ έπειτα ακολουθούνται από τρία δίμετρα (μ. 103-104, 105-106 και 107-108) στα οποία γίνεται χρήση του υλικού του φλάουτου από τα μ. 99-100 (βλ. δεξί χέρι, βιόλα και φλάουτο αντίστοιχα). Αρμονικά, τα μ. 99-100 αποτελούν την αφετηρία ενός κύκλου πεμπτών, ο οποίος κινείται ανά δίμετρο και εκτείνεται έως και τα μ. 107-108, οδηγώντας και πάλι την μουσική προς την περιοχή της τρίτης: V , V^7 , V^2/iv (μ. 101-102), V^6/VII , V^7/VII , V^2/III (μ. 105-106), III^6 , III .

Ακολουθούν τα μ. 109-126, των οποίων η αρχή παραπέμπει στην πλάγια περιοχή της έκθεσης, καθώς εμφανίζεται το υλικό της στην ανεστραμμένη του εκδοχή. Αρμονικά, ξεκινάνε από την V/III (μ. 109-111), με το υλικό να βρίσκεται σε *stretto*, καθώς η εκφορά του από το φλάουτο (μ. 109-110) ακολουθείται άμεσα από την εκφορά του στη βιόλα (μ. 110-111). Έπειτα, στο μ. 112, όπου σταματάει η μελωδική κίνηση της βιόλας, το υλικό εισάγεται ξανά στο φλάουτο. Στη συνέχεια, στα μ. 113-114, έχουμε αλυσιδοποίηση του υλικού των μ. 111-112 κατά έναν τόνο υψηλότερα, με την αρμονία να κινείται κατά κατιούσες τέταρτες (βλ. τις συγχορδίες: III , VII και IV , οι οποίες έχουν τονικοποιηθεί αντίστοιχα, στα μ. 112, 113 και 114). Με αυτόν τον τρόπο, η μουσική οδηγείται πίσω στην λα-ελάσσονα, στο μ. 115, όπου το προαναφερθέν υλικό εισάγεται στο πληκτροφόρο. Παρ' όλα αυτά, γρήγορα ακολουθεί στροφή προς την τονικότητα της μι-ελάσσονος (έκτη της αρχικής), με την συγχορδία της λα-ελάσσονος του μ. 115 να μπορεί να ερμηνευθεί, διατονικά, ως υποδεσπόζουσα της. Η στροφή αυτή γίνεται ξεκάθαρη στο μ. 119, όπου εμφανίζεται ο φθόγγος του προσαγωγέα (βλ. πληκτροφόρο και φλάουτο). Η μουσική, έπειτα, οδηγείται σε μισή πτώση επί αυτής, στο μ. 122. Ακολουθούν άμεσα άλλα τέσσερα μέτρα. Στα πρώτα δύο (μ. 123-124) έχουμε επέκταση την τονικής, με το υλικό των δεκάτων-έκτων να παρουσιάζεται ταυτόχρονα σε όλα τα όργανα. Έπειτα, το μ. 125,

στο οποίο αρθρώνονται συγχορδίες σε αξίες ογδών, οδηγεί στην τέλεια πτώση του μ. 126, όπου επικυρώνεται η τονικότητα της έκτης.

Σε αυτό το σημείο μπορούν να γίνουν ορισμένες παρατηρήσεις σχετικά με τον θεματικό και τον τονικό σχεδιασμό της επεξεργασίας. Σε θεματικό επίπεδο, όπως έχει ήδη φανεί παραπάνω, υπάρχει πλήρης θεματική ανακύκλωση του υλικού της έκθεσης. Όσον αφορά τώρα τον τονικό σχεδιασμό, παρατηρείται ένας ενδιαφέρων χειρισμός από το συνθέτη. Θα περιμέναμε, βάσει της θεωρίας του Koch, την κατάληξη της εν λόγω μακροδομικής ενότητας, με μία τέλεια πτώση, επί της τονικότητας της δεύτερης (και όχι της έκτης), καθώς αυτή είναι η προσδοκία που εγείρεται μετά την μισή πτώση του μεταβατικού υλικού επί της ίδιας, στο μ. 91. Αντ' αυτού, ο συνθέτης αποφασίζει τελικά να ανατρέψει αυτήν την προσδοκία, οδηγώντας την μουσική του, μέσω του πλαγίου θεματικού υλικού, σε μία πολύ όψιμη, μισή πτώση-τομή επί της έκτης (μ. 122). Έτσι, παρόλο που η αρχική μισή πτώση επί της λα-ελάσσονος βρισκόταν στο κατάλληλο σημείο (πριν την εμφάνιση του πλαγίου υλικού) προκειμένου να παίξει τον ρόλο της ενδιάμεσης τομής, τελικά απορρίφθηκε από μία δεύτερη ανάλογη τομή επί της έκτης, η οποία, όντας όψιμη, ακολουθήθηκε άμεσα από μία τέλεια πτώση.

Ακολουθεί, στα μ. 127-134, ένα συνδεδειγμένο πέρασμα για την επανέκθεση, στο οποίο χρησιμοποιείται η μελωδική κίνηση των μ. 123 και 124 (βλ. φλάουτο και δεξί χέρι). Αυτή, εμφανίζεται αρχικά σε τρίτες, στο πληκτροφόρο (μ. 127-128), τονικοποιώντας της τέταρτη της αρχικής τονικότητας, ενώ, έπειτα από παύση τετάρτου, παίζεται κατά τον ίδιο τρόπο και στα τα άλλα δύο όργανα (μ. 129-130), όπου τονικοποιείται η δεύτερη. Ακολουθούν έπειτα δύο δίμετρα (μ. 131-132 και 133-134), στα οποία η αρμονία οδηγείται από την δεύτερη στην δεσπόζουσα, παράλληλα με την συνεχή κίνηση των δεκάτων-έκτων στο φλάουτο και το δεξί χέρι, η οποία οδηγεί απρόσκοπτα στο κύριο θέμα, που εισάγεται από την βιόλα, στο μ. 135.

