

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΚΟΚΚΙΝΟΥ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«Οι σονάτες για πιάνο του Π. Ι. Τσαϊκόφσκι.
Ιστορικές και αναλυτικές πτυχές»**



Επιβλέποντες καθηγητές: Τσέτσος Μάρκος
Φούλιας Ιωάννης
Σταϊνχάουερ Ιάκωβος

Αθήνα 2022

Περιεχόμενα

Πρόλογος	3
1. Η σονάτα op.80	4
1.1 Ιστορικές πτυχές	4
1.2 Ανάλυση	6
1.2.1 Πρώτο μέρος: Allegro con fuoco	6
1.2.2 Δεύτερο μέρος: Andante	10
1.2.3 Τρίτο μέρος: Scherzo	12
1.2.4 Τέταρτο μέρος: Allegro vivo	16
1.3 Συγκρίσεις	20
2. Η σονάτα op. 37	23
2.1 Ιστορικές πτυχές	23
2.2 Ανάλυση	26
2.2.1 Πρώτο μέρος: Moderato risoluto	26
2.2.2 Δεύτερο μέρος: Andante non troppo quasi moderato	30
2.2.3 Τρίτο μέρος: Scherzo - Allegro giocoso	34
2.2.4 Τέταρτο μέρος: Finale, Allegro vivace	35
2.3 Συγκρίσεις	39
Συμπεράσματα	42
Βιβλιογραφία	44

Πρόλογος

Η εργασία με τίτλο «Οι σονάτες για πιάνο του Π. Ι. Τσαϊκόφσκι. Ιστορικές και αναλυτικές πτυχές» έχει ως στόχο να αναλύσει και να εμβαθύνει στα δύο αυτά έργα, παρουσιάζοντάς τα από τις τρεις πιο σημαντικές όψεις. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνεται στη μορφολογική ανάλυση των έργων και στα αισθητικά στοιχεία που παρουσιάζουν ενδιαφέρον μέσα στις εκτενείς αυτές συνθέσεις.

Κάθε έργο προσεγγίζεται ανεξάρτητα. Η εργασία αποτελείται από δύο μεγάλα κεφάλαια: 1. «Η σονάτα για πιάνο op.80» και 2. «Η σονάτα για πιάνο op.37». Κάθε ένα από αυτά τα κεφάλαια περιέχει τρεις υποενότητες: 1.1 και 2.1 «Ιστορικές πτυχές», 1.2 και 2.2 «Ανάλυση» και 1.3. και 2.3 «Συγκρίσεις».

Σε αυτή την εργασία, πέρα από την ενδελεχή μορφολογική ανάλυση όλων των μερών από τις δύο σονάτες, μελετάται το ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο γράφτηκαν τα δύο έργα. Παρουσιάζονται πτυχές από τη ζωή του Τσαϊκόφσκι κατά την περίοδο της σύνθεσης, αποσπάσματα από τη σχετική αλληλογραφία με φιλικά και συγγενικά πρόσωπα, πληροφορίες για τη ζωή του ως μαθητή στο Ωδείο της Αγίας Πετρούπολης, ως καθηγητή και μουσικοκριτικού στη Μόσχα, καθώς οι συνθήκες υπό τις οποίες εκδόθηκε η σονάτα σε ντο δίσση ελάσσονα, op. 80, μετά το θάνατό του. Στο κεφάλαιο των αισθητικών πτυχών προσπαθώ να παρουσιάσω μία διαφορετική οπτική πάνω στα έργα, λαμβάνοντας υπόψη όλες τις συνθήκες που συνέτρεχαν την περίοδο της σύνθεσης, συνδυάζοντας έτσι την πληροφορία με το ιστορικό πλαίσιο. Ταυτόχρονα, συγκρίνω και συσχετίζω τα δύο έργα με αυτά των μεγάλων συνθετών, σύγχρονα ή προγενέστερα του Τσαϊκόφσκι, προκειμένου να τεθούν σε ένα έγκυρο αξιολογικό πλαίσιο, προσδίδοντας νόημα στις όποιες επιλογές έγιναν κατά τη σύνθεση.

Οι περισσότερες πηγές μελέτης που χρησιμοποίησα κατά την εκπόνηση αυτής της εργασίας προέρχονται από τη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος - Λίλιαν Βουδούρη και από τη βιβλιοθήκη της σχολής Fontys Hogeschool voor De Kunsten, στο Τίλμπουργχ της Ολλανδίας. Κατά τη διάρκεια του ακαδημαϊκού έτους 2021-2022, τα περιοριστικά μέτρα για την καταστολή της πανδημίας είχαν επίπτωση στις συνθήκες κατά τις οποίες ολοκληρώθηκε η εργασία. Κατ' αυτό τον τρόπο στράφηκα στο να αναζητήσω επιπλέον πηγές στο διαδίκτυο. Στις πηγές βασίστηκα ως επί το πλείστον για τις αισθητικές πτυχές της εργασίας.

Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τον καθηγητή Μάρκο Τσέτσο. Με την καθοδήγηση και την πολύτιμη αρωγή του, με βοήθησε να φέρω εις πέρας την παρούσα εργασία και να ανοίξει μπροστά μου ο δρόμος της επιστήμης και της γνώσης.

1. Η σονάτα op.80

1.1 Ιστορικές πτυχές

Προκειμένου η πραγμάτευση με τη *σονάτα σε ντο δίεση ελάσσονα* του Π. Ι. Τσαϊκόφσκι από συστηματικής και αισθητικής πλευράς να έχει νόημα, είναι απαραίτητο να αναφερθούμε σε αυτό το σημείο στο ιστορικό πλαίσιο του έργου, τις συνθήκες και τη χρονολογία της σύνθεσης, το ρόλο που το έργο παίζει στο συνολικό ρεπερτόριο της σονάτας για πιάνο, αλλά ειδικότερα το ρόλο που διαδραματίζει στο συνολικό έργο του συνθέτη. Η πραγμάτευση ενός μελετητή με τη σονάτα αυτή ξεκινά με μία παρεξήγηση. Από το γεγονός ότι το έργο εμφανίζεται συνοδευόμενο από τον αριθμό έργου 80 στην εργογραφία του συνθέτη, υποθέτει κανείς αυτόματα ότι πρόκειται για τη δεύτερη κατά σειρά σονάτα για πιάνο που έγραψε και μάλιστα για ένα αρκετά ώριμο έργο, το οποίο κάποιος στοιχειωδώς ενημερωμένος για τη ζωή και το έργο του συνθέτη αντιλαμβάνεται ότι εκδόθηκε μετά το θάνατό του, αφού το τελευταίο έργο που εκδόθηκε όσο ο συνθέτης ήταν ακόμα εν ζωή ήταν η έκτη Συμφωνία σε σι ελάσσονα, op. 74. Το εν λόγω έργο, ωστόσο, δεν είναι ένα από εκείνα που είτε έμειναν στα χέρια κάποιου τυπογράφου και δεν πρόλαβαν να εκδοθούν, διότι τα πρόλαβε ο ξαφνικός θάνατος του συνθέτη, ούτε και ένα από εκείνα που ο συνθέτης αφήνει ημιτελή πριν αναπαυθεί. Το έργο αυτό δεν προορίζονταν ποτέ για το τυπογραφείο.

Οι πληροφορίες που βρίσκουμε στο συστηματικό κατάλογο της εργογραφίας του συνθέτη αποκαλύπτουν ότι το χειρόγραφο της πρώτης,¹ καθώς φαίνεται, σονάτας για πιάνο έχει χαθεί και πως το έργο εκδόθηκε και κυκλοφόρησε μόλις το 1900 από τον εκδότη Π. Γιούργκενσον,² δηλαδή εξήντα ολόκληρα χρόνια μετά το θάνατο του μεγάλου Ρώσου. Ο κατάλογος χρονολογεί το έργο στα 1865 και δεν φαίνεται να έχει αφιερωθεί σε κάποιον δάσκαλο, συμμαθητή ή οποιοδήποτε άλλο πρόσωπο.³ Τις πληροφορίες αυτές επιβεβαιώνουν στο πιο πρόσφατο πόνημά τους “The Tchaikovsky Handbook” οι Ποζνάνσκι και Λάνγκστον, ενώ αναφέρουν και τις πρώτες εκτελέσεις του έργου το φθινόπωρο του 1900 στην Οδησό και τη Μόσχα από τον πιανίστα Αλεξάντρ Ζιλότι, ο οποίος φαίνεται πως ερμήνευσε μόνο το πρώτο και το τρίτο μέρος του έργου και στα δύο ρεσιτάλ.⁴ Μπορούμε να σχετίσουμε την ερμηνεία μόνο των δύο αυτών μερών με μία έκδοση που δεν αναφέρεται στον κατάλογο, αλλά αναφέρουν οι Ποζνάνσκι και Λάνγκστον, και στην οποία εκδόθηκαν μόνο τα δύο αυτά μέρη υπό τον τίτλο “Allegro et scherzo d’ une sonate inachevée, composée en 1865” και την οποία φαίνεται να επιμελήθηκε ο ίδιος ο Ζιλότι.⁵ Προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο εκδοτικός οίκος που φαίνεται να εξέδωσε το 1900 ολόκληρο το έργο είναι ο ίδιος που μάλλον ένα χρόνο αργότερα εξέδωσε μόνο τα δύο του μέρη χαρακτηρίζοντας τη σονάτα ως «ημιτελή» (inachevée).⁶ Ο συγκεκριμένος εκδότης, ο Πιότρ Γιούργκενσον υπήρξε πέρα από φίλος, ο βασικότερος εκδότης των έργων του Τσαϊκόφσκι από το 1867 και εξής.⁷

¹ Όπως αναφέρεται και στη συνέχεια, η σονάτα για πιάνο σε Σολ μείζονα, έργο 39 συντέθηκε αρκετά χρόνια αργότερα.

² Tchaikovsky-Studio Institut International, *Systematisches Verzeichnis der Werke von Piotr Iljitsch Tschaikowsky: Ein Handbuch für die Musikpraxis*, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1979, σελ. 78-79.

³ Ο.π.

⁴ Alexander Poznansky και Brett Langston, *The Tchaikovsky Handbook*, Vol. 1, Indiana University Press, Bloomington 2002, σελ. 307.

⁵ Ο.π.

⁶ Ο.π.

⁷ Thomas Kohlhase, λήμμα “Čajkovskij”, στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002,

Πραγματεύεται, λοιπόν, ένας μελετητής που εξετάζει την εν λόγω σονάτα για πιάνο, ένα έργο που ο μετέπειτα σημαντικότερος της γενιάς του Ρώσος συνθέτης ολοκλήρωσε στη νεανική ηλικία των εικοσιπέντε περίπου ετών και όσο ακόμη σπούδαζε στο Ωδείο της Αγ. Πετρούπολης.⁸ Ένα έργο που δεν ξέρουμε ακριβώς υπό ποιες συνθήκες γράφτηκε, δηλαδή αν επρόκειτο για κάποια επιβεβλημένη άσκηση σύνθεσης, αν αναγκάστηκε να ολοκληρώσει το έργο σύντομα για να το παραδώσει, αν άρεσε στον ίδιο συνολικά ή αν επρόκειτο για μία αναμέτρηση με το τόσο σημαντικό είδος της σονάτας για πιάνο που επέλεξε ελεύθερα ο ίδιος. Η μετέπειτα επεξεργασία του 3^{ου} μέρους (Scherzo-Allegro vivo) και η μετατροπή του στο 3^ο μέρος (Allegro scherzando giocoso) της πρώτης του Συμφωνίας σε σολ ελάσσονα, ορ. 13,⁹ μας φανερώνει έστω ότι του φάνηκε χρήσιμο και ότι βρήκε σε αυτό κάποια στοιχειώδη έμπνευση όταν είχε πια κλείσει τον κύκλο των σπουδών του και δρούσε ως επαγγελματίας συνθέτης. Λαμβάνοντας υπόψη ότι δεν διαθέτουμε άλλες πληροφορίες για το έργο αυτό ούτε από την πένα του ίδιου του συνθέτη στα αυτοβιογραφικά του κείμενα, αλλά ούτε και από τυχόν αλληλογραφία, δεν μας μένει παρά να κάνουμε μία σύντομη αναδρομή στη μουσική πορεία του νεαρού Πιότρ μέχρι το έτος 1865, όπου φαίνεται να συνέθεσε το έργο.

Γεννημένος στα 1840 στην επαρχιακή πόλη Βότκινσκ της επαρχίας Βυάτκα, ο Πιότρ Ίλιτς Τσαϊκόφσκι, παιδί ενός μηχανικού εξορύξεων και μέλος μίας μεγάλης οικογένειας, προορίζονταν αρχικά να ασχοληθεί επίσης με τον τομέα των εξορύξεων, αλλά τελικά μπήκε στην Αυτοκρατορική Νομική Σχολή και αποφοίτησε το 1859 αναλαμβάνοντας στη συνέχεια μία θέση δημοσίου υπαλλήλου στο Υπουργείο Δικαιοσύνης.¹⁰ Ένα ταξίδι στη Δυτική Ευρώπη το 1861, στο οποίο βοηθούσε τον πατέρα του ως μεταφραστής, φαίνεται να τον επηρέασε βαθιά, καθώς ήρθε σε άμεση επαφή με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό, σημαντικότερο κομμάτι του οποίου έμελλε να γίνει και ο ίδιος στο μέλλον.¹¹

Η εκπαίδευση του Τσαϊκόφσκι σε επαγγελματικό επίπεδο ξεκινά το 1861 υπό την καθοδήγηση του Νικολάι Ζαρέμπα, ενώ το καλοκαίρι του 1862, ο Τσαϊκόφσκι κάνει αίτηση και γίνεται δεκτός σε έναν οργανισμό που το φθινόπωρο του ίδιου έτους μετεξελίχθηκε στο Ωδείο της Αγ. Πετρούπολης. Εκεί σπούδασε μουσική θεωρία, ενορχήστρωση και σύνθεση, πιάνο, φλάουτο και όργανο με τον Ζαρέμπα και τον Άντον Ρουμπινστάιν.¹² Μέσα στο πλαίσιο αυτών των σπουδών συντέθηκε και η σονάτα για πιάνο σε ντο δίεση ελάσσονα, αλλά για να καταλάβουμε καλύτερα το ρόλο που έπαιζε το πιάνο ως όργανο και ως μέσον για το συνθέτη χρειάζεται να ανατρέξουμε στα προηγούμενα χρόνια.

Ήδη στα 1845 το πιάνο εμφανίζεται στη ζωή του Τσαϊκόφσκι, καθώς οι γονείς του φροντίζουν ακόμη και στην επαρχιακή πόλη Βότκινσκ να του παρέχουν μαθήματα πιάνου.¹³ Έτσι ξεκινά η επαφή του με τη μουσική μέσα από το όργανο αυτό, αλλά όπως ο ίδιος γράφει, η συνάντησή του με τον τραγουδιστή Luigi Piccioli ήταν καθοριστικής σημασίας, καθώς ο Ιταλός δάσκαλος του άσκησε πολύ μεγάλη επιρροή και έστρεψε το ενδιαφέρον του

σελ. 1598.

⁸ Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 307.

⁹ Ο.π.

¹⁰ Βλ. Kohlhase, ό.π., σ. 1596-1597 και Roland John Wiley, λήμμα “Tchaikovsky, Pyotr Il'yich”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 25, σελ. 144-145.

¹¹ Wiley, ό.π., σελ. 145.

¹² Kohlhase, ό.π., σελ. 1598 και Wiley, ό.π., σελ. 145-146.

¹³ Kohlhase, ό.π., σελ. 1596 και Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 523.