Το κύριο θέμα επανεκτίθεται, στα μ. 135-150, ακριβώς όπως ήταν και στην έκθεση (μ. 1-16). Ακολουθεί η μετάβαση, στα μ. 151-170, η οποία έχει ανακατασκευαστεί. Αρχικά έχουμε την εμφάνιση της αναστροφής του κύριου θεματικού υλικού, στα μ. 151-152 (βλ. δεξί χέρι), μέσω του οποίου επεκτείνεται η δεσπόζουσα, που λύνεται λίγο παρακάτω, στο μ. 154. Η υφή του μ. 153 είναι αντίστοιχη των μ. 123-124, ενώ, η ρυθμική άρθρωση του μ. 154 είναι ίδια με εκείνη του μ. 122. Παρακάτω, στα μ. 155-157, εμφανίζεται το υλικό των μ. 17-18 της έκθεσης, το οποίο στρέφεται αρμονικά προς την υποδεσπόζουσα (V^7/IV). Η υποδεσπόζουσα έρχεται στο μ. 158, οδηγώντας, μέσω του κύριου υλικού, στην δεσπόζουσα του μ. 159, η οποία επεκτείνεται έως και το μ. 166. Θεματικά, η επέκταση αυτή ξεκινάει με την αναστροφή του κύριου υλικού στο φλάουτο (μ. 159-160), το οποίο καταλήγει στον παρατεταμένο φθόγγο της έβδομης της δεσπόζουσας (μ. 161-166). Εκεί, ακούγεται η αρχική μορφή του κύριου υλικού από το πληκτροφόρο (μ. 161-165), με τη βιόλα να προστίθεται στο μ. 165. Στο μ. 166, η κίνηση των δεκάτων-έκτων συνεχίζεται μόνο από το φλάουτο, το οποίο λύνει τον φθόγγο της έβδομης, στο μ. 167. Τα μ. 167-168 είναι παρόμοια με τα μ. 123-124 της επεξεργασίας, ως προς την δομή και το υλικό τους, με το τελευταίο να εναλλάσσεται μεταξύ του πληκτροφόρου και των άλλων δύο οργάνων, ενώ ακολουθούνται από

πτωτική διαδικασία (μ. 169-170), η οποία, μάλιστα, καταλήγει σε τέλεια, και όχι μισή πτώση (όπως είχε συμβεί στην έκθεση) επί της αρχικής τονικότητας.⁶⁴ Την πτώση αυτή, ακολουθεί η επανέκθεση της πλάγιας περιοχής. Από αυτήν παραλείπονται τα αρχικά οκτώ μέτρα της (μ. 37-44), τα οποία δεν έχουν λόγο να επανεκτεθούν, καθώς είναι ανάλογα του πρώτου οκταμέτρου της κύριας περιοχής και, ουσιαστικά, έχουν ήδη ακουστεί στην αρχική τονικότητα στην έναρξη της επανέκθεσης. Έτσι, τα μ. 171-186, αντιστοιχούν μόνο στα μ. 45-60 της πλάγιας περιοχής της έκθεσης.

⁶⁴ Για τη δυνατότητα αυτή, βλ. Hepokoski – Darcy, *ό.π.*, σ. 237.

Συμπεράσματα

Από την ανάλυση των έργων της παρούσας συλλογής μπορούν να προκύψουν ορισμένα συμπεράσματα. Αρχικά, παρατηρείται ότι για τα οκτώ από τα εννέα συνολικά μέρη έχει επιλεγεί το μορφολογικό πρότυπο της μορφής σονάτας. Το μόνο μέρος το οποίο έχει διαφορετική μορφή, και συγκεκριμένα αυτή του ροντώ, είναι το πρώτο του κουαρτέτου Wq. 93. Μπορεί λοιπόν να γίνει μία σύγκριση μεταξύ των υπολοίπων οκτώ μερών, στη βάση του κοινού μορφολογικού παρονομαστή τους, ώστε να διαφανούν ομοιότητες και διαφορές.

Ο τύπος της σονάτας που επικρατεί είναι ο τριμερής· εξαιρείται μόνο το αργό, δεύτερο μέρος του κουαρτέτου Wq. 94, για το οποίο έχει χρησιμοποιηθεί ο διμερής τύπος. Παρ' όλα αυτά, και οι δύο τύποι έχουν κοινή την πρώτη μακροδομική τους ενότητα, την έκθεση. Αυτή είναι γενικά κατασκευασμένη κατά το διμερές πρότυπο, περιέχει δηλαδή ενδιάμεση τομή, μέσω της οποίας είναι διακριτά τα (δύο) μέρη της. Ως προς αυτό, διαφέρει μόνο η έκθεση από το τελευταίο μέρος του κουαρτέτου Wq. 93, η οποία έχει συνεχή διάρθρωση. Από τα υπόλοιπα εφτά μέρη, το αργό, μεσαίο μέρος του Wq. 94, είναι το μόνο στο οποίο συναντάμε ενδιάμεση τομή με ατελή πτώση στην δευτερεύουσα τονικότητα της έκθεσης. Στα υπόλοιπα έξι επικρατεί η συνήθης επιλογή μίας μισής πτώσης επί της δευτερεύουσας τονικότητας. Τώρα, όσον αφορά την επικύρωση αυτής της τονικότητας, είτε στο τέλος της πλάγιας περιοχής, είτε στο τέλος του ενιαίου συνεχούς τμήματος της έκθεσης, παρατηρείται γενικά η άρθρωση της αναμενόμενης τέλει πτώσης. Μία περίπτωση αποτυχημένης έκθεσης, παρ' όλα αυτά, συναντάμε στο αργό μέρος του Wq. 93, όπου το τελευταίο μέτρο της πτωτικής διαδικασίας αποκόπτεται. Σε αυτό το σημείο, ως αναφερθεί ότι, στα μέρη σε ελάσσονα τρόπο (τρίτο μέρος του Wq. 93 και δεύτερο μέρος του Wq. 95), η επιλογή της δευτερεύουσας τονικότητας αφορά αποκλειστικά τη σχετική μείζονα.

Κατά τη μακροδομική ενότητα της επανέκθεσης, παρατηρούνται ποικίλοι χειρισμοί από πλευράς του συνθέτη, σε σχέση πάντα με την ενότητα της έκθεσης. Οι μεταβάσεις (στα μέρη με διμερή έκθεση) υπόκεινται πάντα σε κάποιου είδους ανακατασκευή, όπως είναι αναμενόμενο, προκειμένου η μουσική να παραμείνει στην αρχική τονικότητα. Σε τέσσερις περιπτώσεις (πρώτο και τρίτο μέρος του Wq. 94, καθώς και πρώτο και δεύτερο μέρος του Wq. 95),⁶⁵ αυτές ολοκληρώνονται με μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, κατ' αναλογία της εκθεσιακής μετάβασης, όπου εκεί, βέβαια, η πτώση αυτή γινόταν στη δευτερεύουσα τονικότητα. Από την άλλη, στην περίπτωση του τρίτου μέρους του Wq. 95, έχουμε το φαινόμενο της άρθρωσης μίας ισχυρότερης, τέλει πτώσης επί της αρχικής τονικότητας, σε σχέση με την μισή πτώση επί της δευτερεύουσας στην έκθεση. Παρ' όλα αυτά, και στις πέντε αυτές περιπτώσεις, η διάρθρωση της επανέκθεσης διατηρεί την διμέρεια της έκθεσης. Αντιθέτως, στην περίπτωση του δεύτερου μέρους του Wq. 93 έχουμε μετατροπή της διμερούς διάρθρωσης της έκθεσης σε συνεχή κατά την επανέκθεση, καθώς η μετάβαση της τελευταίας, δίχως την άρθρωση κάποιας πτώσης, συγχωνεύεται σε ένα

⁶⁵ Σημειώνεται εδώ ότι στο αργό μέρος του Wq. 95, η επανεκθεσιακή μετάβαση έχει ενοποιηθεί με το κύριο θέμα σε ένα μόνο τμήμα.