προς τους Ιταλούς συνθέτες όπερας του 19^{ου} αιώνα απομακρύνοντάς τον από τη γερμανική παράδοση.¹⁴ Καθοριστικό επίσης ρόλο έπαιξε και η γνωριμία του με έναν νέο καθηγητή πιάνου την ίδια περίοδο, τον Rudolf Kündiger, ο οποίος πέραν του ότι τον βοήθησε να εξελιχθεί πιανιστικά, τον βοήθησε να αλλάξει γνώμη για τους κλασικούς συνθέτες και έτσι ο Τσαϊκόφσκι κατέληξε να θαυμάζει τον Mozart και τη μουσική του περισσότερο από κάθε άλλο σπουδαίο συνθέτη.¹⁵

Αν και δεν γνωρίζουμε αν η σονάτα για πιάνο σε ντο δίεση ελάσσονα ήταν ένα έργο που ικανοποίησε την επιθυμία και το ενδιαφέρον του συνθέτη να αναμετρηθεί με το σημαντικότερο αυτό είδος για την εποχή ή αν του επιβλήθηκε μέσα στο πλαίσιο των σπουδών του, μπορούμε όμως να πούμε με βεβαιότητα ότι το όργανο και η πιανιστική μουσική, καθώς και αρκετές μεταγραφές για πιάνο ήταν στη ζωή του συνθέτη από τα πρώτα μουσικά βήματα. Μπορεί η μία ακόμη σονάτα για πιάνο που έγραψε αργότερα ο συνθέτης να φαίνεται λίγη μπροστά στην πληθώρα των σονατών του Mozart, του Beethoven ή του Schubert, αλλά οφείλουμε να αντιληφθούμε αυτή τη φειδώ και ως σημείο των καιρών. Ο Liszt επί παραδείγματι συνέθεσε μόνο μία σονάτα για πιάνο (S. 178) και ήταν ένας βιρτουόζος και καταξιωμένος πιανίστας, τρεις μόλις ο εξίσου μεγάλος πιανίστας της εποχής Chopin (op. 4, 35 και 58), εκ των οποίων η πρώτη εκδόθηκε μετά το θάνατο του συνθέτη, ενώ τρεις ο Mendelssohn (op. 6, 105 και 106) όπου μόνο η πρώτη εκδόθηκε όσο ο συνθέτης ήταν εν ζωή και τρεις επίσης ο συνθέτης με τη μεγαλύτερη ίσως επίδραση εκείνη την εποχή, ο R. Schumann (op. 11, 14 και 22). Τέλος, αυτό που ένας ακροατής, ένας μουσικολόγος ή ένας πιανίστας χρειάζεται να θυμάται κάθε φορά που έρχεται σε επαφή με αυτό το έργο είναι ότι δεν πρόκειται για ένα έργο του επίσημου ρεπερτορίου του συνθέτη Τσαϊκόφσκι, αλλά ένα έργο του μαθητή Τσαϊκόφσκι, ένα έργο που ο ίδιος δεν επέλεξε να εκδώσει, δεν θέλησε να παιχτεί και να ακουστεί δημοσίως όσο ήταν εν ζωή.

1.2 Ανάλυση

1.2.1 Πρώτο μέρος: *Allegro con fuoco*

ΜΕΤΡΑ 1 - 145 : ΕΚΘΕΣΗ	Κύρια περιοχή μ. 1 - 68
	Πλάγια περιοχή μ. 69 - 131
	Κατακλείδα μ. 131 - 145
ΜΕΤΡΑ 145 - 218 : ΑΝΑΠΤΥΞΗ	Α΄ τμήμα μ. 145 - 175
	Β΄ τμήμα μ. 175 - 203
	Γ΄ τμήμα μ. 204 - 218
ΜΕΤΡΑ 218 - 352 : ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	Κύρια περιοχή μ. 219 - 283
	Πλάγια περιοχή μ. 284 - 330
	Κατακλείδα μ. 330 - 352
ΜΕΤΡΑ 352 - 380:	Τελευταία ανάμνηση της κεφαλής του

¹⁴ Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 523.

¹⁵ Ό.π. σελ. 524.

Ήδη από τα πρώτα μέτρα αυτού του μέρους φαίνεται η διάθεση του έργου για διάφανη μελωδία και καθαρή αρμονία. Το πρώτο θέμα στη ντο# ελάσσονα ξεκινάει με κατάβαση από τη δεσπόζουσα προς την τονική με την παρεμβολή μιας μισής πτώσης στο μέτρο 2. Η κεφαλή του θέματος (άρση του πρώτου μέτρου) αποτελεί μοτίβο χαρακτηριστικό. Εμφανίζεται 5 φορές μέσα σε μόλις 15 μέτρα. Από την άρση του μέτρου 16 ξεκινάει ένα μεταβατικό τμήμα με χαρακτήρα επεξεργασίας προς το β' σκέλος της κύριας περιοχής. Η πιανιστική υφή με τις συνοδευτικές φιγούρες που γεμίζουν τη μελωδία εκτείνεται με ανοδική πορεία μέχρι το μέτρο 22, όπου το αρχικό θέμα επανέρχεται σε υψηλότερο ρετζίστρο, με το αριστερό χέρι να ακολουθεί σε πυκνή μίμηση ενός μέτρου διαφοράς.

Τα μέτρα 33 και 34 αποτελούν μικρή μετάβαση για το β' σκέλος της κύριας περιοχής. Το δεξί χέρι φέρει τη μελωδία με πλατιές οκτάβες και το αριστερό συνοδεύει με αρπίσματα. Στο μέτρο 44 γίνεται μετάβαση στη Λα μείζονα με το ίδιο υλικό αλλά διαφορετική άρθρωση. Στο σημείο αυτό ξεκινάει ένα αναπτυξιακό επεισόδιο του β' σκέλους. Υπό την ένδειξη *marcato* η μελωδία συνοδεύεται από ρυθμικά όγδοα στο δεξί χέρι και συγχορδίες σε διαφορετικές θέσεις στο αριστερό. Στο μέτρο 53 το υλικό των μέτρων 44-51 εισάγεται και πάλι, αλλά αυτή τη φορά στη Φα μείζονα. Διακρίνεται η πορεία των τονικοτήτων (ντο# - λα - φα) με τρίτες μεγάλες προς τα κάτω. Στο μέτρο 56 ξεκινάει μία πορεία προς την κορύφωση με πυκνές συγχορδίες στα υψηλότερα ρετζίστρα και μιμήσεις μεταξύ των εσωτερικών φωνών στο δεξί και στο αριστερό μέχρι το μέτρο 66. Τα μέτρα 67 και 68 με τις τρεις βηματικές καθόδους αποτελούν μικρή μετάβαση στην πλάγια περιοχή και τη νέα τονικότητα της Μι μείζονος (σχετική τονικότητα της ντο# ελάσσονος).¹⁶

Το νέο θέμα είναι αντιθετικό του πρώτου ως προς την τονικότητα και το ύφος. Πάνω σε ισοκρατήματα στη συγχορδία της Σι μείζονος (δεσπόζουσα της Μι μείζονος) ξετυλίγεται μία γαλήνια μελωδία σε κάθετο, ομοφωνικό στυλ.

Στην πραγματεία του ο Scott Watkins εύστοχα παραλληλίζει τη μελωδία της πλάγιας περιοχής με το δεύτερο μέρος από το έργο του Robert Schumann *Kreisleriana*, *op. 16* με το όνομα *Sehr innig und nicht zu rasch* (μτφ. με μεγάλη εσωτερικότητα και όχι πολύ γρήγορα).¹⁷ Παρά τις απλοϊκότερες οκτάβες σε ταυτοφωνία που χρησιμοποιεί ο Schumann, διακρίνεται μία ομοιότητα τόσο στη φυσιολογία της μελωδίας, η οποία ανεβαίνει και έπειτα καταλήγει σε πτώση όσο και στην ατμόσφαιρα που πρέπει να αποδοθεί. Η οδηγία *Sehr innig und nicht zu rasch* θα μπορούσε κάλλιστα να αφορά και στο θέμα της πλάγιας περιοχής της σονάτας του Τσαϊκόφσκι.

¹⁶ Για την επιλογή της τονικότητας βλ. Hepokoski, James και Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006, σ. 119-120.

¹⁷ Watkins, Scott, *Sonata in C-sharp Minor, op. posth. 80 by Pyotr Il'yich Tchaikovsky: Preparation for a New Edition*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, College of Music, 2011.



Εικόνα 1: Τσαϊκόφσκι, *op. posth. 80, Allegro con fuoco*, μ. 69-72



Εικόνα 2: Schumann, *op. 16, second movement, Sehr innig und nicht zu rasch*, μ. 1-2

Δομείται σε τρεις τετράμετρες φράσεις, η καθεμία από τις οποίες επαναλαμβάνεται ακόμα μία φορά (μ. 69-72 = μ. 73-76, μ. 77-80 = 81-84 και μ. 86-88 = 89-92) στα μέτρα 93-108 έχουμε για πρώτη φορά την τονική μι στα ισοκρατήματα του αριστερού χεριού και μόνο τις δύο πρώτες φράσεις (χωρίς τα αντίστοιχα των μέτρων 86-88 & 89-92).

Στο μέτρο 109 ξεκινάει ένα μεταβατικό τμήμα στην τονικότητα της επιτονικής (φα# ελάσσονα) όπου εισάγονται τα τρίηχα ογδών (μ. 117) που θα παραμείνουν μέχρι το τέλος της έκθεσης και σε μεγάλο μέρος της επεξεργασίας. Στο μέτρο 123 υπάρχει επαναφορά του θέματος της πλάγιας περιοχής όμως διαφορετικά διατυπωμένο. Η μελωδία του δεξιού χεριού κρύβεται στη δεύτερη νότα από κάθε τρίηχο, ενώ το αριστερό διατηρεί τη συνοδευτική μελωδική γραμμή χωρίς ισοκρατήματα, διατυπωμένη με ηχηρές οκτάβες. Σε αυτή τη μικρή επαναφορά που κρατάει μόλις 8 μέτρα, εκτίθεται μόνο η πρώτη από τις τρεις φράσεις που στελέχωσαν αρχικά το θέμα στη Μι μείζονα.

Η έκθεση αυτού του μέρους σονάτας θα μπορούσε να ολοκληρωθεί σε αυτό το σημείο (μ. 131). Ωστόσο, ο Τσαϊκόφσκι επιλέγει να δημιουργήσει μία κατακλείδα με καινούριο υλικό προτού περάσει στο τμήμα της ανάπτυξης. Με αυτό τον τρόπο δίνει την αίσθηση της κατάληξης μετά από μία πλούσια έκθεση, γεμάτη με ετερόκλητα στοιχεία και την επεξεργασία τους. Επίσης, με την εισαγωγή αυτού του τμήματος έχει την ευκαιρία να χρησιμοποιήσει ακόμα ένα καινούργιο υλικό, το οποίο δεν θα λείπει και από το τμήμα της ανάπτυξης, όπως θα δούμε παρακάτω. Η πρώτη φράση (μ. 131 - 137) αποτελείται από μία κατάβαση οκτάβας πλεγμένη μέσα σε μία μελωδική γραμμή που θυμίζει περισσότερο τραγούδι παρά πιανιστική γραφή. Το αριστερό χέρι στο μέτρο 133 κάνει μία απλουστευμένη μίμηση, τονίζοντας με αυτό τον τρόπο ακόμα περισσότερο την κατεύθυνση της μελωδίας προς την τονική της χαμηλότερης οκτάβας. Στη συνέχεια (μ. 137) η φράση επαναλαμβάνεται μία οκτάβα χαμηλότερα με το αριστερό να συνοδεύει με φιγούρες

τρίγων τετάρτων σε χαμηλό ρετζίστρο, δίνοντας μία αίσθηση κινητικότητας και πιο πυκνής υφής και αρμονίας. Η φράση επεκτείνεται με την επανάληψη των δύο τελευταίων μέτρων (μ.141 - 145) ώστε να καταλήξει στο τέλος της κατακλείδας και ολόκληρης της έκθεσης, δίνοντας ταυτόχρονα τροφή για την έναρξη της ανάπτυξης.

Η ανάπτυξη του πρώτου μέρους της σονάτας χωρίζεται σε τρία διακριτά μέρη. Το πρώτο που ξεκινάει στο μέτρο 145 έχει ως υλικό την κεφαλή του θέματος της κατακλείδας.¹⁸ Στο μέτρο 151 εισάγεται ένα μοτίβο στο αριστερό χέρι, το οποίο αφενός αλυσιδοποιείται και αφετέρου αποτελεί, μέσα από αυτές τις διαδοχικές αλυσιδοποιήσεις, όχημα για μετατροπές οι οποίες με τη χρήση έντονης χρωματικότητας και εναρμόνιων φθόγγων προσδίδουν ένα μεταβλητό, ρευστό χαρακτήρα στο τμήμα. Το μοτίβο των τεσσάρων ογδών που καταλήγουν σε κρατημένο μισό σχηματίζουν διαστήματα 5ης ελαττωμένης, τα οποία διαφεύγουν με ένα πέταγμα 7ης ελαττωμένης από τη βάση και επιστρέφουν σε αυτή. Οι αλυσίδες έχουν καθοδική πορεία και καταλήγουν σε αναδιατύπωση της αρχικής ιδέας της ανάπτυξης με αφετηρία τη Φα μείζονα (μ. 160). Το τμήμα αυτό συνεχίζει μέχρι το μέτρο 175, όπου εισάγεται το δεύτερο μετά από μία μετάβαση δύο μέτρων.

Με την άρση του μέτρου 177 ξεκινάει το δεύτερο τμήμα της ανάπτυξης. Σε αυτό το τμήμα το υλικό μάς είναι γνωστό καθώς πρόκειται για την κεφαλή του εναρκτήριου θέματος του μέρους, με τις τέσσερις χαρακτηριστικές κατιούσες νότες να αποσπασματικοποιούνται και να επανέρχονται στο δεξί και το αριστερό χέρι. Ενδιαφέρουσα είναι η αρμονική κατεύθυνση που δίνεται από το μπάσο. Ξεκινάει με την ισχυρή παρουσία του λα# μέχρι το μέτρο 179 και έπειτα αρχίζει να κατεβαίνει κατά ημιτόνιο ανά μέτρο έως το 184 (μ. 180 - λα φυσικό, μ. 181 - σολ#, μ. 182 - σολ φυσικό, μ. 183- φα#, μ. 184 - φα φυσικό) και στα μέτρα 185-186 με μεγάλη συμπύκνωση οι τελευταίες νότες πριν από την αρχική τονική ντο# (μι, ρε#, ρε φυσικό). Είναι τόσο μεγάλη η ένταση λόγω του τύπου της ανάπτυξης αλλά και της απουσίας της τονικής για μεγάλο χρονικό διάστημα, που ο δραματικός εκ φύσεως συνθέτης θα το εκμεταλλευτεί. Μετά την απότομη επιτάχυνση της καθοδικής πορείας και καθώς όλα υποδηλώνουν ότι θα καταλήξει με φόρα και δύναμη στην τονική, ο Τσαϊκόφσκι τέμνει τη ροή (μ. 186), επαναλαμβάνει το κρίσιμο δίμετρο (μ. 187 - 188) με ακόμη μία τομή και υπερτονίζοντας την αγωνία επαναλαμβάνει για τελευταία φορά την τελική εντύπωση (μ. 189) αφήνοντας την αρμονία μετέωρη στο ρε, ένα ημιτόνιο πριν από τον πολυπόθητο στόχο του ντο#. Ακόμα, μετά από όλη αυτή την πορεία το ντο# δεν έρχεται σε μία ατμόσφαιρα *risoluto*, αλλά σε υπόκωφο *piano* μετά από τις εκκωφαντικές *fortissimo* συγχορδίες, φευγαλέα, δίνοντας ώθηση για τη συνέχεια της ανάπτυξης μέχρι το μέτρο 203, πριν ξεκινήσει το τρίτο τμήμα. Πρόκειται για μία μπετοβενική διαχείριση της έντασης που ο ίδιος ο Beethoven χρησιμοποιεί στο πρώτο μέρος της Σονάτα no. 23 “*Appassionata*”, Op. 57, όπου ο συνθέτης στο τέλος ενός τμήματος της Coda (μ. 216 - 239) επεκτείνει σε μεγάλο βαθμό την τέλεια πτώση και συγκεκριμένα τη συγχορδία της δεσπόζουσας πριν εμφανιστεί η τονική μέχρι να «ξεσπάσει» στο μέτρο 239.¹⁹

Στο τρίτο και τελευταίο τμήμα της ανάπτυξης πριν από την επανέκθεση (μ. 204 - 218), το αριστερό χέρι με οκτάβες φέρει το υλικό που χρησιμοποιήθηκε στην κατακλείδα της έκθεσης και στο αρχικό τμήμα της επεξεργασίας, ενώ το δεξί συνοδεύει με δεξιοτεχνικά,

¹⁸ Για την επιλογή αυτή βλ. Hepokoski και Darcy, ό.π., σ. 215-216.

¹⁹ Φιτσιώρης, Γεώργιος, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής (2η έκδ.)*, Εκδόσεις Νεφέλη, Αθήνα 2010, σελ. 192-196

πιανιστικά περάσματα με τρίηχα ογδών, μέχρι να αντιστραφούν οι ρόλοι των δύο χεριών στα μέτρα 208 - 212. Στα τελευταία μέτρα (μ. 212 - 218) η κεφαλή του πρώτου θέματος επανέρχεται λίγο πριν από την επανέκθεση ώστε να έρθει το μεγάλο αυτό τμήμα της ανάπτυξης σε ένα τέλος με επαναφορά στην αρχική τονικότητα, προετοιμάζοντας έτσι την επανέκθεση με μία μισή πτώση στη ντο# ελάσσονα στο μέτρο 218.²⁰

Η επανέκθεση ξεκινάει στο μέτρο 219 με την κύρια περιοχή να επανέρχεται στην τονική όπως ακριβώς και στην έκθεση. Στο μέτρο 253 ξεκινάει το β' σκέλος της ενότητας στην αρχική τονικότητα με μικρές διαφορές προς το τέλος του, ώστε να πραγματοποιηθεί η μετάβαση στην ομώνυμη κλίμακα, Ντο# μείζονα. Η μικρή μετάβαση προς την πλάγια περιοχή είναι περισσότερο διανθισμένη, έχει την ίδια έκταση αλλά μικρότερες αξίες (τέταρτα αντί μισών). Το δεύτερο θέμα βρίσκεται στη Ντο# μείζονα, σύντομα όμως περνάει στην εναρμόνια Ρεβ μείζονα με αλλαγή οπλισμού (μ. 288) όπου και παραμένει καθόλη τη διάρκεια του πλάγιου θέματος και της κατακλείδας. Υπάρχουν μικρές διαφορές (π.χ. η γέφυρα στα μ. 312 - 321), όμως είναι μικρής σημασίας, καθώς δεν επηρεάζουν δομικά ή αρμονικά την έκβαση της επανέκθεσης. Το καταληκτικό τμήμα της έκθεσης ξεκινάει στο μέτρο 330 και περιλαμβάνει το ίδιο υλικό και τη ρυθμική φιγούρα των τρίηχων τετάρτων (μ. 336). Παρατηρούμε ότι υπάρχει μία επιμήκυνση στο τέλος της με το ίδιο υλικό αλλά το μοτίβο της συνοδείας του αριστερού είναι πλέον τα δεξιοτεχνικά τρίηχα όγδοα. Το τμήμα που ξεκινάει στο μέτρο 344 θυμίζει την αρχή της ανάπτυξης. Ο λόγος ύπαρξης αυτής της παράκαμψης είναι η επιστροφή στη ντο# ελάσσονα μέσα από έντονη χρωματικότητα και εναρμόνιες νότες, που καταλήγει και στην αλλαγή του οπλισμού στο μέτρο 348.

Από το μέτρο 352 ξεκινάει η coda του μέρους. Το μοτίβο που πρωταγωνιστεί είναι η κεφαλή του κύριου θέματος. Καταλήγει με σταδιακή αποδόμηση σε ένα αργό *Andante* μέχρι το τέλος του μέρους.

1.2.2 Δεύτερο μέρος : *Andante*

ΜΕΤΡΑ 1 - 26: Α ΕΝΟΤΗΤΑ	Α Θεματικό Υλικό, μ. 1 - 8
	Επεισοδιακή παρεμβολή, μ. 9 - 10
	Α Θεματικό Υλικό, μ. 12 - 26
ΜΕΤΡΑ 26 - 53: Β ΕΝΟΤΗΤΑ	Β Θεματικό Υλικό, μ. 26 - 47
	Μετάβαση, μ. 47 - 53
ΜΕΤΡΑ 54 - 76: Α' ΕΝΟΤΗΤΑ	Α' Θεματικό Υλικό, μ. 54 - 61
	Επεισοδιακή παρεμβολή, μ. 62 - 65
	Α' Θεματικό Υλικό, μ. 66 - 73
	Γέφυρα, μ. 74 - 76
ΜΕΤΡΑ 77 - 96: Β' ΕΝΟΤΗΤΑ	Β' Θεματικό Υλικό, μ. 77 - 95
	Γέφυρα μ. 95 - 96

²⁰ Caplin, William E., *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998, σ. 157-159.

ΜΕΤΡΑ 97 - 106: CODA	Βασισμένη σε μία παραλλαγή της έναρξης του Α.
-------------------------	---

Το αργό μέρος της σονάτας είναι ένα ευαίσθητο τραγούδι, μία ευκαιρία του Τσαϊκόφσκι να αναδείξει την ικανότητά του να συνθέσει μία απλή μα συγκινητική μελωδία. Η μορφή του είναι Α-Β-Α'-Β'-Coda.²¹

Η ενότητα Α (μ. 1 - 26) φέρει το αρχικό θεματικό υλικό στην τονικότητα της Λα μείζονος, μία στατική μελωδία με συνοδευτικές συγχορδίες στο αριστερό χέρι. Πρόκειται για ένα είδος ασύμμετρης περιόδου με τη δεύτερη φράση να διαρκεί δεκατέσσερα μέτρα (μ. 12 - 26) έναντι της πρώτης (μ. 1 - 8) που διαρκεί μόλις οκτώ.²² Οι δύο φράσεις χωρίζονται από μία επεισοδιακή παρεμβολή (μ. 9 - 10) με αυτοσχεδιαστικό, πιανιστικό ύφος υπό την ένδειξη *presto*. Η πρώτη φράση καταλήγει σε μισή πτώση στη δεσπόζουσα (μ. 8), συγκριτικά ασθενέστερη από την κατάληξη σε τέλεια πτώση της δεύτερης φράσης (μ. 25), γεγονός πολύ συνηθισμένο. Η δεύτερη φράση λαμβάνει επέκταση μέσα από την αποσπασματικοποίηση και αλυσιδοποίηση των μέτρων 16-17.

Μετά από μία τομή στο μέτρο 26, εισάγεται η ενότητα Β (μ. 27 - 53). Το ύφος του θεματικού υλικού είναι εντελώς διαφορετικό από ό,τι προηγήθηκε. Βρισκόμαστε πλέον στην τονικότητα της Μι μείζονος, της δεσπόζουσα της αρχικής Λα μείζονος. Ο ρυθμός με τα παρεστιγμένα όγδοα και το ομοφωνικό ύφος παραπέμπουν στο ρυθμό της μαζούρκας, τον οποίο ο Τσαϊκόφσκι έχει αξιοποιήσει και σε μεταγενέστερα έργα του.²³ Σε αντίθεση με το προηγούμενο υλικό, υπάρχει αίσθηση κινητικότητας και μεγαλύτερης επεξεργασίας. Από το μέτρο 35 οι συγχορδίες ανεβαίνουν τονικά και γίνονται πιο πλούσιες. Επιτυγχάνεται μία σταδιακή κορύφωση, η οποία θα αρχίσει να φθίνει μέχρι την κατάληξη του τμήματος με τέλεια πτώση στο μέτρο 47.

Τα τελευταία μέτρα της ενότητας Β (μ. 47 - 53) αποτελούν μία μετάβαση προς την επόμενη μακροδομική ενότητα. Το υλικό είναι η κεφαλή του δεύτερου θεματικού υλικού. Πλέον δεν υπάρχουν συγχορδίες παρά μόνο το μοτίβο των τεσσάρων φθόγγων, το οποίο ανά δύο μέτρα επαναλαμβάνεται στην υψηλότερη οκτάβα. Φτάνοντας στη μεσαία οκτάβα το ρυθμικό μοτίβο συμπυκνώνεται με τη χρήση τρίηχων ογδών (μ. 53) αποτελώντας εισαγωγικό μέτρο για την επόμενη ενότητα, όπου το μοτίβο θα χρησιμοποιηθεί ως υλικό για τη συνοδεία.

Η επόμενη ενότητα Α' (μ. 54 - 76) είναι μία παραλλαγή του αρχικού Α. Η τονικότητα είναι η Λα μείζονα όπως και στην αρχή. Ωστόσο αυτή τη φορά το θέμα εκφέρεται μία οκτάβα

²¹ Ο Watkins (βλ. ό.π., σελ. 24) αναφέρει τη δομή του μέρους ως rondo (Α-Β-Α-Β-Α) ή ως Α-Β-Α-Γ-Α. Οι δύο αυτές υποθέσεις δεν ευδοκιμούν, καθώς:

- α) Το Α στις μορφές rondo επανέρχεται πανομοιότυπο, ενώ στην προκειμένη περίπτωση έχουμε Α' για την παραλλαγή του Α και Coda βασισμένη στην κεφαλή του θεματικού υλικού του Α.
- β) Το φερόμενο ως Γ δεν είναι παρά το Β' ως ανάπτυξη του θεματικού υλικού της ενότητας Β και όχι νέο θεματικό υλικό. Αντιθέτως ο Ραπτάκης στη διατριβή του αναγνωρίζει το μέρος ως rondo με τη μορφή Α Β Α' Β' Α'' (coda), μία υπόθεση πολύ πιο σωστή και τεκμηριωμένη. Βλ. Ραπτάκης, Σόλων, *Η σονάτα για πιάνο στον ύστερο ρομαντισμό (1848-1914), Συστηματική προσέγγιση του ρεπερτορίου, με έμφαση στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είδους και της εξελικτικής διαμόρφωσης των μορφολογικών προτύπων*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 2021, σελ. 592 και σελ. 608-609.

²² Schoenberg, Arnold, *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης (3η έκδ.)*, εκδ. Νάσος, Αθήνα 1988, σελ. 178-179

²³ Watkins, ό.π., σελ. 25

χαμηλότερα από το αριστερό χέρι ως ο ανθός μιας μακράς σπασμένης συγχορδίας. Παράλληλα το δεξί χέρι συνοδεύει με το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο που προέκυψε από το προηγούμενο μεταβατικό τμήμα. Στο μέτρο 61 η πρώτη φράση ολοκληρώνεται με μισή πτώση στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Στα μέτρα 62 - 64 ακολουθεί η αντίστοιχη επεισοδιακή παρεμβολή, ωστόσο αυτή τη φορά είναι βασισμένη στο χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας του δεξιού χεριού και δεν φέρει την ένδειξη *presto*. Το μέτρο 65 είναι εμβόλιμο και αποτελεί μελωδική μετάβαση προς τη δεύτερη φράση της περιόδου, όπου οι τα δύο χέρια ανταλλάσσουν τους ρόλους τους. Η δεύτερη αυτή φράση στην ενότητα Α' έχει διαφορετική διάρθρωση και λειτουργία από την αντίστοιχη της ενότητας Α. Πρόκειται για οκτάμετρη φράση (μ. 66 - 75), ισόμετρη με αυτή της προπορευόμενης της, επομένως δεν μιλάμε πλέον για μία ασύμμετρη περίοδο. Ωστόσο, χάνει την κατάληξή της σε τέλεια πτώση. Στα μέτρα 72 - 73 η συγχορδία που κυριαρχεί είναι η *σι#-ρε#-φα#-λα*. Τα μέτρα 74 - 76 αποτελούν μία γέφυρα προς την επόμενη ενότητα και είναι βασισμένα αποκλειστικά στη συγχορδία της *σι* ελαττωμένης μεθ' εβδόμης. Η ξεκάθαρη λειτουργία της ως έβδομης βαθμίδας της τονικότητας της *Ντο#* μείζονος θα διαφανεί με την εισαγωγή της επόμενης ενότητας.

Η ενότητα Β' στα μέτρα 77 - 96 αποτελεί μία ανάπτυξη του δεύτερου θεματικού υλικού με αφητηρία την τονικότητα της *Ντο#* μείζονος. Η επιλογή της τονικότητας της τρίτης βαθμίδας είναι αρκετά συνηθισμένη στα ρομαντικά έργα ως έχουσα άμεση σχέση με την αρχική τονικότητα. Μετά από την έκθεση του υλικού στα πρώτα οκτώ μέτρα (μ. 77 - 84) ξεκινάει η ανάπτυξη του υλικού με αλυσιδοποίηση και μετατατροπίες κατά ημιτόνιο προς τα πάνω (μ.85 *Ρε* μείζονα, μ.87 *Μιβ* μείζονα, μ.89 *Μι* μείζονα), μέχρι το μέτρο 89 όπου φτάνουμε στην τονικότητα της *Μι* μείζονος, στην οποία βρίσκεται αρχικά η ενότητα Β. Στα επόμενα μέτρα (μ. 91 - 95) ξεκινάει η διαδικασία για την τέλεια πτώση στη *Μι* μείζονα στο μέτρο 95.

Στα μέτρα 95 - 96 το υλικό εξαϋλώνεται και το δεξί χέρι με ένα *ab libitum* πέρασμα γεφυρώνει μελωδικά το τέλος της ενότητας με την *Coda*. Το υλικό που χρησιμοποιείται στην *coda* του μέρους (μ. 97 - 106) είναι η κεφαλή του θεματικού υλικού της ενότητας Α. Η μελωδία διακρίνεται στην εσωτερική φωνή ανάμεσα στην πυκνή γραφή συγχορδιών με αξίες δέκατων έκτων, ενώ το αριστερό χέρι διαγράφει καθοδική πορεία με μία συμπληρωματική μελωδία που προκύπτει από τα ισχυρά μέρη του μέτρου. Η συγκεκριμένη φιγούρα αποτελεί πρωτότυπη προσθήκη της *coda*, καθώς δεν συναντάται ξανά μέσα στο μέρος. Αν και πληθωρική από άποψη πυκνότητας, η *coda* δίνει στο δεύτερο μέρος ένα γλυκό και ήσυχο κλείσιμο, αντίστοιχο όλης της εξέλιξης του μέρους, χωρίς ξεσπάσματα και διθυραμβικές κορυφώσεις, γαλήνιο και καθαρό.

1.2.3 Τρίτο μέρος : Scherzo

ΜΕΤΡΑ 1 - 118 : Α ΕΝΟΤΗΤΑ, Scherzo	Τμήμα α, μ. 1 - 32
	Τμήμα β, μ. 33 - 70
	Τμήμα α', μ. 71 - 98
	Καταληκτικό τμήμα, μ. 99 - 118
ΜΕΤΡΑ 119 - 183:	Τμήμα α, μ. 119 - 134β

B ΕΝΟΤΗΤΑ, Trio	Τμήμα β, μ. 135 - 155
	Τμήμα α, μ. 156 - 183
METPA 184 - 196: METABAΣH	Επιστροφή στην αρχική τονικότητα και θεματικό υλικό από την πρώτη ενότητα
METPA 196 - 277: Α ΕΝΟΤΗΤΑ, επαναφορά Scherzo	Τμήμα α, μ. 196 - 211
	Τμήμα β, μ. 212 - 249
	Τμήμα α', μ. 250 - 277
METPA 278 - 321: CODA	Κατακλείδα για το 3 ^ο μέρος και προετοιμασία/σύνδεση με 4 ^ο μέρος

Το τρίτο μέρος της σονάτας είναι ένα τυπικό – για την εποχή του – scherzo. Ο Τσαϊκόφσκι χρησιμοποίησε το μέρος αυτό στη Συμφωνία αρ. 1 σε διαφορετική τονικότητα (ντο ελάσσονα) και με διαφορετικό trio.²⁴ Το υλικό, το οποίο εξ αρχής δημιουργήθηκε για πιάνο, ενορχηστρώνεται γλαφυρά με το μοναδικό τρόπο που κατέχει ο συνθέτης με ζωνρά πνευστά και συνεχή διαμοιρασμό της μελωδίας από τη μία ομάδα οργάνων στην άλλη. Το ύφος είναι χορευτικό, γεμάτο ενέργεια, με έντονο το λαϊκό στοιχείο, γεγονός που υποδεικνύεται από την ένδειξη των 3/8, τη δομική σύνθεση ανά δύο μέτρα, τους μικρούς τονισμούς στο δεύτερο χρόνο και την έντονη και μερικές φορές παράδοξη χρήση του παρεστιγμένου με τρόπο που μας κάνει να χάνουμε την αίσθηση του ισχυρού μετατοπίζοντας τη βαρύτητα σε διαφορετικά σημεία μέσα στη φράση.