τμήμα με το πλάγιο θέμα. Το αντίστροφο συμβαίνει στην περίπτωση του τρίτου μέρους του Wq. 93, όπου η συνεχής κατασκευή της έκθεσης έχει μετατραπεί σε διμερή κατά την επανέκθεση, με το κύριο θέμα να ακολουθείται άμεσα από το πλάγιο, χωρίς την διαμεσολάβηση κάποιου μεταβατικού τμήματος.

Το κύριο θέμα, γενικά, παραμένει ίδιο κατά την επανέκθεσή του. Η μόνη περίπτωση κατά την οποία έχει ανακατασκευαστεί πλήρως, ενώ, επιπλέον, έχει συγχωνευθεί και με την μετάβαση, είναι αυτή του δεύτερου μέρους του Wq. 95. Σε μία άλλη περίπτωση, αυτή του πρώτου μέρους του Wq. 94, το κύριο θέμα διατηρεί την αρχική δομή του, με μία μόνο αρμονική αλλαγή στο τελευταίο του μέτρο, όπου η αναμενόμενη μισή του πτώση στην αρχική τονικότητα έχει αντικατασταθεί από μία ατελή πτώση στην περιοχή της υποδεσπόζουσας. Μία τελευταία περίπτωση είναι εκείνη του αργού μέρους του Wq. 93, το οποίο εκθέτει δύο κύρια θέματα, ενώ επανεκθέτει μόνο το δεύτερο από αυτά.

Όσον αφορά το δεύτερο μισό της έκθεσης,⁶⁶ παρατηρείται ότι σε γενικές γραμμές επανεκτίθεται είτε ολόκληρο είτε κατά το μεγαλύτερο μέρος του. Στην πρώτη περίπτωση εμπίπτουν το δεύτερο μέρος του Wq. 93 καθώς και όλα τα μέρη του Wq. 94. Μάλιστα, το πλάγιο θέμα του αργού μέρους του τελευταίου διευρύνεται περαιτέρω, αποκτώντας συνολικά μία τριμερή δόμηση. Στην δεύτερη περίπτωση εμπίπτουν τα εξωτερικά μέρη του Wq. 95, με το πλάγιο θέμα τους να έχει υποστεί περικοπή των αρχικών του μέτρων· αυτό συμβαίνει επειδή είναι βασισμένο στο κύριο θέμα,⁶⁷ με αποτέλεσμα να μην είναι αναγκαία η πλήρης επανέκθεσή του. Εξαίρεση στις παραπάνω περιπτώσεις αποτελεί το μεσαίο μέρος του Wq. 95, του οποίου η πλάγια περιοχή έχει ανακατασκευαστεί εντελώς, εντός ενός ευρύτερου υφολογικού πλαισίου, όπου προβάλλεται έντονα το στοιχείο της φαντασίας. Τέλος, μία ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί εκείνη του τελευταίου μέρους του Wq. 93, στο οποίο επανεκτίθεται πλάγιο υλικό από την επεξεργασία και όχι από την έκθεση.

Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, η επανέκθεση δεν ακολουθείται από κάποια coda· εξαιρούνται το δεύτερο μέρος του Wq. 93 και το πρώτο μέρος του Wq. 94. Όσον αφορά το Wq. 93, το ολιγόμετρο τμήμα που ακολουθεί το τέλος του πλαγίου θέματος επιδέχεται και μία διαφορετική ερμηνεία, καθώς μπορεί να θεωρηθεί προέκτασή του (αντί για coda). Στο Wq. 94, το τμήμα που ξεκινάει ως coda εξελίσσεται τελικά σε συνδυαστικό πέρασμα για το επόμενο μέρος.

Η μακροδομική ενότητα της επεξεργασίας ακολουθεί σε γενικές γραμμές τις προδιαγραφές του Koch. Στην πλειονότητα των περιπτώσεων, ξεκινάει από την τονικότητα στην οποία ολοκληρώθηκε η έκθεση. Εξαιρέσεις αποτελούν το τρίτο μέρος του Wq. 93 (σε λα-ελάσσονα), του οποίου η επεξεργασία ξεκινάει από την τονικότητα της ελάσσοнос δεσπόζουσας, ενώ η έκθεσή του έχει ολοκληρωθεί σε εκείνη της τρίτης (σχετικής), καθώς και το πρώτο μέρος του Wq. 95 (σε Σολμείζονα), η επεξεργασία του οποίου ξεκινάει από την τονικότητα της τρίτης. Ως καταληκτική τονικότητα για την εν λόγω μακροδομική ενότητα, στα μέρη σε μείζονα τρόπο έχει επιλεγεί αποκλειστικά εκείνη της έκτης (σχετικής). Ξεχωρίζουν ωστόσο

⁶⁶ Σημειώνεται εδώ ότι καταληκτικό τμήμα έχουν μόνο τα εξής μέρη: το τρίτο του Wq. 93, τα δύο εξωτερικά του Wq. 94, καθώς και το πρώτο του Wq. 95.

⁶⁷ Τα εξωτερικά μέρη του Wq. 95 είναι τα μόνα στα οποία το πλάγιο θέμα έχει βασιστεί στο κύριο.

δύο περιπτώσεις: αυτές αφορούν το πρώτο μέρος του Wq. 94 και το τρίτο μέρος του Wq. 95. Στην πρώτη περίπτωση, η τονικότητα της έκτης δεν καταφέρνει τελικά να επικυρωθεί, ως αποτέλεσμα μίας αποτυχημένης πτωτικής διαδικασίας, της οποίας η επανάληψη εξελίσσεται γρήγορα σε συνδετικό πέρασμα για την επανέκθεση. Στην δεύτερη περίπτωση, η εξέλιξη της μουσικής υπονοεί πως ο τονικός στόχος της επεξεργασίας είναι εκείνος της τονικότητας της δεύτερης, κάτι που υπονομεύεται, μόλις την τελευταία στιγμή, με την εν λόγω ενότητα να καταλήγει τελικά στην τονικότητα της έκτης. Για τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο έχουν επιλεγεί οι εξής τονικότητες: η ελάσσονα δεσπόζουσα, για το τρίτο μέρος του Wq. 93, και η υποδεσπόζουσα, για το μεσαίο μέρος του Wq. 95. Η πρώτη επιλογή είναι τυπική, καθώς η έκθεση του Wq. 93 είχε καταλήξει στην τονικότητα της τρίτης (σχετικής). Η δεύτερη είναι ασυνήθιστη, σύμφωνα τουλάχιστον με τη θεωρία.