Η πρώτη μακροδομική ενότητα (μ. 1 - 118) είναι δομημένη ως τριμέρια²⁵, αποτελείται από δύο τμήματα και την επαναφορά του πρώτου, ελαφρώς παραφρασμένου, με μικρή επέκταση στην κατάληξη προκειμένου να γίνει τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα (α β α'). Το πρώτο τμήμα α (μ. 1 - 32) αποτελείται από δύο οκτάμετρες φράσεις (μ. 1 - 8 & μ. 9 - 16), οι οποίες επαναλαμβάνονται με καταγεγραμμένη επανάληψη στα μέτρα 17 - 32. Το υλικό έχει τετράφωνη διαχείριση με διακριτές αντιθέσεις μεταξύ των δυναμικών *piano* και *forte*. Η πρώτη φράση (μ. 8 & μ. 24) καταλήγει σε μισή πτώση και η δεύτερη, κατόπιν μετατροπίας στην τονικότητα της ελάσσονος δεσπόζουσας (σολ# ελάσσονα), καταλήγει σε τέλεια πτώση με τη χρήση της ομώνυμης μείζονος συγχορδίας (*tierce de picardie*) στα μέτρα 16 και 32 αντίστοιχα.

Το δεύτερο τμήμα (β) ξεκινάει στην αρχική τονικότητα της ντο# ελάσσονος με παρόμοιο χαρακτήρα του υλικού, εισάγοντας μία καινούργια συνοδευτική φιγούρα με *staccato* οκτάβες δέκατων έκτων (μ. 37). Η μελωδία και η νέα φιγούρα εναλλάσσονται μεταξύ δεξιού και αριστερού χεριού. Η πρώτη οκτάμετρη φράση (μ. 33 - 40) χωρίζεται σε δύο τετράμετρα και καταλήγει στην τονικότητα της σολ# ελάσσονος. Στο μέτρο 41 επανέρχεται με το πρώτο τετράμετρο πανομοιότυπο, ωστόσο το δεύτερο επεκτείνεται και με χρωματική κατιούσα κίνηση του μπάσου με *staccato* δέκατα έκτα μεταβαίνει σε ένα τμήμα που

²⁴ Για το scherzo της Συμφωνίας αρ.1 βλ.: Bohrer, Isabel A., "A Comparative Analysis of Pyotr Ilich Tchaikovsky's First and Sixth Symphonies" (2018). Honors College. 320. <https://digitalcommons.library.umaine.edu/honors/320>, σελ. 18

²⁵ Caplin, ό.π., σ. 13-15.

φαίνεται να έχει ως αφητηρία την λα ελάσσονα τονικότητα.²⁶ Με έντονη χρωματική κίνηση στα μέτρα 53 - 64, διακρίνεται μία κατιούσα πορεία, για να ξεκινήσει στο μέτρο 65 η μετάβαση προς τη ντο# ελάσσονα και την επαναφορά του τμήματος α.

Στο μέτρο 71 εμφανίζεται και πάλι το εναρκτήριο τμήμα. Η πρώτη οκτάμετρη φράση εμφανίζεται ίδια με την αρχική (μ. 71 - 78). Η δεύτερη, ενώ ξεκινάει με τον ίδιο τρόπο, λαμβάνει μία επέκταση στο μέτρο 83, αλυσιδοποιώντας το τελευταίο δίμετρο και κάνοντας ένα τελευταίο πέρασμα από τη Λα μείζονα (μ. 83 - 94), ώστε αμέσως μετά, μέσα από μία σύντομη αλυσίδα με τη μελωδία στο αριστερό χέρι (μ. 95 - 98) να επανέλθει στην αρχική τονικότητα. Στα μέτρα 99 - 118 ξεκινάει ένα τμήμα κατακλείδας στην αρχική τονικότητα. Έχει ανιούσα διάθεση από άποψη τονικού ύψους και δυναμικής και καταλήγει με τέλεια πτώση στη ντο# ελάσσονα (μ.118).

Η δεύτερη μακροδομική ενότητα είναι το αναμενόμενο Trio και πάλι σε τριμερή δομή (μ. 119 - 183). Η τονικότητα είναι η Λα μείζονα, VI βαθμίδα της αρχικής τονικότητας. Το ύφος του και η τεχνική του υφή είναι αντιδιαμετρικά αντίθετα από το αγωνιώδες και πυκνό, γεμάτο αντιθέσεις και ξεσπάσματα πρώτο μέρος. Ωστόσο, παρά την απλούστερη και γαλήνια φύση του έχει πλήρη ανεξαρτησία από το υπόλοιπο scherzo, καθώς δεν γίνεται καμία προσπάθεια να επιστρέψει στην αρχική τονικότητα, παρά αρκείται σε μία κατάληξη στη δική του τονικότητα, αυτή της Λα μείζονος.

Το α τμήμα ξεκινάει σε ατμόσφαιρα *piano espressivo* ώστε να αγκαλιαστεί η νωχελική μελωδία με την καθοδική διάθεση που ξεπροβάλλει από την εσωτερική φωνή μέσα από μία αργή *brisé* συγχορδία, έτσι ώστε στο επόμενο μέτρο (μ. 120), με έμφαση σε κάθε μία από τις τρεις νότες, να ακουστεί μόνη της, γυμνή μέχρι να την ντύσουν οι συνοδευτικές τρίτες (μ. 121) σαν χορωδία γυναικών που συνοδεύουν μία σοπράνο. Το μοτίβο του μέτρου 120, οι τρεις καθοδικές νότες, είναι σαφής αναφορά στο θέμα του πρώτου μέρους της σονάτας.²⁷



Εικόνα 3: Τσαϊκόφσκι, *op. posth. 80, Scherzo, Trio, μ. 119-122*



Εικόνα 4: Τσαϊκόφσκι, *op. posth. 80, Allegro con fuoco, μ. 1-4*

²⁶ Φαινομενικά πρόκειται για μία μακρινή τονικότητα σε σχέση με το περιβάλλον της ντο# ελάσσονος και της σολ# ελάσσονος. Ωστόσο, πρόκειται για την ομόνυμη ελάσσονα της VI βαθμίδας της ντο# (αντί της Λα μείζονος, με τρεις διέσεις στον σπλισμό).

²⁷ Watkins, *ό.π.*, σελ. 27

Το τμήμα α (μ.119 - 134β) τελειώνει στην πρώτη επανάληψη με μισή πτώση στη Λα μείζονα (μ. 134α), ενώ στη δεύτερη επανάληψη μεταβαίνει στη Ντο# μείζονα, χρησιμοποιώντας την V της δεσπόζουσας ώστε να επικυρώσει τη μισή πτώση στη νέα τονικότητα.

Στο μέτρο 135 ξεκινάει το β τμήμα στη Ντο# μείζονα. Με την εισαγωγή των δεκάτων έκτων που εναλλάσσονται μαζί με το διάλογο των δύο χεριών, προσδίδεται περισσότερη κινητικότητα, λόγω της μεγαλύτερης ρυθμικής επιφάνειας, αλλά και η ευκαιρία για χρωματικότητα η οποία καταλήγει σε μετατροπία και τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας, Σολ# μείζονα (μ. 142). Η αντίστοιχη επανάληψη αυτή τη φορά είναι καταγεγραμμένη, καθώς ο συνθέτης επιλέγει να επαναλάβει το τελευταίο μέτρο της φράσης (μ. 150 - 151) προκειμένου να δώσει έμφαση στην αλλαγή της αρμονίας στο μέτρο 152 όπου μεταβαίνει από τη Σολ# μείζονα στην ομώνυμή της ελάσσονα και για τέσσερα μέτρα (μ. 152 - 155) δημιουργεί μία μετάβαση από το β τμήμα στην επαναφορά του α (μ. 156).

Στην επαναφορά του πρώτου τμήματος του *trio* ο συνθέτης επιλέγει και πάλι να καταγράψει ολόκληρη την επανάληψη (μ. 172), καθώς στη δεύτερη και τελευταία φορά παραμένει στη Λα μείζονα όπου και τελειώνει - μετά από την πρώτη ένδειξη *roco rallentando* που εμφανίζεται στο τρίτο μέρος της σονάτας στο μέτρο 176 - σε τέλεια πτώση στην τονικότητα αυτή και παύση ενός ολόκληρου μέτρου πριν την επαναφορά του *scherzo*.

Καθώς η ενότητα του *trio* δεν έκανε μετατροπία προς την αρχική τονικότητα, πριν εισαχθεί και πάλι η ενότητα του *scherzo*, στα μέτρα 184 - 195 υπάρχει μία μετάβαση ώστε να εδραιωθεί εκ νέου η τονικότητα της ντο# ελάσσονος πριν έρθει το Α στο μέτρο 196, η οποία μετάβαση αποτελείται από δύο τετράμετρες φράσεις που αλυσιδοποιούνται (μ. 184 - 191) και δύο δίμετρες (μ.192 - 195). Αυτός είναι και ο λόγος που ο συνθέτης δεν ακολουθεί την τακτική του *da capo*, αλλά προτιμά την καταγεγραμμένη επανάληψη. Από το μέτρο 196 έχουμε το γνωστό μας Α τμήμα, το οποίο εμφανίζεται χωρίς καμία αλλαγή από την πρώτη φορά που εμφανίστηκε στο μέρος, με την εξαίρεση ότι το α τμήμα δεν επαναλαμβάνεται (βλ. αντίστοιχα μ. 17), αλλά προχωράει κατευθείαν στο β (μ. 212). Στο μέτρο 250 έρχεται το α' με την επέκταση που αυτό λαμβάνει στο μέτρο 262. Αυτή τη φορά, ωστόσο, δεν επανέρχεται η κατακλείδα (βλ. αντίστοιχα μ. 99), αλλά η *coda* ολόκληρου του μέρους.

Η *coda* (μ. 278) χωρίζεται σε τρία τμήματα, τα οποία προσδιορίζονται κυρίως από το υλικό που φέρουν. Το πρώτο (μ. 278 - 291) με την ένδειξη *molto meno mosso* συνιστά μία σαφή αναφορά στο εναρκτήριο θέμα του πρώτου μέρους της σονάτας χρησιμοποιώντας ακριβώς τις ίδιες νότες (μ. 280, 286) και όχι μία μοτιβική παραλλαγή τους όπως στην αρχή του *trio*. Επανέρχεται ακόμα και το *Adagio*, ως αντίστοιχο του *Andante* στο μέτρο 9 του πρώτου μέρους. Το δεύτερο τμήμα (μ. 292 - 299) εκφέρεται με υλικό αποκλειστικά αντλημένο από το τρίτο μέρος της σονάτας και πιο συγκεκριμένα από τα τελευταία μέτρα της κατακλείδας πριν από το *trio* (βλ. μ. 107 - 118). Φέρει την ένδειξη *presto* και ξεκινάει από δυναμική *piano* φτάνοντας σε εκκωφαντικό *forte* μέσα από ένα απότομο *crescendo* που ξεκινάει από το δεύτερο κίολας μέτρο.

Το τρίτο και τελευταίο μέρος της *coda* υπό την ένδειξη *Adagio* είναι και το πιο αμφιλεγόμενο. Είναι τόσο αντίθετο από ότι έχει προηγηθεί, που μπορεί να θεωρηθεί ακόμα

και ως εισαγωγή για το τέταρτο μέρος της σονάτας.²⁸ Ο Αλεξάντρ Ζιλότι στη δική του έκδοση της σονάτας παρέλειψε εντελώς αυτό το τμήμα και το επικόλλησε στην αρχή του τέταρτου μέρους.²⁹ Είναι γεγονός ότι τα δύο αυτά μέρη είναι άρρηκτα συνδεδεμένα, εάν λάβουμε υπόψη τα δύο τελευταία μέτρα αλλά και το *Attacca subito*. Τα δύο μέρη βρίσκονται στην ίδια τονικότητα και αυτό κάνει τη σύνδεσή τους ακόμα πιο εύκολη και φυσική.

1.2.4 Τέταρτο μέρος : *Allegro vivo*

ΜΕΤΡΑ 1 - 130 : ΕΚΘΕΣΗ	Κύρια περιοχή μ. 1 – 50
	Πλάγια περιοχή μ. 51 – 112
	Καταληκτικό τμήμα μ. 113 - 130
ΜΕΤΡΑ 130 - 229 : ΑΝΑΠΤΥΞΗ	A τμήμα μ. 130 – 161
	B τμήμα μ. 161 – 216
	Μετάβαση μ. 217 – 229
ΜΕΤΡΑ 230 - 404 ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	Κύρια περιοχή μ. 230 - 279
	Πλάγια περιοχή μ. 280 - 341
	Καταληκτικό τμήμα μ. 342 - 354
	Αναπτυξιακό τμήμα μ. 354 - 404
ΜΕΤΡΑ 404 - 410 : CODA	Κεφαλή του Α θέματος και κατάληξη (Ρε ύφεση μείζονα)

Το τελευταίο μέρος της σονάτας, στην τονικότητα της ντο# ελάσσονος, είναι ένα εντυπωσιακό και δεξιοτεχνικό φινάλε με πολλές τεχνικές απαιτήσεις για τον ερμηνευτή. Πρόκειται για μία κλασική μορφή σονάτας, με κάποιες μικρές εκπλήξεις για τον ακροατή και τον αναλυτή μέσα από ανάλυση «στο μικροσκόπιο».

Η κύρια θεματική περιοχή (μ. 1 - 50) αποτελείται από ένα ισχυρό αριστερό χέρι, το οποίο θέτει τους αρμονικούς όρους με ευδιάκριτες συγχορδίες και οκτάβες με χαρακτηριστικούς αντιχρονισμούς και συγκοπές. Το δεξί χέρι τρέχει ιλιγγιωδώς πάνω σε αρπίσματα που ορίζονται από την αρμονία του αριστερού χεριού, με όγδοα που ανεβαίνουν και κατεβαίνουν. Η αρχική φράση στα μέτρα 5 και 7 κάνει δύο αποτυχημένες προσπάθειες με δύο ατελείς πτώσεις και η μουσική συνεχίζει σχεδόν βιαστικά για την επόμενη διατύπωσή της. Η υφή δεν αλλάζει, ωστόσο η αρμονία κάνει τη δική της περιήγηση στο επόμενο αναπτυξιακό τμήμα. Στα μέτρα 13 - 24 παρακολουθούμε την αρμονική πορεία μέσα από μία αλυσίδα. Ο τελικός στόχος είναι η τονικότητα της ομώνυμης της δεσπόζουσας στα μέτρα 17 - 24 (σολ# ελάσσονα)³⁰ η οποία δεν προσεγγίζεται με παραδοσιακό τρόπο, αλλά μέσω της σχετικής της, Σι μείζονος (μ. 13 - 16).

²⁸ Ραπτάκης, ό.π., σελ. 470

²⁹ Watkins, ό.π., σελ. 29 & 57.

³⁰ Η ομώνυμη ελάσσονα προτιμάται σε αυτό το έργο από τη μείζονα ομώνυμη της δεσπόζουσας, Σολ# μείζονα (βλ. 3^ο μέρος)

Μετά από μία μικρή unisono γέφυρα στα μέτρα 21 - 24, το αρχικό θέμα επανέρχεται για δεύτερη φορά. Τώρα αντί για το αντίστοιχο αναπτυξιακό τμήμα έχουμε μία μετάβαση (μ. 37 - 50) στην τονικότητα της μι ελάσσονος, ώστε να γίνει η σύνδεση, μέσα από την κοινή δεσπόζουσα (μ.50), με τη Μι μείζονα της πλάγιας θεματικής περιοχής (σχετική της αρχικής τονικότητας). Για το μεταβατικό τμήμα εισάγεται ένας νέος τρόπος διαχείρισης του υλικού με τις συγχορδίες στο αριστερό και τα όγδοα στο δεξί να παραμένουν, αλλά αυτή τη φορά η πρώτη νότα από κάθε ομάδα ογδών διαγράφει ένα μελωδικό σχήμα παρόμοιο του αριστερού, με κατιούσες αποτζιατούρες. Είναι η πρώτη φορά που έχουμε κάποια μελωδία να οδηγεί το υλικό και την αρμονία, μέχρι την κορύφωση στο μέτρο 45, όπου πλέον η γραμμή αποδεσμεύεται από αυτό το μοτίβο και με ένα γεμάτο fortissimo του αρπίσματος της δεύτερης βαθμίδας μεθ' εβδόμης (φα# - λα - ντο - μι) στο λειτουργικό ρόλο της προδεσπόζουσας (μ. 45 – 50) καταλήγει στη δεσπόζουσα που θα αποτελέσει κοινή συγχορδία για τη συνέχεια στη Μι μείζονα.

Η πλάγια περιοχή (μ. 51 - 112), στην τονικότητα της Μι μείζονος, αποτελείται από ένα ομοφωνικό θέμα *tranquillo ma energico* με αίσθηση εμβατηρίου και το αριστερό χέρι να προσφέρει ως επί το πλείστον ισοκράτημα στη μι. Το υλικό δεν αναπτύσσεται σε μεγάλο βαθμό, επαναφέρεται όμως δύο φορές (μ. 65 & 93) δίνοντας την ευκαιρία για επέκταση. Υπάρχει απουσία τέλειας πτώσης και επίσης δεν λαμβάνει χώρα κάποια μετατροπία, πέρα από μικρές τονικοποιήσεις της δεσπόζουσας (Σι μείζονα). Την τελευταία φορά που έρχεται το υλικό στο μέτρο 93 σε fortissimo δυναμική, οι συγχορδίες είναι πυκνές και πλούσιες. Στο μέτρο 103 το αριστερό εγκαταλείπει το ομοφωνικό στυλ και με αντιχρονισμούς και συγκοπές που θυμίζουν την πρώτη θεματική ενότητα, καταλήγει στη μεγάλη κορύφωση και τέλος του β θέματος (μ. 112) με το δεξί να ακολουθεί με αξίες ογδών. Η αύξηση της ρυθμικής επιφάνειας και η μισή πτώση σηματοδοτούν το τέλος της ενότητας και τη μετάβαση στο τμήμα της κατακλείδας (μ.113).

Στα μέτρα 113 - 130 το υλικό που στελεχώνει την κατακλείδα της έκθεσης είναι καινούργιο και φροντίζει να κάνει αισθητή την παρουσία του αλλάζοντας το μέτρο φαινομενικά με τη χρήση των εξάηχων ογδών. Αν και προσδίδει μεγάλη αλλαγή στη ρυθμική δομή του μέτρου, δεν είναι ασύνδετο, καθώς το προηγούμενο μέρος είχε την αίσθηση του εμβατηρίου και χρησιμοποιούσε μόνο αξίες μισών. Η κατακλείδα στο συγκεκριμένο παράδειγμα είναι απαραίτητη, καθώς προσφέρει μία σειρά από τέλειες πτώσεις στη Μι μείζονα, τις οποίες είχε στερηθεί η δεύτερη θεματική ενότητα. Η κατάληξη έρχεται έπειτα από επιβράδυνση του αρμονικού ρυθμού και επαναφορά του ρυθμικού διαμερισμού του μέτρου σε 4/4, μέχρι το μέτρο 130 (τελευταίο μέτρο της έκθεσης και ταυτόχρονα πρώτο μέτρο της επεξεργασίας).

Η ανάπτυξη της σονάτας αποτελείται από δύο τμήματα. Στο πρώτο τμήμα (μ. 130 - 161) κάνει την εμφάνισή του ένα νέο μοτίβο στο αριστερό χέρι, που δεν είναι άλλο από την κεφαλή του αρχικού θέματος ανεστραμμένη (βλ. το αριστερό χέρι στο μ. 131 και μ. 1 αντίστοιχα). Το μοτίβο αυτό αλυσιδοποιείται περνώντας από το αριστερό στο δεξί χέρι και αντίστροφα. Το περιβάλλον θυμίζει την τονικότητα της φα# ελάσσονας, ωστόσο η πτώση επεκτείνεται με συνεχείς αποφυγές με την αλλεπάλληλη μετατροπή κάθε συγχορδίας σε μείζονα δεσπόζουσα, επιτυγχάνοντας με αυτό τον τρόπο κορύφωση μέχρι την πρώτη τέλεια πτώση στη φα# ελάσσονα (μ.143). Από εκείνο το σημείο, εφόσον ο αρμονικός στόχος επετεύχθη, ξεκινάει μία αλυσιδοποίηση που θυμίζει την πρώτη θεματική ενότητα (μ. 143 -

161 και μ. 13 - 24 αντίστοιχα) με αντιχρονισμούς και συγκοπές στο αριστερό, έναντι ογδών στο δεξί. Η περιήγηση αυτή μας οδηγεί αρχικά στη μακρινότατη Μιb μείζονα (μ. 155) και έπειτα στη Λαb μείζονα (μ. 157). Οι τονικότητες αυτές είναι εκ των πραγμάτων πολύ απομακρυσμένες από τις ντο# ελάσσονα, Μι μείζονα και φα# ελάσσονα, αλλά λειτουργούν ως προοικονομία για την επανέκθεση και το φινάλε του μέρους στην Ρεb ύφεση μείζονα. Οδηγούμαστε στο τέλος του πρώτου τμήματος και στην έναρξη του δεύτερου κατόπιν αλλαγής οπλισμού (μ. 161) εγκαθιδρύοντας με αυτό τον τρόπο την οριστική αλλαγή του τοπίου.

Το δεύτερο τμήμα της ανάπτυξης (μ. 161 - 229) βασίζεται σε καινούριο υλικό. Ο οπλισμός και το στυλ αλλάζουν, καθώς έχουμε πλέον ένα εμβόλιμο πολυφωνικό τμήμα εν είδει φουγκάτο. Ξαφνικά, υπό την ένδειξη *marcato la thema*, εμφανίζεται το θέμα του πολυφωνικού τμήματος στο αριστερό χέρι με οκτάβες (μ. 161 - 164), το οποίο αποτελείται από δύο ομάδες μισών με ανιούσα χρωματική κίνηση. Ταυτόχρονα στο δεξί εμφανίζεται ένα μοτίβο με τέταρτο παρεστιγμένο και όγδοο που καταλήγουν σε μισό, το οποίο χρησιμοποιείται ως αντίθεμα, καθώς εμφανίζεται κάθε φορά ως συνοδευτικό του θέματος. Στα μέτρα 165 - 168, το θέμα περνάει στη μεσαία φωνή, ωστόσο δεν έρχεται ως απάντηση (σε διάστημα 5ης ή 4ης) αλλά με τις ίδιες ακριβώς νότες. Παράλληλα, το αριστερό χέρι, αποδεσμευμένο από το θέμα, ξεκινάει μία μακρά καθοδική πορεία με πλατιές τενούτες ως το μέτρο 176, μία ιδέα η οποία διατρέχει ολόκληρο το φουγκάτο. Η τελευταία φορά που εμφανίζεται το θέμα σε αυτή την ιδιότυπη έκθεση, είναι στην υψηλότερη φωνή (μ. 169 - 176), με διαφορετική αφετηρία (διάστημα 10ης προς τα πάνω από την προηγούμενη είσοδο του θέματος) και μία μικρή επέκταση (μ. 173 - 176) προκειμένου να επιτευχθεί η πτώση στη Λαb μείζονα και να ολοκληρωθεί η φράση. Στα μέτρα 179 - 192 ξεκινάει μία πιστή, καταγεγραμμένη επανάληψη των μέτρων που προηγήθηκαν (μ. 161 - 176). Τα μέτρα αυτά εστιάζουν περισσότερο στην τονικότητα της Λαb μείζονος παρά στην τονικότητα που υποδεικνύει ο νέος οπλισμός, δηλαδή τη Μιb μείζονα ή την ντο ελάσσονα, γεγονός που υπογραμμίζεται από την αφετηρία του θέματος σε κάθε είσοδό του, την τελική πτώση σε κάθε μία από τις επαναλήψεις (μ. 176 & μ. 192), καθώς και την πορεία του αριστερού χεριού, το οποίο έλκεται από τη νότα λαb και πάντα καταλήγει σε αυτή.

Στα επόμενα μέτρα (μ. 193 - 204) εμφανίζεται μία διανθισμένη εκδοχή του θέματος με τη χρήση τέταρτου παρεστιγμένου αντί για την πρώτη αξία μισού, μαζί με μία μικρή αξία ογδού ως μικρή προήγηση της επόμενης αξίας. Το θέμα εμφανίζεται ακόμα πιο ελεύθερα, μόνο στις δύο εσωτερικές φωνές, σε μορφή ελεύθερης ερώτησης - απάντησης. Πλαισιώνονται πάντα από τις δύο εξωτερικές φωνές, οι οποίες κρατούν το μοτίβο των μεγάλων αξιών που κατεβαίνουν βηματικά σε διάστημα 10ης. Στο μέτρο 205 ξεκινάει το τελευταίο τμήμα του φουγκάτου. Το θέμα στη διανθισμένη του μορφή εμφανίζεται στο αριστερό χέρι με οκτάβες σε *forte* δυναμική, ενώ το δεξί χέρι με τις δύο φωνές κατεβαίνει σε παράλληλες βες. Το θέμα στο αριστερό χέρι, αν και έχει ανοδικό χαρακτήρα, ακολουθεί επίσης καθοδική πορεία, με την επανάληψη κάθε μοτίβου μία τρίτη χαμηλότερα. Στο μέτρο 209, ξεκινάει σταδιακή μείωση της έντασης (*diminuendo*), το μοτίβο αντιστρέφεται και οδηγούμαστε στην κατάληξη του τμήματος στη Λαb μείζονα (μ. 216).

Στα μέτρα 217 - 218 παρεισφρεί μία ιδέα γνωστή από το τέλος του 3ου μέρους (βλ μ. 320-321). Πρόκειται για τα αντίστοιχα σολ δίεση στο τέλος του τμήματος που θεωρείται εισαγωγή στο φινάλε της σονάτας. Στα μέτρα 217 - 229, βλέπουμε την ίδια έντονη

παρουσία της ακριβώς ίδιας νότας,³¹ γεγονός που έρχεται να επιβεβαιώσει εκ των υστέρων τη θεωρία για τη χρήση του τελευταίου τμήματος του τρίτου μέρους ως εισαγωγή για το 4ο. Το μοτίβο του φινάλε εναλλάσσεται με το υλικό του τελευταίου τμήματος της επεξεργασίας, δημιουργώντας έτσι μία μαγική στιγμή μεταμόρφωσης του υλικού, ώστε να γίνει η μετάβαση από την επεξεργασία στην επανέκθεση.

Στο μέτρο 230 ο σπλισμός αλλάζει ακαριαία και ξεκινάει η επανέκθεση με την κύρια θεματική περιοχή πανομοιότυπη (μ. 230 - 279). Στην επανέκθεση, παραδοσιακά, το πλάγιο θέμα, το οποίο στην έκθεση βρίσκεται στην άλλη τονικότητα, επανεκτίθεται στην αρχική τονικότητα, όπως και το κύριο θέμα. Για αυτόν το λόγο, συνηθίζεται να υπάρχει μία μικρή διαφορά αν υφίσταται κάποιο μεταβατικό τμήμα, ώστε να διευκολυνθεί αυτή η αλλαγή πορείας της αρμονίας σε σχέση με την προηγούμενη διατύπωσή της.³² Ως εκ τούτου, η μετάβαση (μ. 266 - 279) βρίσκεται στην αρχική τονικότητα της ντο# ελάσσονος, αντί για τη μι ελάσσονα (βλ. μ. 37 - 50), προκειμένου το θέμα της δεύτερης θεματικής ενότητας να εισαχθεί στην ντο# ελάσσονα και όχι στη σχετική της Μι μείζονα όπως στην έκθεση. Ωστόσο, η περίπτωση της συγκεκριμένης σονάτας επιφυλάσσει μία έκπληξη.

Η πλάγια θεματική περιοχή, επανεκτίθεται στη Ρεβ Μείζονα, κατόπιν αλλαγής του σπλισμού, η οποία είναι εναρμόνια της ομώνυμης της αρχικής τονικότητας. Ενώ δεν αποτελεί έκπληξη για το αυτό, καθώς πρόκειται για τις ίδιες νότες ακόμα και αν είναι γραμμένες διαφορετικά, είναι μία μεγάλη και πρωτότυπη αλλαγή, καθώς διατηρείται μέχρι το τέλος του έργου.

Το πλάγιο θέμα, επανεκτίθεται κανονικά χωρίς αλλαγές (πέρα από τις προαναφερθείσες) ή περικοπές. Στο μέτρο 294 έρχεται η καταγεγραμμένη επανάληψη του θέματος και στο μέτρο 322 η fortissimo εκδοχή με τις μεγάλες συγχορδίες. Τα μέτρα 336 - 341 μας οδηγούν όπως και στην έκθεση στην κατακλείδα (μ. 342 - 354), η οποία αξιοποιεί και πάλι το μοτίβο με τα εξάηχα τετάρτων φέρνοντας και τη ναπολιτάνικη δεύτερη (μιbb – σολb – σιbb, μ. 350) για την επικύρωση της πτώσης. Ωστόσο, στη δεύτερη διατύπωση η πτώση γίνεται στη Μιb μείζονα (μ. 352 - 354).

Σε αυτό το σημείο με την αποφυγή πτώσης στη Ρεβ μείζονα (η τονικότητα που θεωρείται πλέον η βασική, καθώς το έργο καταλήγει σε αυτή) ξεκινάει ένα μεγάλο αναπτυξιακό τμήμα πριν από το τέλος του έργου (μ. 354 - 404). Η ανάγκη για μία τέτοια εμβόλιμη ανάπτυξη γεννάται από την ίδια την ενότητα της επεξεργασίας, όπου ο συνθέτης αντί να επεξεργαστεί περαιτέρω το υλικό του εισάγει στο δεύτερο τμήμα της το απόσπασμα εν είδει φουγκάτο. Το υλικό του πλάγιου θέματος κατά την έκθεση (και την επανέκθεση) δεν θα είχε άλλη ευκαιρία επεξεργασίας, επομένως αυτό το τμήμα έρχεται και επιλύει διάφορα ζητήματα που έχουν προκύψει κατά τη διάρκεια του υπόλοιπου μέρους.

Ωστόσο οι αντοχές και η υπομονή έχουν πια εξαντληθεί. Ο συνθέτης φέρνει το πλάγιο θέμα στη Μιb μείζονα (μ. 354) και πριν προλάβει να ολοκληρώσει τη διατύπωσή του, με ακαριαία μετατροπία, το επανεισάγει στη Μι μείζονα (μ. 362). Στο μέτρο 370 ξεκινάει η κορύφωση ολόκληρης της σονάτας. Με αλλεπάλληλες οκτάβες και συγχορδίες σε δεξί και αριστερό χέρι, έντονους αντιχρονισμούς και συγχορδίες και ανοδική πορεία σταδιακά, ο συνθέτης μας οδηγεί με φρενήρεις ρυθμούς στο τέλος. Λόγω της έντονης χρωματικότητας

³¹ Το lab είναι εναρμόνια νότα με το σολ#. Επομένως πρόκειται για ταυτοφωνία.

³² Caplin, ό.π., σελ. 163-165

και της επαναληπτικότητας των ρυθμικών μοτίβων, χάνεται πλέον ο αρμονικός προσανατολισμός, ενώ η συγκέντρωση εστιάζει μόνο στη εύρεση πανηγυρικής εξόδου από αυτό το μανιώδες και ξερό ξέσπασμα. Η λύτρωση έρχεται στο μέτρο 404, με την επαναφορά και τελευταία εμφάνιση της κεφαλής του εναρκτήριου θέματος.