Σύμφωνα με τη θεωρία του Koch, της καταληκτικής τέλειας πτώσης της επεξεργασίας προηγείται μία μισή στην ίδια τονικότητα, κάτι που συμβαίνει και στην πλειονότητα των μερών του παρόντος ρεπερτορίου (που ανήκουν στον τριμερή τύπο σονάτας): στο μεσαίο μέρος του Wq. 93, στο τελευταίο μέρος του Wq. 94, καθώς και στα δύο εξωτερικά μέρη του Wq. 95. Μία τέτοια πτώση απουσιάζει όμως από το τρίτο μέρος του Wq. 93 (του οποίου η επεξεργασία διαρθρώνεται κατά το συνεχές πρότυπο της έκθεσης), καθώς και από το δεύτερο μέρος του Wq. 95. Στο πρώτο μέρος του Wq. 94, επιπλέον, εμφανίζεται μία τέτοια πτώση, ακολουθούμενη όμως από μία μισή πτώση στην αρχική τονικότητα, μέχρις ότου η μουσική προσεγγίσει ξανά εκείνη της έκτης (σχετικής).

Σε θεματικό επίπεδο, παρατηρείται έντονη θεματική αναλογία μεταξύ της έκθεσης και της επεξεργασίας, με αποσπάσματα της πρώτης να εμφανίζονται αυτούσια στην δεύτερη (ιδιαίτερα από το κύριο θέμα ή το δεύτερο μισό της έκθεσης), σε μεγάλη συχνότητα, κάτι που άλλωστε συνηθίζεται και στο γενικότερο προκλασικό ρεπερτόριο.⁶⁸ Η θεματική ανακύκλιση, λοιπόν, εντός της εν λόγω μακροδομικής ενότητας είναι πλήρης σε όλες τις περιπτώσεις: στην συντριπτική πλειονότητά τους, το πλάγιο θεματικό υλικό⁶⁹ είναι αυτό που οδηγεί στην τελική πτώση για την επικύρωση της καταληκτικής τονικότητας της επεξεργασίας. Εξαιρεση αποτελεί το πρώτο μέρος του Wq. 95, στο οποίο η τέλεια πτώση πραγματοποιείται με το μεταβατικό υλικό, το οποίο ακολουθείται άμεσα από το καταληκτικό, στο πλαίσιο ενός συνδετικού περάσματος. Μία ανάλογη σχέση υπάρχει μεταξύ του μεταβατικού υλικού και της ενδεχόμενης προηγηθείσας μισής πτώσης. Ιδιαίτερη περίπτωση, παρ' όλα αυτά, αποτελεί το τρίτο μέρος του Wq. 95, του οποίου το μεταβατικό υλικό οδηγεί σε μία μισή πτώση επί της τονικότητας της δεύτερης, για να απορριφθεί αργότερα από νέα μισή πτώση στην τονικότητα της έκτης, αρθρωμένη στη βάση του πλαγίου θέματος.

⁶⁸ Βλ. Ιωάννης Φούλιας, “Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση”, *Πολυφωνία* 16, 2010, σ. 147-148.

⁶⁹ Η το υλικό του μεσαίου τμήματος της συνεχούς έκθεσης, στην περίπτωση του τρίτου μέρους του Wq. 93.

Τέλος, μπορεί να γίνει αναφορά στους σχετικά αυστηρότερους τρόπους δόμησης του θεματικού υλικού που έχει χρησιμοποιήσει ο συνθέτης για τα θέματά του. Γενικά έχουν προτιμηθεί οι προτάσεις και τα υβρίδια τρίτου τύπου, ενώ τα υβρίδια πρώτου τύπου εμφανίζονται λιγότερο συχνά. Ενδεικτικά, ο τύπος της πρότασης έχει χρησιμοποιηθεί για το πλάγιο θέμα του μεσαίου μέρους του Wq. 93, για το κύριο θέμα του μεσαίου μέρους και το πλάγιο θέμα του τρίτου μέρους του Wq. 94, για το κύριο / πλάγιο θέμα του πρώτου μέρους του Wq. 95 καθώς και για την μετάβαση του τρίτου μέρους του ίδιου έργου· επιπλέον, το κύριο θέμα του τελευταίου παρουσιάζει προτασιακά χαρακτηριστικά. Ο τρίτος τύπος υβριδίου έχει χρησιμοποιηθεί στο μεσαίο, συνεχές τμήμα του τρίτου μέρους του Wq. 93, στο κύριο θέμα του πρώτου μέρους και στην μετάβαση αλλά και στο πλάγιο θέμα του δευτέρου μέρους του Wq. 94. Τέλος, ο πρώτος τύπος υβριδίου έχει χρησιμοποιηθεί στα δύο κύρια θέματα του δευτέρου μέρους, καθώς και στο κύριο θέμα του τρίτου μέρους του Wq. 93.

Βιβλιογραφία

Laura Buch, “Introduction”, στο: Carl Philipp Emanuel Bach, *Quartets and Miscellaneous Chamber Music* (επιμ. Laura Buch), The Packard Humanities Institute (Carl Philipp Emanuel Bach: The Complete Works, Series II: Chamber Music / vol. 5), Cambridge (MA) 2016, σ. xiii-xxiv [<https://cpebach.org/toc/toc-II-5.html>].

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

William E. Caplin – Nathan John Martin, “The ‘Continuous Exposition’ and the Concept of Subordinate Theme”, *Music Analysis* 35/1, 2016, σ. 4-43.

E. Eugene Helm, *Thematic catalogue of the works of Carl Philipp Emanuel Bach*, Yale University Press, New Haven 1989.

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

Elias N. Kulukundis, “C. P. E. Bach in the Library of the Singakademie zu Berlin”, στο: Stephen L. Clark (επιμ.), *C. P. E. Bach studies*, Clarendon Press, Oxford 1988, σ. 159-176.

Hans-Günter Ottenberg, *C. P. E. Bach* (μτφρ. Philip J. Whitmore), Oxford University Press, New York 1987.

David Schulenberg, *The music of Carl Philipp Emanuel Bach*, University of Rochester Press, Rochester 2014.

Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach, Gottlieb Friedrich Schniebes, Hamburg 1790.