Το τέταρτο μέρος και φινάλε της σονάτας ακολουθεί ένα αρκετά κλασικό μορφολογικό μοντέλο με τις αναμενόμενες παρατυπίες. Πάνω από όλα, έρχεται για να δώσει λύση σε όλα τα προβλήματα που έχει εγείρει κατά την εξέλιξή του. Παρεμβάλλει το αναπτυξιακό τμήμα ώστε να επεξεργαστεί το υλικό του μέχρι τελικής πτώσεως αλλά και για να στηρίξει την επιλογή της μακρινής εναρμόνιας τονικότητας. Επίσης, φροντίζει να αποκαταστήσει τις αμφιβολίες για το φινάλε του τρίτου μέρους, με την εμφάνιση του επίμαχου μοτίβου, καθιστώντας σαφές ότι πρόκειται για άμεση αναφορά στο τελευταίο μέρος της σύνθεσης. Πολυπαθές και πλούσιο σε υλικό, αποτελεί ένα αντάξιο και μεγαλοπρεπές φινάλε για την εκτενή σονάτα, προσδίδοντας ενότητα και συνοχή.

1.3 Συγκρίσεις

Η σονάτα για πιάνο σε ντο δίσση ελάσσονα είναι, όπως έχουμε επισημάνει στο κεφάλαιο 1.1 ένα ύστερο έργο της περιόδου κατά την οποία ο συνθέτης σπούδαζε. Ένα έργο που δεν εξέδωσε ο ίδιος, παρά εκδόθηκε μετά το θάνατό του. Άρα όταν το μελετάμε είναι σαν να μας δίνεται η δυνατότητα να κοιτάζουμε στα αρχεία του συνθέτη, στα έργα που έχει αφήσει πίσω του και ίσως έχει ξεχάσει ή απορρίψει. Η μελέτη τέτοιων μαθητικών έργων έχει πολλά να μας πει για την αισθητική του 19^{ου} αιώνα και ειδικότερα για το είδος της σονάτας για πιάνο. Όπως αναφέρει ο Garden, το έργο είναι έντονα επηρεασμένο από την πιανιστική γραφή του Schumann, αλλά δεν αποτελεί κόπια ούτε και μπορούμε να πούμε ότι δεν εμφανίζει στοιχεία μίας άλλης συνθετικής προσωπικότητας.³³ Άλλωστε, ορισμένα στοιχεία εμφανίζονται μετά από χρόνια και στην άλλη σονάτα για πιάνο του Τσαϊκόφσκι σε Σολ μείζονα, op. 37.

Το πρώτο μέρος της σονάτας είναι και το εκτενέστερο από τα τέσσερα και όπως συνηθίζεται στον κύκλο της σονάτας γρήγορο και γραμμένο σε μορφή σονάτας. Η αρχή μοιάζει να διστάζει να ξεκινήσει, η αρμονία δεν εξελίσσεται, παρά αντιπαραβάλλει την τονική με τη δεσπόζουσα αξιοποιώντας το ίδιο μοτίβο μέχρι την άρση του μ. 16, όπου μία λυρική μελωδία εξυφαίνεται στο δεξιό χέρι πάνω από μία συνοδεία ala Schumann, ενώ στη συνέχεια επανέρχεται το αρχικό μοτίβο, το οποίο τώρα υπόκειται σε μία φουγκοειδή ανάπτυξη, χωρίς να υπάρχει ιδιαίτερα αντιστικτική δύσκολη γραφή. Στη συνέχεια εμφανίζεται μια νέα μελωδική ιδέα που επαναλαμβάνεται και κατόπιν εμφανίζεται παραλλαγμένη και επαναλαμβάνεται ξανά. Μοιάζει εδώ η μελωδία αυτή να μην μπορεί να πάει παρακάτω. Η πλάγια περιοχή, αν και διαφορετική στην ύφανση και το χαρακτήρα της λόγω και της αλλαγής σε μία μείζονα τονικότητα, διατηρεί ένα παρόμοιο μελωδικό υλικό. Όπως και πριν η μελωδία κινείται με τέταρτα και όγδοα σαν να προέρχεται από κάποιο απλό τραγούδι. Αυτόν τον τραγουδιστό χαρακτήρα της μελωδίας εντείνει και εδώ το στοιχείο της επανάληψης των τετράμετρων φράσεων. Οι επαναλήψεις είναι πανομοιότυπες ακόμη και ως προς τη δυναμική, κάτι που σπάνια συναντάμε στα αντίστοιχα έργα, εκτός αν πρόκειται για κάποια εμμονή ή για ένα εφέ που γίνεται μία φορά και θέλει να δηλώσει κάτι συγκεκριμένο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, ωστόσο εμφανίζει η χρήση του ισοκράτη πάνω στη

³³ Edward Garden, *Tchaikovsky: Master Musicians*, επιμ. Stanley Sadie, Oxford University Press

νότα της δεσπόζουσας σι. Οι τόσο μεγάλες νότες δεν προέρχονται από την πιανιστική γραφή, καθώς το πιάνο κάνει μόνο του *diminuendo* σε έναν κρατημένο φθόγγο. Εδώ ο Τσαϊκόφσκι δανείζεται κάτι από τις ιδιότητες των εγχόρδων με δοξάρι ή των πνευστών και το μεταφέρει στην πιανιστική του γλώσσα ίσως όχι με τη μεγαλύτερη επιτυχία. Στην ενότητα της ανάπτυξης, θα μπορούσε να πει κανείς ότι φανερώνεται μία μαθητική αντίληψη για την επεξεργασία του θεματικού υλικού. Τέλος, ενδιαφέρον παρουσιάζει η εναρμόνια αλλαγή στην πλευρά των υφέσεων στο μ. 288 με το τονικό κέντρο να είναι η Ρε ύφεση μείζονα, δηλαδή η εναρμόνια της ομώνυμης της αρχικής ντο δίεση ελάσσονος. Η αλλαγή αυτή είναι εδώ παροδική, αλλά προοικονομεί τη στροφή και το κλείσιμο όλου του έργου στη Ρε ύφεση στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της σονάτας.³⁴

Το δεύτερο μέρος της σονάτας έχει συντεθεί σε στιλ μινιατούρας. Η μουσική που είναι γραμμένη στη σχετική της υποδεσπόζουσας της αρχικής, τη Λα μείζονα, μοιάζει να βγαίνει από κάποιο μουσικό κουτί ή - από μια άλλη ματιά - μοιάζει να υπηρετεί κάποιο άγνωστο σε εμάς πρόγραμμα, σαν να ήταν μουσική για μπαλέτο. Τόσο η σύντομη έκταση, όσο και το ύψος του μέρους δημιουργούν πολύ έντονη αντίθεση με το πρώτο μέρος. Στο κείμενο μοιάζουν να εμφανίζονται δύο χαρακτήρες, ο πρώτος παρουσιάζεται στην αρχή του κομματιού μόνος και σαν να τραγουδά ενώ περιπλανάται. Στο μ. 9 κάποια σκιά ή κάποιος ξαφνικός άνεμος μοιάζει να τον φοβίζει και σιωπά προς στιγμήν, για να συνεχίσει το τραγούδι του στο μ. 12. και σαν να πέφτει να κοιμηθεί ή να αποσύρεται από τη σκηνή στο μ. 25. Ακολουθεί μια τομή και στο προσκήνιο εμφανίζεται ένας άλλος πιο ζωηρός χαρακτήρας, που έχει ως χαρακτηριστικό το μοτίβο του όγδοου παρεστιγμένου με το δέκατο έκτο. Η εναρμόνιση της μελωδίας του μοιάζει με χορωδιακό, καθώς κυριαρχεί η ομορρυθμία, κάτι που διαφοροποιεί την ενότητα αυτή με την προηγούμενη, όπου μελωδία και συνοδεία εμφάνιζαν μια ανεξαρτησία. Από το μέτρο 46 μένει μόνο ένα μοτίβο να πηγαίνει τη μουσική μπροστά, το οποίο επαναλαμβάνεται και ανεβαίνει οκτάβες, σαν μια σκέψη αυτού του χαρακτήρα να μετατρέπεται σε όνειρο. Τέτοια ονειρική διάσταση παίρνει το μοτίβο ειδικά από τη στιγμή που σμικρύνεται στο μ. 53 και μετατρέπεται σε συνοδευτικό υλικό της μελωδίας του πρώτου χαρακτήρα. Ίσως εδώ ο δεύτερος χαρακτήρας που εμφανίστηκε να ονειρεύεται τον πρώτο, ποιος ξέρει; Τα δύο αυτά στοιχεία διαπλέκονται μέχρι το μ. 73, ενώ μετά μένει μόνο του το συνοδευτικό υλικό και μετατρέπεται ξανά στο μοτίβο του δεύτερου χαρακτήρα, παίρνοντας τις κανονικές του διαστάσεις (όγδοο παρεστιγμένο με δέκατο έκτο). Εδώ η μουσική είναι πιο αποφασισμένη, σαν να ζητά ή να αναζητά κάτι επιτακτικά, ειδικά δε στο σημείο που γίνεται και η χρωματική αλυσιδοποίηση (μμ. 84 - 89), η επιτακτικότητα αυτή φτάνει στο ζενίθ, ενώ και όλο το μέρος φτάνει στην κορύφωσή του. Πιθανότατα ο δεύτερος χαρακτήρας να ξύπνησε και να ζητά τη μορφή που αντίκρισε στον ύπνο του. Η εναρκτήρια μελωδία επιστρέφει ξανά στο μ. 97 με μία νέα συνοδεία με αντιχρονισμούς, η οποία εξελίσσεται και οδηγεί σε ένα κλείσιμο που μοιάζει με όμορφη και γλυκιά ανάμνηση. Εν κατακλείδι, οφείλουμε να καταδείξουμε την υδάτινη διάσταση που παίρνει η μουσική στα μμ. 53 - 73, την οποία θα ζήλευαν οι μεταγενέστεροι Γάλλοι συνθέτες στην αντίστοιχη νεαρή ηλικία και η οποία αισθητικά μοιάζει να κοιτάζει

³⁴ Ο Scott Watkins στη διδακτορική του διατριβή αναφέρει δύο έργα από τα οποία ο Τσαϊκόφσκι θα μπορούσε να έχει εμπνευστεί αυτή την εναρμόνια αλλαγή. Και τα δύο αυτά έργα είναι γραμμένα στην ντο-δίεση-ελάσσονα, αλλά η αλλαγή γίνεται σε κάποιο μέρος τους ή σε ενδιάμεση ενότητα. Παρατηρούμε συνεπώς ότι ο Τσαϊκόφσκι σε περίπτωση που πήρε την ιδέα από τον Beethoven ή και τον Chopin δεν την αντέγραψε, αλλά την πήγε ένα βήμα παραπέρα στρέφοντας όλο το έργο τελικά στην εναρμόνια της ομώνυμης τονικότητας. Βλ. Scott Watkins, *PIANO SONATA IN C-SHARP MINOR, OP. POSTH. 80 BY PYOTR IL'YICH TCHAIKOVSKY: Preparation for a New Edition*, διατριβή, Florida State University, 2011, σελ. 17.

προς το μέλλον, ανεξάρτητα αν δεν κοιτάζει προς το μέλλον του ίδιου του συνθέτη.

Το τρίτο μέρος της που διατηρεί μορφολογικά το πρότυπο ενός αναμενόμενου scherzo, συνδυάζει πολύ όμορφα, αν και καθόλου ριζοσπαστικά, τις τονικότητες των δύο προηγηθέντων μερών στις εξωτερικές και τη μεσαία του ενότητα αντίστοιχα. Η πρώτη ενότητα, όπως αντίστοιχα και η τρίτη, είναι ίσως το καλύτερο δείγμα γραφής ανάπτυξης υλικού σε όλη τη σονάτα που εξετάζουμε. Όλη η μουσική είναι μία διαρκής τροποποίηση του θεματικού υλικού των πρώτων μέτρων και της μελωδίας που εμφανίζεται στο μ. 9. Η μονοθεματικότητα αυτού του Scherzo ίσως να έγινε προκειμένου ο συνθέτης να ωθήσει τον εαυτό του στα άκρα και να αντιμετωπίσει μία αδυναμία του, μία αδυναμία που πολλοί νέοι συνθέτες αντιμετωπίζουν, άλλωστε στα προηγούμενα μέρη έχει κυρίως παραθέσει όμορφες μελωδίες, αλλά σε κανένα σημείο δεν έφτασε σε τέτοιο σημείο τη δεξιότητα της δημιουργίας συνέχειας από το ίδιο μικρό στοιχείο. Το trio που παρεμβάλλεται στις εξωτερικές ενότητες, το οποίο βρίσκεται στη Λα μείζονα, έρχεται σε αντίθεση με το scherzo τόσο τονικά, όσο και υφολογικά. Είναι ένα λυρικό τραγούδι, το οποίο με επίσης έξυπνο τρόπο μετατρέπεται στο μεσαίο του τμήμα (μμ. 135 - 155) σε ένα πιο πιανιστικό κομμάτι, το οποίο έχει στοιχεία που θυμίζουν τον Schuman, όπως τα γρήγορα περάσματα. Στο τέλος και με τη μορφή επιλόγου εμφανίζονται στοιχεία από τη μεσαία ενότητα και ξανά από την τρίτη, οδηγώντας τη μορφή σε ένα κλείσιμο με μία υπενθύμιση της αντίθεσής τους.

Ωστόσο, πέρα από τα όρια της coda, η οποία διευρύνει τη μορφή έτσι κι αλλιώς, ο συνθέτης εμφανίζει στο μ. 300 ένα συνδεδετικό τμήμα που οδηγεί στο τέταρτο και τελευταίο μέρος. Έτσι όπως είναι γραμμένα τα μμ. 300 - 320 παίζουν περισσότερο το ρόλο μίας αργής εισαγωγής του τετάρτου μέρους, παρά ενός συνδεδετικού τμήματος. Ακόμη και η κατάληξη στη δεσπόζουσα στο μ. 317 είναι πολύ συνηθισμένος τρόπος να ολοκληρώνονται οι αργές εισαγωγές.³⁵

Το βασικότερο χαρακτηριστικό του τέταρτου μέρους είναι η δεξιοτεχνία. Τεχνικά είναι το πιο δύσκολο από τα τέσσερα, είναι γρήγορο και οι τόσες συγχορδίες, τα γρήγορα περάσματα, όπως και οι οκτάβες οδηγούν τον ερμηνευτή στα όρια της αντοχής του. Ακόμη και η πιο ήπια πλάγια περιοχή που δεν απαιτεί ταχύτητα, κρατά το χέρι του ερμηνευτή πολύ συχνά στην οκτάβα και κατά τόπους την ξεπερνά. Εδώ είναι πολύ εμφανής η αντίληψη του 19^{ου} αιώνα για τις δύο περιοχές της εκθέσεως, όπου η δεύτερη είναι πιο τρυφερή σε αντίθεση με την ενεργητική πρώτη.³⁶ Η αντίθεση που προκαλείται εδώ είναι ίσως υπερβολική. Η πλάγια περιοχή μοιάζει να έχει έρθει από άλλο έργο, καθώς είναι άλλη η τονικότητα, άλλες οι αξίες, άλλη η ύφανση και άλλο το μελωδικό στοιχείο. Τα δύο στοιχεία δεν δουλεύονται μαζί από το συνθέτη για να διατηρήσουν την αυτοτέλειά τους, οπότε παρατίθενται με έναν τρόπο που κάνει τη δυναμική μορφή σονάτας να μοιάζει με παρατακτική μορφή.

³⁵ Βλ. Hepokoski και Darcy, σελ. 292 και 295.

³⁶ Βλ. Webster, ό.π., σελ. 695.