Klaus G. Werner, “Formeln und Kombinationen – Empfindungen und Individualisierungen. Zum Kopfsatz des Quartetts a-moll (Wq 93, H 537) von C. P. E. Bach”, *Die Musikforschung* 46/4, 1993, σ. 371-390.

Christoph Wolff – Ulrich Leisinger, λήμμα “Bach, Carl Philipp Emanuel”, στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278185> (11.12.2021).

Peter Wollny, λήμμα “Levy [née Itzig], Sara”, στο: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16528> (13.12.2021).

Alfred Wotquenne, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach: 1714-1788*, Breitkopf & Härtel, Leipzig – Brüssel – London – New York 1905.

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*, διδακτορική διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2005.

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

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

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

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

Ιωάννης Φούλιας, “Ρόντο, σονάτα ή μήπως ροντώ; Η μορφολογική οργάνωση των ρόντο της ύστερης δημιουργικής περιόδου του Carl Philipp Emanuel Bach”, εισήγηση στο 13ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο υπό την αιγίδα της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρείας, 19-21 Νοεμβρίου 2021, υπό έκδοση στα πρακτικά του συνεδρίου.

Quartet in A Minor

Wq 93

Andantino

The musical score is arranged in three systems, each containing three staves: Flauto (Flute), Viola, and Cembalo (Piano). The key signature is A minor and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr.), triplets (3), and dynamic markings (p, f, mf). Measure numbers 6, 12, and 17 are indicated at the beginning of their respective systems.

22

Musical score for measures 22-26. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measure 22 features a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. Measures 23-25 show more complex rhythmic patterns in the treble staff, including triplets and sixteenth notes. Measure 26 concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff.

27

Musical score for measures 27-31. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measures 27-28 feature a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. Measures 29-31 show more complex rhythmic patterns in the treble staff, including triplets and sixteenth notes. Measure 31 concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff.

32

Musical score for measures 32-36. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measures 32-33 feature a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. Measures 34-36 show more complex rhythmic patterns in the treble staff, including triplets and sixteenth notes. Measure 36 concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff.

37

Musical score for measures 37-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measures 37-38 feature a treble staff with a melodic line of eighth notes and a bass staff with a simple accompaniment. Measures 39-41 show more complex rhythmic patterns in the treble staff, including triplets and sixteenth notes. Measure 41 concludes with a triplet of eighth notes in the treble staff.

42

Musical score for measures 42-46. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line features a melodic line with slurs and a fermata over the final note. The bass line has a simple accompaniment. The grand staff shows complex chordal textures and arpeggiated patterns.

47

Musical score for measures 47-51. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff. The vocal line has a melodic line with slurs and trills. The bass line features a triplet of eighth notes. The grand staff contains complex textures with slurs and trills. Dynamics include *p*, *f*, and *tr*.

52

Musical score for measures 52-56. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff. The vocal line has a melodic line with slurs and trills. The bass line features a triplet of eighth notes. The grand staff contains complex textures with slurs and trills. Dynamics include *p*, *f*, and *tr*.

57

Musical score for measures 57-61. The system includes a vocal line, a bass line, and a grand staff. The vocal line has a melodic line with slurs. The bass line features a triplet of eighth notes. The grand staff contains complex textures with slurs and trills. Dynamics include *p*, *f*, and *tr*.

62

Musical score for measures 62-66. The system consists of four staves: two for the upper voice and two for the piano. The upper voice staves begin with a piano (*p*) dynamic and feature melodic lines with trills (*tr*) and slurs. The piano accompaniment also starts with a piano (*p*) dynamic and includes trills (*tr*) and slurs. Dynamic markings include *p*, *f*, and *tr*.

67

Musical score for measures 67-72. The system consists of four staves. The upper voice staves continue with melodic lines, ending with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features trills (*tr*) and slurs, with dynamic markings including *p*, *f*, and *tr*.

73

Musical score for measures 73-78. The system consists of four staves. The upper voice staves are mostly silent, with a fortissimo (*ff*) dynamic marking in measure 75. The piano accompaniment features chords and slurs, with dynamic markings including *pp* and *ff*. A *ten.* (tension) marking is present in measure 75.

79

Musical score for measures 79-84. The system consists of four staves. The upper voice staves feature melodic lines with trills (*tr*) and slurs, starting with a fortissimo (*f*) dynamic. The piano accompaniment includes chords and slurs, with dynamic markings including *f* and *tr*.

84

Musical score for measures 84-88. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 84 features a trill (tr) in the Treble staff. Measure 85 has a trill in the Bass staff. Measure 86 has a trill in the Treble staff. Measure 87 has a trill in the Bass staff. Measure 88 features a trill in the Treble staff and a trill in the Bass staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 88.

90

Musical score for measures 90-94. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 90 features a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'. Measure 91 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'. Measure 92 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'. Measure 93 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'. Measure 94 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'.

95

Musical score for measures 95-100. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 95 has a trill (tr) in the Treble staff. Measure 96 has a trill (tr) in the Treble staff. Measure 97 has a trill (tr) in the Treble staff. Measure 98 has a trill (tr) in the Treble staff. Measure 99 has a trill (tr) in the Treble staff. Measure 100 has a trill (tr) in the Treble staff. A 'ten.' (tension) marking is present in the Bass staff in measure 99.

101

Musical score for measures 101-104. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 101 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'. Measure 102 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'. Measure 103 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'. Measure 104 has a triplet of eighth notes in the Treble staff, marked with a '3'.

106

111

116

122

127

Musical score for measures 127-131. The system consists of four staves: two for the right hand (treble and alto clefs) and two for the left hand (treble and bass clefs). The right hand features a melodic line with trills and slurs, marked with dynamics *p* and *f*. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines, also marked with *p* and *f*.

132

Musical score for measures 132-137. The system consists of four staves. Measures 132-134 show a trill in the right hand while the left hand is mostly silent. Measures 135-137 feature a more active right hand with trills and slurs, and a left hand with rhythmic accompaniment. Dynamics *p* and *f* are indicated.

138

Musical score for measures 138-143. The system consists of four staves. Measures 138-140 show a melodic line in the right hand with a slur and a fermata, while the left hand has a rhythmic accompaniment. Measures 141-143 feature a more active right hand with trills and slurs, and a left hand with rhythmic accompaniment. Dynamics *p* and *f* are indicated.

144

Musical score for measures 144-148. The system consists of four staves. Measures 144-146 feature a melodic line in the right hand with trills and slurs, and a left hand with rhythmic accompaniment. Measures 147-148 feature a more active right hand with trills and slurs, and a left hand with rhythmic accompaniment. Dynamics *p* and *f* are indicated.