2. Η σονάτα op. 37

2.1 Ιστορικές πτυχές

Η Σονάτα σε Σολ μείζονα, op.37 του Π. Ι. Τσαϊκόφσκι ουδεμία σχέση έχει με τη σονάτα σε ντο δίεση ελάσσονα, op.80. Η σονάτα σε Σολ μείζονα είναι ένα πολύ μεταγενέστερο έργο, έχει συντεθεί στο διάστημα μεταξύ Μαρτίου και Απριλίου του 1878, ενώ καθαρογράφηκε μέχρι τις αρχές Ιουνίου ή Ιουλίου του ίδιου έτους,³⁷ όταν δηλαδή ο συνθέτης ήταν ήδη τριάντα οκτώ ετών. Αντλώντας πληροφορίες από την αλληλογραφία του Τσαϊκόφσκι με τον αδερφό του Ανατόλι και την Ναντέζντα φον Μεκ, οι Ποζνάνσκι και Λάνγκστον ρίχνουν φως στις συνθήκες της σύνθεσης, αποκαλύπτοντάς μας ενδιαφέρουσες πληροφορίες. Στην επιστολή υπ' αριθμόν 776, στις 3 Μαρτίου, ο συνθέτης φαίνεται να παραπονιέται στον αδερφό του, καθώς δεν δουλεύει με όρεξη το έργο και πιέζεται πολύ για να εργαστεί. Στην επιστολή που έστειλε δύο μέρες μετά (υπ' αριθμόν 778), η οποία απευθύνεται στη φον Μεκ, αναφέρει ότι για πρώτη φορά στη ζωή του καταπιάστηκε με ένα νέο έργο προτού να ολοκληρώσει το προηγούμενο, αναφερόμενος στη σονάτα και το *Κοντσέρτο για βιολί σε Ρε μείζονα*, op. 35. Στη σονάτα αναφέρεται ξανά στις 23 Απριλίου (επιστολή υπ' αριθμόν 817), δηλαδή πάνω από ενάμιση μήνα μετά και, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, έχοντας πρώτα ολοκληρώσει πλήρως το κοντσέρτο για βιολί, καταπιάστηκε ξανά με τη σονάτα. Σε άλλη του επιστολή στη φον Μεκ (υπ' αριθμόν 820), που έγραψε μία εβδομάδα αργότερα, στις 30 Απριλίου, αναφέρει πως «η σονάτα έχει ολοκληρωθεί εν πολλοίς».

Το έργο εκδόθηκε για πρώτη φορά από τον Π. Γιούργκενσον στη Μόσχα το επόμενο έτος και στην έκδοση φέρει αφιέρωση στον πιανίστα και καθηγητή του Ωδείου της Μόσχας, Karl Klindworth (“A monsieur Charles Klindworth”), ενώ ο τίτλος είναι Grand Sonata (“Bol’shaia sonata”).³⁸ Παρουσιάζει ενδιαφέρον, ωστόσο, ότι η πρώτη εκτέλεση του έργου που αναφέρουν οι Ποζνάνσκι και Λάνγκστον δεν έγινε από τον ίδιο τον Klindworth, αλλά από τον Νικολάι Ρουμπινστάιν στις 21 Οκτωβρίου του 1879 στη Μόσχα, ενώ ο Ισαάκ Ματκόφσκι ερμήνευσε στις 20 Οκτωβρίου του 1890, ένα χρόνο μετά από την πρώτη εκτέλεση μόνο το πρώτο από τα τέσσερα μέρη του έργου.³⁹ Ο Klindworth ήταν αυτός που έφερε σε επαφή τον Τσαϊκόφσκι με τον Hans von Bülow, στον οποίο είναι αφιερωμένο και το 1^ο κοντσέρτο για πιάνο σε σι ύφεση ελάσσονα, op. 23 του οποίου ήταν και ο πρώτος ερμηνευτής στο ρόλο του σολίστ κατά την πρεμιέρα του έργου το 1875.⁴⁰

Σε αυτό το σημείο θα κάνουμε μια αναδρομή στην πορεία του συνθέτη από το τέλος των σπουδών του το 1865 έως το έτος που συντέθηκε η εν λόγω σονάτα. Περισσότερες

³⁷ Οι Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 325 αναφέρουν ότι στο αυτόγραφο της παρτιτούρας, στο τέλος του τετάρτου μέρους, ο Tchaikovsky έχει σημειώσει ημερομηνία «26 Ιουλ. 1978», αλλά θεωρούν ότι ήθελε να σημειώσει «26 Ιουν. 1878» και έκανε λάθος, καθώς σε επιστολή του αναφέρει ότι ξεκίνησε να την καθαρογράψει στις 15 Ιουνίου, ενώ σε άλλη επιστολή του στις 4 Ιουλίου αναφέρεται στη σονάτα σαν να έχει ολοκληρωθεί πλήρως. Αντιθέτως, στον παλαιότερο κατάλογο των έργων του Τσαϊκόφσκι, Tchaikovsky-Studio Institut International, ό.π., σελ. 80, δεν γίνεται καμία αναφορά σε αυτό το διάστημα, αλλά αναφέρεται μόνο το χρονικό διάστημα της σύνθεσης, «12 Φεβρουαρίου έως 30 Απριλίου του 1878».

³⁸ Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 325 και Tchaikovsky-Studio Institut International, ό.π., σελ. 81. Σχετικά με τους όρους που συνοδεύουν τις σονάτες στον 19^ο αιώνα βλ. John Rink, λήμμα “Sonata”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 23, σελ. 682.

³⁹ Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 325.

⁴⁰ Kohlhase, ό.π., σελ. 1598

πληροφορίες για τα παιδικά χρόνια του συνθέτη, τις σπουδές του στο Ωδείο της Αγ. Πετρούπολης, αλλά και το ρόλο του πιάνου σε αυτό το τμήμα της ζωής του, αναφέρθηκαν πιο πάνω στο κεφάλαιο 1.1 που πραγματευτήκαμε τις συνθήκες υπό τις οποίες δημιουργήθηκε η *σονάτα σε ντο δίεση ελάσσονα op. 80*.

Η ζωή του Τσαϊκόφσκι ως επαγγελματία μουσικού, συνθέτη και καθηγητή ξεκινά αμέσως μετά το πέρας των σπουδών του το Δεκέμβρη του 1865, όταν τον Ιανουάριο του 1866 μετακόμισε στη Μόσχα για να αναλάβει καθήκοντα καθηγητή θεωρητικών στο νεοσύστατο Ωδείο της Μόσχας μετά από πρόταση του Νικολάι Ρουμπινστάιν, αδερφού του μέχρι πρότινος καθηγητή του στην Αγ. Πετρούπολη Άντον Ρουμπινστάιν. Πρόκειται για τον ίδιο πιανίστα που αναφέραμε πιο πάνω ότι ερμήνευσε τη *σονάτα* στην πρεμιέρα του έργου και σημαντικότερο υποστηρικτή του Τσαϊκόφσκι σε ό,τι αφορά στη συνθετική του πορεία παρά τις προστριβές που εμφανίστηκαν στη σχέση τους.⁴¹ Όπως αναφέρει και ο ίδιος ο συνθέτης, η θέση αυτή εμφανίστηκε στη ζωή του, σε μία στιγμή που ήταν απαραίτητο να αρχίσει να βιοπορίζεται μόνος του, καθώς ο πατέρας του είχε βρεθεί σε οικονομικό αδιέξοδο, ενώ ο ίδιος αναφέρει, πως πέραν της θέσης εργασίας, ο Νικολάι του εξασφάλισε ρούχα και στέγη.⁴²

Στη θέση αυτή παρέμεινε ο Τσαϊκόφσκι για μία δεκαετία διδάσκοντας αρμονία, ενορχήστρωση και ελεύθερη σύνθεση, ενώ έγραψε και τις πρώτες ρωσικές πραγματείες περί αρμονίας το 1871 και το 1874 αντίστοιχα.⁴³ Ο ίδιος γράφει το 1889 για την περίοδο που δίδασκε τα εξής: *«Κατέβαλα κάθε δυνατή προσπάθεια να κάνω τη δουλειά μου ευσυνείδητα· ωστόσο, δεν είχα κλίση προς τη διδασκαλία και υπήρξα ένας μάλλον μέτριος δάσκαλος. Σήμερα, ανακαλώ τα μαθήματά μου στο Ωδείο με μια ελαφρά απογοήτευση. Πόσο πολύ με κούραζαν! Πόσο δυστυχής, πόσο λυπημένος ένιωθα εξαιτίας τους. Αλλά ήμουν ακόμη νέος και οι έξι ώρες που δίδασκα την ημέρα δεν με απέτρεπαν από το να συνθέτω με συνέπεια. Ζούσα μια αυστηρά προγραμματισμένη ζωή. Δεν αποτολμούσα τίποτα και αφιέρωνα όσο ελεύθερο χρόνο μου άφηνε το Ωδείο στη σύνθεση»*.⁴⁴ Πέραν της ιδιότητας του καθηγητή, ο Τσαϊκόφσκι εργάστηκε και ως μουσικοκριτικός στο διάστημα μεταξύ 1871 και 1875 σε *μοσχοβίτικες εφημερίδες*.⁴⁵

Παρά τις δυσκολίες που περιγράφει ο ίδιος, η δεκαετία κατά την οποία εργάστηκε στη Μόσχα υπήρξε ιδιαίτερα παραγωγική από πλευράς σύνθεσης, αλλά και ωφέλιμη σε ό,τι αφορά στη συχνότητα με την οποία παίζονταν τα έργα του, καθώς και τη σταδιακή του ανάδειξη σε έναν από τους σημαντικότερους συνθέτες της περιόδου στη Ρωσία.⁴⁶ Καθ' όλη αυτή την περίοδο, ο συνθέτης ολοκλήρωσε πολλά και σημαντικά έργα που υπήρξαν αντικείμενο θαυμασμού, σχολιασμού και ενίοτε κριτικής την περίοδο που δημοσιεύονταν ή που παίζονταν για πρώτη φορά, αλλά και που έμελλε να γίνουν αναπόσπαστο κομμάτι του διεθνούς ρεπερτορίου στη συνέχεια. Πολλά δε από αυτά τα έργα, αν και σημείωσαν επιτυχία στην εποχή τους, επισκιάστηκαν από άλλα ίδιου είδους έργα που συνέθεσε ο συνθέτης τα επόμενα χρόνια της ζωής του. Μεταξύ των σημαντικότερων έργων της περιόδου στην οποία αναφερόμαστε, ήταν οι τρεις πρώτες συμφωνίες του, το συμφωνικό

⁴¹ Βλ. Kohlhase, ό.π., σελ. 1598 και Wiley, ό.π., σελ. 146-147 και 153-154.

⁴² Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 527.

⁴³ Kohlhase, ό.π., σελ. 1598-1599.

⁴⁴ Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 527.

⁴⁵ Wiley, ό.π., σελ. 153

⁴⁶ Wiley, ό.π., σελ. 153.

έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, τα τρία κουαρτέτα εγχόρδων, το *Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα*, τα έργα για βιολί και ορχήστρα *Sérénade mélancolique* και *Valse-Scherzo* (έργα που εξοικείωσαν το συνθέτη με τη γραφή για βιολί και ορχήστρα πριν από το κοντσέρτο για βιολί), πληθώρα τραγουδιών, οι όπερες *Voyevoda*, *Oprichnik* και *Kuznets Vakula* (όπερες που προηγήθηκαν της επιτυχίας του *Yevgeny Onegin*) και το πασίγνωστο μπαλέτο *Lebedinoe ozero* (Η λίμνη των κύκνων).⁴⁷

Τον Ιούλιο του 1877 ο Τσαϊκόφσκι παντρεύτηκε την Αντονίνα Ιβάνοβνα Μιλιούκοβα. Σύμφωνα με τον Wiley ο γάμος ήταν «Μετά την απόφασή του να σπουδάσει μουσική, το σημαντικότερο γεγονός της ζωής του». ⁴⁸ Καθότι ο Τσαϊκόφσκι ήταν ομοφυλόφιλος, αξίζει να αναφέρουμε ορισμένους παράγοντες που τον οδήγησαν σε αυτή την απόφαση, η οποία μάλιστα κάθε άλλο παρά καλό του έκανε εν τέλει. Ο Wiley αναφέρει ότι εκείνη την εποχή ο Τσαϊκόφσκι αφενός υπέφερε διδάσκοντας για μία δεκαετία πλέον στο Ωδείο, ενώ ταυτόχρονα τα οικονομικά του πήγαιναν από το κακό στο χειρότερο. Σε συνδυασμό με το φόβο που του προκαλούσε η ιδέα του να γίνει η σεξουαλικότητά του αντικείμενο χλευασμού και κουτσομπολιού, ο δυστυχής άνδρας οδηγήθηκε σε μία αντίθετη με τη φύση του απόφαση. Η Αντονίνα, μάλιστα, θα έλυne μαζί με το κοινωνικό και το οικονομικό του πρόβλημα, καθώς θα κληρονομούσε μία περιουσία μέσω της οποίας ο Τσαϊκόφσκι είδε μία διέξοδο από τη δουλειά στο Ωδείο, που επίσης τον καταπίεζε.⁴⁹ Αντίθετα με τα παραπάνω, ο Kohlhase αναφέρει ως βασική αιτία του γάμου την ικανοποίηση των συγγενών και κατά κύριο λόγο του πατέρα του Ίλια.⁵⁰ Ανεξάρτητα με το αν ισχύουν όλοι ή κάποιοι από τους παραπάνω λόγους που έγινε αυτός ο γάμος, το βέβαιο είναι ότι δεν στέφθηκε με επιτυχία. Το ζευγάρι χώρισε πάρα πολύ σύντομα, μόλις σε δύο μήνες, αν και δεν πήρε ποτέ διαζύγιο, ενώ ο Τσαϊκόφσκι πέρασε μία σοβαρή κρίση που κράτησε περίπου έναν χρόνο, εντός του οποίου ολοκλήρωσε και δύο σημαντικότερα έργα του, τα οποία είχε ξεκινήσει να συνθέτει πριν από το γάμο, την τέταρτη συμφωνία και τον Ευγένιο Ονέγκιν.⁵¹

Έχοντας φύγει πλέον από το Ωδείο και μη διατηρώντας σχέσεις με την εύπορη γυναίκα του, ο Τσαϊκόφσκι βρέθηκε ξανά σε οικονομικό αδιέξοδο. Η λύση στο οικονομικό πρόβλημά του, ήρθε ξανά από μία γυναίκα. Τον Δεκέμβριο του 1876 ο Τσαϊκόφσκι είχε ξεκινήσει να αλληλογραφεί με τη Ναντέζντα φον Μεκ. Η αλληλογραφία αυτή έμελλε να κρατήσει ως το 1890 και επί της ουσίας είναι μία από τις βασικότερες πηγές πληροφοριών για τη ζωή του συνθέτη. Η φον Μεκ ήταν μία πλούσια γυναίκα που θαύμαζε τη μουσική του Τσαϊκόφσκι και έχοντας λάβει γνώση των οικονομικών του προβλημάτων, αποφάσισε να του παρέχει μόνιμη στήριξη.⁵² Μέσω αυτής της πλατωνικής σχέσης κατάφερε ο Τσαϊκόφσκι να γίνει και ο πρώτος συνθέτης που εργάστηκε ως ελεύθερος επαγγελματίας στη Ρωσία.⁵³

Αφού περιγράψαμε σε ικανοποιητικό βαθμό τη ζωή του συνθέτη μέχρι και το 1878, τώρα θα εξετάσουμε τη σχέση του συνθέτη με τη γραφή για σόλο πιάνο μέχρι τη δημιουργία της σονάτας σε Σολ μείζονα. Ο Wiley αναφέρει κάτι ιδιαίτερα εύστοχο και ενδιαφέρον: θεωρεί πως η δυσκολία του συνθέτη να συνθέσει εκτενή έργα για σόλο πιάνο έγκειται στο γεγονός

⁴⁷ Wiley, ό.π., σελ. 148-152. Στα έργα για σόλο πιάνο γίνεται ξεχωριστή αναφορά στη συνέχεια.

⁴⁸ Wiley, ό.π., σελ. 154.

⁴⁹ Wiley, ό.π., σελ. 154.

⁵⁰ Kohlhase, ό.π., σελ. 1599.

⁵¹ Wiley, ό.π., σελ. 154 και 155.

⁵² Kohlhase ό.π., σελ. 1600

⁵³ Ό.π.