149

Musical score for measures 149-153. The score is in 3/4 time and features a flute line with trills and triplets, and a piano accompaniment with trills and chords.

154

Musical score for measures 154-158. The score continues with the flute and piano parts, showing a variety of rhythmic patterns and articulations.

159

Musical score for measures 159-163. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *tr* (trill).

164

Musical score for measures 164-169. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and an asterisk marking a specific note.

*In m. 169, the last two notes of flute may be played in either octave; see commentary.

Largo e sostenuto

This musical score is for three instruments: Flauto (Flute), Viola, and Cembalo (Piano). The tempo is marked "Largo e sostenuto". The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system (measures 1-7) features a flute line with trills and dynamics of p, f, p, f, p, f; a viola line with dynamics of p, f, p, f, p, f; and a piano accompaniment with dynamics of p, f, p, f, p, f. The second system (measures 8-14) includes a flute line with trills and dynamics of p, f, p, f; a viola line with dynamics of p, f, p, f; and a piano accompaniment with dynamics of p, f, p, f. The third system (measures 15-20) shows the flute and viola playing a melodic line with dynamics of p, p, p, p, p, p, while the piano accompaniment has dynamics of p, f, f, f, f, f. The fourth system (measures 21-24) features a flute line with trills and dynamics of f, f, f, f; a viola line with dynamics of f, f, f, f; and a piano accompaniment with dynamics of f, f, f, f.

27

Musical score for measures 27-32. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 27 starts with a treble clef, a whole rest, and a bass clef with a half note G. Measure 28 has a treble clef with a half note G# and a bass clef with a half note G. Measure 29 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 30 has a treble clef with a half note G# and a bass clef with a half note G. Measure 31 has a treble clef with a half note G# and a bass clef with a half note G. Measure 32 has a treble clef with a half note G# and a bass clef with a half note G. Dynamics include *f* and *p*.

33

Musical score for measures 33-39. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 33 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 34 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 35 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 36 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 37 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 38 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 39 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Dynamics include *f*, *tr*, and *ff*.

40

Musical score for measures 40-46. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 40 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 41 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 42 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 43 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 44 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 45 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 46 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Dynamics include *p* and *f*.

47

Musical score for measures 47-52. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 47 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 48 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 49 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 50 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 51 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Measure 52 has a treble clef with a half note G and a bass clef with a half note G. Dynamics include *p*, *f*, and *tr*.

53

Musical score for measures 53-59. The score is in treble, bass, and grand staff. It features a melodic line with trills and slurs, a bass line with eighth-note patterns, and a piano accompaniment with chords and dynamics like p, f, and tr.

60

Musical score for measures 60-65. The score is in treble, bass, and grand staff. It features a melodic line with slurs and a piano accompaniment with chords and dynamics like p.

66

Musical score for measures 66-72. The score is in treble, bass, and grand staff. It features a melodic line with slurs and dynamics like p, f, and p, and a piano accompaniment with chords and dynamics like f and p.

73

Musical score for measures 73-79. The score is in treble, bass, and grand staff. It features a melodic line with trills and slurs and dynamics like f, p, mf, p, and pp, and a piano accompaniment with chords and dynamics like p, f, p, mf, p, and pp.

Allegro assai

This musical score is for three instruments: Flauto (Flute), Viola, and Cembalo (Cembalo). The tempo is marked 'Allegro assai'. The score is divided into four systems, each containing three staves. The first system (measures 1-7) shows the Flauto and Viola parts with rests, and the Cembalo part with a rhythmic pattern. The second system (measures 8-13) features melodic lines for Flauto and Viola, with dynamic markings 'p' and 'f'. The Cembalo part continues with a complex rhythmic pattern. The third system (measures 14-18) shows a dense rhythmic texture in the Flauto and Cembalo parts, with the Viola part mostly resting. The fourth system (measures 19-20) concludes with melodic lines in the Flauto and Viola parts, and a final rhythmic pattern in the Cembalo part.

25

32

39

45

50

55

60

67

73

f

80

85

90

f

p

f

Quartet in D Major

Wq 94

Allegretto

Flauto

Viola

Cembalo

4

7

9

NB die geschwinden Noten nach den Punckten werden abgestoßen.
 NB the quick notes after the dots should be detached.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 12 features a piano (*p*) dynamic in all staves. Measure 13 features a forte (*f*) dynamic. Trills (*tr*) are present in measures 12 and 13. A slur is present over the final notes of measure 13.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 14 features a piano (*p*) dynamic. Measure 15 features a forte (*f*) dynamic. Trills (*tr*) are present in measures 14 and 15.

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 16 features a piano (*p*) dynamic. Measure 17 features a forte (*f*) dynamic. Trills (*tr*) are present in measures 16 and 17.

19

Musical score for measures 19-20. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 19 features a piano (*p*) dynamic in the Treble staff and a fortissimo (*ff*) dynamic in the Bass and Grand Staff. Measure 20 features a piano (*p*) dynamic in the Treble and Grand Staff, and a fortissimo (*ff*) dynamic in the Bass staff. Trills (*tr*) are present in measure 19.

21

Musical score for measures 21-22. The system includes a treble staff, a bass staff, and a grand staff (treble and bass). The key signature is two sharps (F# and C#). The piano accompaniment is highly rhythmic, featuring many sixteenth notes. The vocal line consists of eighth notes in the treble and bass staves.

23

Musical score for measures 23-25. The system includes a treble staff, a bass staff, and a grand staff. The key signature is two sharps. The piano accompaniment is highly rhythmic. The vocal line includes trills (tr) and tenuto marks (ten.). Dynamics include forte (f) and piano (p).

26

Musical score for measures 26-28. The system includes a treble staff, a bass staff, and a grand staff. The key signature is two sharps. The piano accompaniment is highly rhythmic. The vocal line includes trills (tr) and tenuto marks (ten.). Dynamics include forte (f).

29

Musical score for measures 29-31. The system includes a treble staff, a bass staff, and a grand staff. The key signature is two sharps. The piano accompaniment is highly rhythmic. The vocal line includes trills (tr) and tenuto marks (ten.). Dynamics include piano (p).

32

35

38

40

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line features a series of trills (tr.) in the first two measures, followed by a melodic line. Dynamics include piano (p) and forte (f). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. A tenuto (ten.) marking is present in the left hand of the piano part in measure 45.

46

Musical score for measures 46-48. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues with trills (tr.) and melodic lines. Dynamics include piano (p) and forte (f). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

49

Musical score for measures 49-50. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has rests in measure 49 and begins in measure 50. Dynamics include piano (p) and forte (f). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Trills (tr.) are present in the vocal line and piano part.

51

Musical score for measures 51-53. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line has rests in measure 51 and begins in measure 52. Dynamics include piano (p), forte (f), and fortissimo (ff). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Trills (tr.) and tenuto (ten.) markings are present.

68

70

72

75

Sehr langsam und ausgehalten

This musical score is for three instruments: Flauto (Flute), Viola, and Cembalo (Piano). The music is in 3/4 time and G major. The tempo and performance style are indicated as "Sehr langsam und ausgehalten" (Very slow and sustained). The score is divided into four systems, each containing three staves. Measure numbers 9, 17, and 25 are marked at the beginning of their respective systems. The Flauto part features melodic lines with trills (tr) and slurs. The Viola part provides harmonic support with sustained notes and some trills. The Cembalo part includes arpeggiated chords and sustained bass lines. Dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. The piece concludes with a final flourish in the Flauto and Cembalo parts.

33

tr p f

p f

p f

41

p f

p f

p f

49

f

p f

p f

57

f

p f

p f

Allegro di molto

This musical score is for three instruments: Flauto (Flute), Viola, and Cembalo (Piano). The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro di molto'. The score is divided into four systems, each containing three staves. Measure numbers 8, 15, and 22 are indicated at the beginning of their respective systems. The Flauto part features melodic lines with trills (tr) and slurs. The Viola part provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The Cembalo part includes a variety of textures, from chords to intricate sixteenth-note passages, with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a final measure in the fourth system.

28

Musical score for measures 28-33. The system consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (right and left hand). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line features a melodic line with trills (tr) and a dynamic marking of *f* (forte). The piano accompaniment includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

34

Musical score for measures 34-39. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line and a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

40

Musical score for measures 40-45. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *p* (piano) and a dynamic marking of *f* (forte). The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

46

Musical score for measures 46-51. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand.

52

Musical score for measures 52-57. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

58

Musical score for measures 58-62. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line has rests followed by a phrase starting at measure 60. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern.

63

Musical score for measures 63-68. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a phrase starting at measure 63. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern.

69

Musical score for measures 69-74. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a phrase starting at measure 69. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern.

74

Musical score for measures 74-79. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 76. The left hand has a bass line with a trill (tr) in measure 76. The piano accompaniment consists of chords and moving bass notes.

80

Musical score for measures 80-87. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 80. The left hand has a bass line with a trill (tr) in measure 80. The piano accompaniment consists of chords and moving bass notes.

88

Musical score for measures 88-95. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 88. The left hand has a bass line with a trill (tr) in measure 88. The piano accompaniment consists of chords and moving bass notes.

96

Musical score for measures 96-103. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a piano (p) dynamic. The right hand has a melodic line with a trill (tr) in measure 96. The left hand has a bass line with a trill (tr) in measure 96. The piano accompaniment consists of chords and moving bass notes.

103

Musical score for measures 103-109. The system includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff with piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). Measure 103 starts with a treble clef staff containing a quarter rest followed by a half note G4. The bass clef staff has a quarter note F#3. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

110

Musical score for measures 110-116. The system includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff with piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). Measure 110 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4. The bass clef staff has a quarter note F#3. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 116.

117

Musical score for measures 117-122. The system includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff with piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). Measure 117 starts with a treble clef staff containing a quarter rest followed by a half note G4. The bass clef staff has a quarter note F#3. The piano accompaniment includes a trill (*tr*) in measure 117 and a forte (*f*) dynamic marking in measure 120.

123

Musical score for measures 123-129. The system includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a grand staff with piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). Measure 123 starts with a treble clef staff containing a quarter note G4. The bass clef staff has a quarter note F#3. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 123.

129

135

140

146

Quartet in G Major

Wq 95

Allegretto

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 1-3) features the Flauto (flute) in the top staff, Viola in the middle staff, and Cembalo (piano) in the bottom staff. The Flauto part begins with a rest in measure 1, followed by a melodic line with trills. The Viola part starts with a trill in measure 1 and continues with a descending line. The Cembalo part has a trill in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system (measures 4-7) shows the Flauto with a melodic line and trills, the Viola with a descending line and trills, and the Cembalo with a trill in the right hand and a bass line. The third system (measures 8-11) continues the Flauto's melodic line with trills, the Viola's descending line with trills, and the Cembalo's trill in the right hand and bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

12

15

19

22

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measure 25 features a treble staff with a dotted quarter note, a bass staff with a dotted quarter note, and a grand staff with a sixteenth-note pattern. Measure 26 has a treble staff with a quarter rest, a bass staff with a quarter rest, and a grand staff with a sixteenth-note pattern. Measure 27 includes trills in the treble and bass staves and a 'ten.' marking in the grand staff.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measures 28-30 feature extensive trills in the treble and bass staves. Measure 31 shows a treble staff with a sixteenth-note pattern and a grand staff with a sixteenth-note pattern.

32

Musical score for measures 32-35. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measures 32-34 feature trills in the treble and bass staves. Measure 35 includes a piano 'p' dynamic marking in the treble and bass staves. The grand staff shows a sixteenth-note pattern in the treble and a bass line in the bass.

36

Musical score for measures 36-39. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measures 36-38 feature trills in the treble and bass staves, with a forte 'f' dynamic marking in the treble and bass staves. Measure 39 includes a piano 'p' dynamic marking in the treble and bass staves. The grand staff shows a sixteenth-note pattern in the treble and a bass line in the bass.

40

f

f

45

f

49

f

53

f

56

59

62

66

71

Musical score for measures 71-75. The system consists of four staves: Treble, Bass, Treble, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 71 features a trill (tr) in the Treble staff. Measure 72 has a rest in the Treble staff. Measure 73 contains a complex sixteenth-note passage in the Treble staff. Measure 74 has a trill in the Treble staff. Measure 75 features a trill in the Treble staff and a trill in the Bass staff.

76

Musical score for measures 76-80. The system consists of four staves: Treble, Bass, Treble, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 76 has a trill in the Treble staff. Measure 77 has a trill in the Treble staff. Measure 78 has a trill in the Treble staff. Measure 79 has a trill in the Treble staff. Measure 80 has a trill in the Treble staff and a trill in the Bass staff. Dynamics include *p* in the Treble staff of measure 79 and *p* in the Bass staff of measure 80.

81

Musical score for measures 81-84. The system consists of four staves: Treble, Bass, Treble, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 81 has a trill in the Treble staff. Measure 82 has a trill in the Treble staff. Measure 83 has a trill in the Treble staff. Measure 84 has a trill in the Treble staff. Dynamics include *ff* in the Treble staff of measure 82 and *p* in the Treble staff of measure 84. A triplet of sixteenth notes is marked with a '3' in the Treble staff of measure 84.

85

Musical score for measures 85-88. The system consists of four staves: Treble, Bass, Treble, and Bass. The key signature is one sharp (F#). Measure 85 has a long note in the Treble staff. Measure 86 has a long note in the Treble staff. Measure 87 has a long note in the Treble staff. Measure 88 has a long note in the Treble staff. The Bass staff has a complex sixteenth-note passage in measure 85.

88

Musical score for measures 88-90. The system consists of three staves: Treble, Bass, and Grand Staff. Measures 88 and 89 feature trills (tr) in the Treble and Bass staves. Measure 90 contains a long, sustained note in the Treble staff. The Grand Staff shows a complex rhythmic pattern with triplets (3) in measures 88 and 89.

91

Musical score for measures 91-93. The system consists of three staves. Measures 91 and 92 show sustained notes in the Treble and Bass staves. Measure 93 features trills (tr) in both the Treble and Bass staves, with a forte (f) dynamic marking. The Grand Staff continues with a rhythmic accompaniment.

94

Musical score for measures 94-97. The system consists of three staves. Measures 94 and 95 feature trills (tr) in the Treble and Bass staves. Measures 96 and 97 show trills in the Treble and Bass staves with a piano (p) dynamic marking. The Grand Staff continues with a rhythmic accompaniment.

98

Musical score for measures 98-101. The system consists of three staves. Measures 98 and 99 feature trills (tr) in the Treble and Bass staves with a forte (f) dynamic marking. Measures 100 and 101 show trills in the Treble and Bass staves with a piano (p) dynamic marking. The Grand Staff continues with a rhythmic accompaniment.

Adagio

Flauto

Viola

Cembalo

Musical notation for measures 1-2. The Flauto part begins with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, Bb4, and C5. The Viola part begins with a quarter note G3, followed by a quarter rest, then eighth notes A3, Bb3, and C4. The Cembalo part features a complex texture with sixteenth-note runs in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Musical notation for measures 3-5. Measure 3 includes trills (tr) in the Flauto and Viola parts. Measure 4 features a dense sixteenth-note passage in the Flauto. Measure 5 shows a piano (p) dynamic marking in all parts. The Cembalo continues with its characteristic texture.

Musical notation for measures 6-7. Measure 6 features a forte (f) dynamic marking in the Flauto and Viola parts. Measure 7 continues the melodic lines with a piano (p) dynamic marking in the Flauto. The Cembalo part remains active with its accompaniment.

Musical notation for measures 8-9. Measure 8 features a piano (p) dynamic marking in the Flauto and Viola parts. Measure 9 includes a forte (f) dynamic marking in the Viola part. The Cembalo part concludes the section with a final flourish.

10

Musical score for measures 10-11. The system consists of three staves: a single treble clef staff, a single bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 10 features a melodic line in the treble staff with a trill on the second measure, and a similar line in the bass staff. The grand staff shows a complex piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and a bass line in the left hand.

12

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves: a single treble clef staff, a single bass clef staff, and a grand staff. The key signature is two flats. Measure 12 has a melodic line in the treble staff that ends with a trill. The grand staff features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 13 continues the piano accompaniment with a trill in the right hand.

14

Musical score for measures 14-15. The system consists of three staves: a single treble clef staff, a single bass clef staff, and a grand staff. The key signature is two flats. Measure 14 includes a trill (tr) in the treble staff and dynamic markings of piano (p) in the bass staff and forte (f) in the grand staff. Measure 15 features a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff with a trill in the right hand.

16

Musical score for measures 16-17. The system consists of three staves: a single treble clef staff, a single bass clef staff, and a grand staff. The key signature is two flats. Measure 16 has a melodic line in the treble staff and a piano accompaniment in the grand staff. Measure 17 continues the piano accompaniment with a trill in the right hand.

18

Musical score for measures 18-19. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 18 features a vocal rest followed by a melodic phrase starting on G4. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

20

Musical score for measures 20-21. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. Measure 20 shows a vocal phrase with dynamics *p* and *f*. The piano accompaniment features a complex, flowing melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line.

22

Musical score for measures 22-23. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. Measure 22 features a vocal phrase with dynamics *p*, *f*, and *p*. The piano accompaniment has a busy right hand with many sixteenth notes and a steady bass line.

24

Musical score for measures 24-25. The system includes a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. Measure 24 features a vocal phrase with dynamics *p*. The piano accompaniment has a complex, flowing melodic line in the right hand and a steady bass line. Measure 25 features a vocal phrase with dynamics *p* and *pp*. The piano accompaniment continues with a complex, flowing melodic line in the right hand and a steady bass line.

Presto

Flauto

Viola

Cembalo

7

12

18

24

Musical score for measures 24-29. The system includes a vocal line with a melodic line and a trill, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

30

Musical score for measures 30-34. The system includes a vocal line with a trill and a melodic line, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

35

Musical score for measures 35-40. The system includes a vocal line with a melodic line and a trill, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

41

Musical score for measures 41-46. The system includes a vocal line with a melodic line and a trill, and a piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

47

Musical score for measures 47-52. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including rests and slurs.

53

Musical score for measures 53-58. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and ties.

59

Musical score for measures 59-64. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature is one sharp (F#). Measures 59-60 feature a double bar line with repeat dots. The music includes rests and rhythmic patterns.

65

Musical score for measures 65-70. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single bass clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature is one sharp (F#). The music features a mix of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

71

Musical score for measures 71-76. The system consists of four staves: Treble, Bass, Grand Staff (Treble and Bass), and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests.

77

Musical score for measures 77-82. The system consists of four staves: Treble, Bass, Grand Staff (Treble and Bass), and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests.

83

Musical score for measures 83-88. The system consists of four staves: Treble, Bass, Grand Staff (Treble and Bass), and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests.

89

Musical score for measures 89-94. The system consists of four staves: Treble, Bass, Grand Staff (Treble and Bass), and Grand Staff (Treble and Bass). The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and rests. A trill (tr) is indicated in the Grand Staff Treble clef at measure 90.

95

Musical score for measures 95-100. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line starts with rests and then has a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

101

Musical score for measures 101-106. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

107

Musical score for measures 107-112. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

113

Musical score for measures 113-118. The system includes a vocal line, a bass line, and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

119

125

131

137

143

Musical score for measures 143-147. The system includes a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with a trill (tr) in measure 145. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes.

148

Musical score for measures 148-152. The system includes a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The vocal line has rests in measures 148-152, with trills (tr) marked in measures 148 and 149. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes.

153

Musical score for measures 153-158. The system includes a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with trills (tr) and dynamics (p, f). The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics (p, f).

159

Musical score for measures 159-163. The system includes a vocal line (treble and bass clefs) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with dynamics (f). The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes with dynamics (f).

164

170

176

181