ότι δεν βρήκε ποτέ την προσωπική του πιανιστική γλώσσα, όπως ο Chopin ή ο Liszt, τους οποίους αναφέρει χαρακτηριστικά.⁵⁴ Πράγματι, τα περισσότερα πρωτότυπα έργα που συνέθεσε για σόλο πιάνο και εξέδωσε ο Τσαϊκόφσκι πριν από τη σονάτα σε Σολ μείζονα, είναι σύντομης έκτασης, έργα που προορίζονταν για τα σαλόνια και όχι για τις αίθουσες συναυλιών. Αναλυτικότερα, το Scherzo a la russe, op. 1 (1867), το Impromptu Pour le piano, op. 1 (1863-1864), τα τρία κομμάτια για πιάνο υπό τον τίτλο Vosprominanie o Gapsale (Ενθύμιο από την πόλη Hapsal), op. 2 (1867), το Val's-kapriz σε Ρε μείζονα, op. 4 (1868), η Romans σε φα ελάσσονα, op. 5 (1868), το Val's-skertso σε Λα μείζονα, op. 7 (1870), το Kaprichchio σε Σολ ύφεση μείζονα, op. 8 (1870), τα τρία έργα για σόλο πιάνο, op. 9 (1870), τα δύο έργα για σόλο πιάνο, έργο 10 (1871-1872), τα πρώτα πέντε από τα έξι κομμάτια για σόλο πιάνο, op. 19 (1873), τα έξι κομμάτια στο ίδιο θέμα, op. 21 (1873), καθώς και οι εποχές, op. 37a (1875-1876),⁵⁵ είναι σύντομα έργα στο είδος του κομματιού χαρακτήρα. Μοναδική εξαίρεση, την οποία σωστά επισημαίνει και ο Wiley, είναι το θέμα και παραλλαγές που αποτελεί το έκτο εκ των έξι κομματιών στο έργο 19⁵⁶ και το οποίο αποτελεί ένα σημαντικής έκτασης πόνημα σε μία μορφή που δεν έχει σχέση με τον κύκλο της σονάτας και δεν απαιτεί ακριβώς τη συμμόρφωση σε μορφολογικά πρότυπα που ο κύκλος επιτάσσει. Η τριβή του συνθέτη με τις μορφές αυτές στον κύκλο της σονάτας είχε γίνει μέσω των πρώτων του συμφωνιών και των κουαρτέτων εγχόρδων, ενώ επίσης και μέσω της σύνθεσης του τριμερούς κοντσέρτου για πιάνο, στο οποίο εμπεριέχεται και η γραφή για πιάνο καθαυτή. Όπως φαίνεται από τα παραπάνω, το εγχείρημα δεν ήταν εύκολο, γιατί δεν είχε προηγηθεί τριβή με το είδος της σονάτας για σόλο πιάνο, παρά μόνο στο πλαίσιο των σπουδών του συνθέτη με τη σύνθεση της σονάτας σε ντο δίεση ελάσσονα. Το είδος αυτό χάρη στον Beethoven κατείχε σημαντική θέση μεταξύ των ειδών στον 19^ο αιώνα⁵⁷ και είναι λογικό να χρειάστηκε χρόνος μέχρι να καταπιαστεί με αυτό ο Τσαϊκόφσκι, που άλλωστε δεν ήταν κληρονόμος της αυτρο-γερμανικής μουσικής παράδοσης.

2.2 Ανάλυση

2.2.1 Πρώτο μέρος: *Moderato e risoluto*

ΜΕΤΡΑ 1 - 111: ΕΚΘΕΣΗ	Κύρια Περιοχή μ. 1 - 57
	Μετάβαση μ. 58 - 68
	Πλάγια Περιοχή μ. 69 - 101
	Κατακλείδα πλάγιας περιοχής μ. 102 - 111
ΜΕΤΡΑ 112 - 183: ΑΝΑΠΤΥΞΗ	Α τμήμα μ. 112 - 138
	Β τμήμα μ. 139 - 172
	Γ τμήμα μ. 173 - 183
ΜΕΤΡΑ 184 - 267: ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	Κύρια Περιοχή μ. 184 - 227
	Μετάβαση μ. 228 - 231

⁵⁴ Wiley, ό.π., σελ. 149.

⁵⁵ Poznansky και Langston, ό.π., σελ. 306-317.

⁵⁶ Wiley, ό.π., σελ. 149.

⁵⁷ Rink, ό.π., σελ. 681.

	Πλάγια Περιοχή μ. 232 - 256
	Κατακλείδα πλάγιας περιοχής μ. 257 - 267
ΜΕΤΡΑ 267 - 301: CODA	Βασισμένη στο θεματικό υλικό τη Κύριας Θεματικής Περιοχής

Το πρώτο μέρος της Grand Sonata op.37 (Bol'shaya Sonata) ξεκινάει με το πρώτο θεματικό υλικό της κύριας περιοχής στη Σολ μείζονα. Το χαρακτηριστικό του θέματος αυτού είναι οι fortissimo συγχορδίες σε έντονο παρεστιγμένο ρυθμό με εμβληματική αίσθηση. Η μορφή της κύριας περιοχής, όπως θα δούμε και στη συνέχεια είναι ΑΒΑ. Το Β σκέλος της (μ. 18 - 40) έχει αντιθετικό χαρακτήρα από το Α. Η τονικότητα είναι η ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα (σολ ελάσσονα) και το θεματικό υλικό είναι μία μελωδία με αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα, η οποία συνοδεύεται από αρμονικούς κυματισμούς του αριστερού χεριού. Η ένδειξη *un poco rubato* μαρτυρά το διαφορετικό χαρακτήρα του θεματικού υλικού σε σχέση με το *risoluto* και *pesante* του πρώτου σε ένα ακόμα επίπεδο: την ευέλικτη διαχείριση του ρυθμού και την τραγουδιστική διάθεση, η οποία διαπνέει τμηματικά ολόκληρο το μέρος.

Μέσα από μία πύκνωση της υφής και της ρυθμικής επιφάνειας (μ. 29 - 40), το δεύτερο σκέλος της κύριας περιοχής κορυφώνει και προετοιμάζει το έδαφος για την επαναφορά του αρχικού τμήματος *risoluto* στο μέτρο 41. Από το μέτρο 58 ξεκινάει το τμήμα της μετάβασης από την κύρια θεματική περιοχή προς την πλάγια (μ. 58 - 68). Το υλικό που χρησιμοποιείται είναι βασισμένο στο Α σκέλος της κύριας περιοχής, με ένα διαφορετικό χαρακτήρα. Οι πληθωρικές και μεγαλοπρεπείς συγχορδίες αντικαθίστανται από διαφανείς οκτάβες, χωρίς πεντάλ και *misterioso* διάθεση. Η μετάβαση έχει μετατροπικό χαρακτήρα και καταλήγει στην τονικότητα της πλάγιας περιοχής.

Η πλάγια περιοχή (μ. 69 - 101) βρίσκεται στην τονικότητα της μι ελάσσονος (σχετική ελάσσονα της αρχικής Σολ μείζονος).⁵⁸ Ο χαρακτήρας του θεματικού υλικού με τη ρομαντική γραμμή της μελωδίας και τα ευαίσθητα πολυφωνικά στοιχεία που διανθίζουν τη μελωδία από τις εσωτερικές φωνές, καθώς και η πολυπλοκότερη δομή του (ΑΒΑ'Β'), καθιστούν την πλάγια περιοχή δευτερεύουσα, με «θηλυκά», παθητικά χαρακτηριστικά σε αντίθεση με την «αρρενωπή» και ενεργητική διάθεση της κύριας περιοχής.⁵⁹

Το χαρακτηριστικό μοτίβο του πρώτου τμήματος του λυρικού θέματος της πλάγιας περιοχής (μ. 69-78) υπό την ένδειξη *dolce* είναι τα ημιτόνια στη μελωδία που έχουν ανοδική και καθοδική πορεία. Η φράση επαναλαμβάνεται δύο φορές (μ. 69 και μ. 73), ενώ στο μέτρο 77 εμφανίζεται μία ακόμα φράση με την αναστροφή του μοτίβου και ένα χαρακτηριστικό πέρασμα ως συνοδεία με παρεστιγμένα δέκατα έκτα σε ανοδική πορεία.

Το δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 79 - 89) υπό την ένδειξη *tranquillo*, εκτυλίσσεται με την ίδια τετράφωνη υφή. Οι δύο πρώτες φράσεις (μ. 79 - 82) δημιουργούν μία αλυσίδα με τον πρώτο κρίκο (μ. 79 - 80) να βρίσκεται στη Σολ μείζονα τονικότητα, ενώ ο δεύτερος (μ. 81 - 82) επιστρέφει κανονικά στη μι ελάσσονα. Στα μέτρα 83 - 88 έρχονται

⁵⁸ Hepokosky και Darcy, ό.π., σελ. 119-120

⁵⁹ βλ. Caplin, ό.π., σελ. 97

δύο φράσεις που ξεκινούν από την υψηλότερη οκτάβα και καταλήγουν χαμηλά σε μισή πτώση στη δεσπόζουσα της μι ελάσσονος τονικότητας. Κατά τη δεύτερη φράση (μ. 85), το δεξί χέρι διανθίζει τη μελωδία του με τρίηχα δέκατα έκτα και η κατάληξη επεκτείνεται κατά ένα μέτρο, δίνοντας τη σκυτάλη σε μία μικρή μετάβαση (μ. 88 - 89) προς το επόμενο τμήμα.

Τα μέτρα 90 - 95 αποτελούν μία διανθισμένη παραλλαγή του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής (Α'). Η προσθήκη των τρίηχων δέκατων έκτων, τα οποία χρησιμοποιήθηκαν και ως υλικό για την προηγούμενη μετάβαση σαν μοτίβο, προσδίδει μεγαλύτερη κινητικότητα στο λυρικό και συνεσταλμένο θεματικό υλικό του πρώτου τμήματος. Αντίστοιχα ακολουθεί και η παραλλαγή του δεύτερου τμήματος (μ. 96 - 101). Η μελωδία ακούγεται ταυτόχρονα και από το αριστερό σε χαμηλότερη οκτάβα, ενώ η εσωτερική φωνή χρησιμοποιεί το μοτίβο των τρίηχων δέκατων έκτων για να γεμίσει την ήδη πλούσια μελωδική γραμμή.

Η κατακλείδα του τμήματος (μ. 102 - 110) βρίσκεται στην τονικότητα της Ντο μείζονος όπου καταλήγει και η ενότητα της έκθεσης. Δανειζόμενη την τελευταία μορφή του πλάγιου θέματος, διατηρεί στο μπάσο τη χαρακτηριστική μελωδία με οκτάβες, σαν επίμονο οστινάτο, ενώ το δεξί με δεξιοτεχνικές σπασμένες συγχορδίες οδηγεί τη μουσική σε κορύφωση στο μέτρο 106. Η *fff* κορύφωση με τις πληθωρικές συγχορδίες καταλήγει σε ένα *grande*, δραματικό φινάλε, το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί υπερβολικό για το τέλος μιας έκθεσης, αλλά πιο ταιριαστό με το μεγάλο τέλος του μέρους ή και ολόκληρης της σονάτας, με επιμονή στη συγχορδία της Ντο μείζονος.

Η ενότητα της ανάπτυξης (μ. 112 - 183) ξεκινάει *con tutta forza* στην τονικότητα της Ντο μείζονος. Το θεματικό υλικό της κύριας περιοχής εμφανίζεται στην Ντο μείζονα (μ. 112 - 113) μόνο για να αναδιατυπωθεί αμέσως (μ. 114 - 115) στην τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος, σαν να πρόκειται για κάποιο λάθος που ο συνθέτης έσπευσε να διορθώσει. Αφού καταγράψει τη σωστή τονικότητα, τότε μόνο δίνει το πράσινο φως στη συνέχιση του θεματικού υλικού. Το πρώτο τμήμα της ανάπτυξης (μ. 112 - 138) βασίζεται στο υλικό της κύριας θεματικής ενότητας, το οποίο ταξιδεύει σε μακρινές τονικότητες μέσα από συνεχείς αλυσίδες και αποσπασματικοποιήσεις. Το υλικό φτάνει σε αποδόμηση με χαρακτηριστικές *brisés* συγχορδίες στα μέτρα 118 - 119, ώστε να αναδιατυπωθεί αμέσως μετά (μ. 120) στην τονικότητα της Λα ύφεση μείζονος. Η διαδικασία «επιλογής» της σωστής τονικότητας επαναλαμβάνεται με άμεση διόρθωση στη Σι μείζονα (μ. 122 - 123), στην οποία το υλικό λαμβάνει τη συνέχισή του. Αντίστοιχα φτάνει στην αποδόμηση (μ. 126 - 27), ωστόσο, αυτή τη φορά το χαρακτηριστικό μοτίβο αποσπασματικοποιείται ώστε να δημιουργήσει αλυσίδες που θα επιταχύνουν ακόμα περισσότερο το ρυθμό των αλλεπάλληλων μετατροπιών. Στα μέτρα 130 - 132 η αποσπασματικοποίηση γίνεται ακόμα μικρότερη, μέχρι το μέτρο 133, από το οποίο ξεκινάει η κορύφωση του τμήματος με μία θεαματική κατάβαση στη χαμηλή περιοχή της έκτασης και μικρή μετάβαση (μ. 137 - 138) πριν από το δεύτερο τμήμα της ανάπτυξης.

Στην άρση του μέτρου 139, κατά την οποία ξεκινάει το δεύτερο τμήμα της ανάπτυξης (μ. 139 - 172), διακρίνεται το χαρακτηριστικό μοτίβο με τα βηματικά ημιτόνια που διέτρεχε το θεματικό υλικό του πρώτου τμήματος της πλάγιας περιοχής. Αυτή τη φορά, ωστόσο, δεν βρίσκουμε την τρυφερή και στοργική διάθεση της πλάγιας περιοχής, αλλά μία σκοτεινή δυστοπία με το αγαπητό θεματικό υλικό παραμορφωμένο με ασύνδετη μελωδία και

δύστροπες αρμονικές σχέσεις μεταξύ των νοτών. Στα πρώτα μέτρα διακρίνεται μία αναποφασιστικότητα ως προς τον τελικό αρμονικό προορισμό. Η κατάσταση αλλάζει από το μέτρο 147, όπου ξεκινάει μία μικρή μετάβαση με *crescendo* και έντονη κινητικότητα λόγω της χρήσης μικρότερων αξιών. Η κορύφωση επέρχεται στο μέτρο 151, όπου οι συγχορδίες έχουν φτάσει σε *fortissimo* δυναμική και στην υψηλότερη φωνή ξεπηδάει ένα υλικό που θυμίζει την κύρια περιοχή, διατηρώντας τη χειμαρρώδη διάθεση από τα τρίηχα δέκατων έκτων (μ. 153 - 162). Σε αυτό το τμήμα, ενώνονται τα διάφορα υλικά που συναντήθηκαν στην κύρια και πλάγια θεματική ενότητα μέσα από τον κοινό τρόπο επεξεργασίας τους. Οι χαρακτηριστικές υφές και τεχνικές χρησιμοποιούνται επί ίσοις όροις στα δύο αντιθετικά θεματικά υλικά, δημιουργώντας ένα διάυλο επικοινωνίας μεταξύ τους. Στο μέτρο 163, με την ίδια λογική επεξεργασίας, το μοτίβο με τα ανιόντα και κατιόντα ημιτόνια που συναντήθηκε ως χαρακτηριστικό δομικό υλικό του θέματος του πρώτου σκέλους της πλάγιας θεματικής περιοχής, κάνει την εμφάνισή του ενδεδυμένο με την τεχνική των μεγάλων και βιρτουόζικων συγχορδιών που αποτελούν σήμα κατατεθέν του εναρκτήριου τμήματος της κύριας θεματικής περιοχής.

Πράγματι, οι αλληπάλληλες *pesante* οκτάβες οδηγούν στο τρίτο και τελευταίο τμήμα της ανάπτυξης (μ. 173 - 183). Τα μέτρα αυτά λειτουργούν ταυτόχρονα και ως κατακλείδα της ενότητας της ανάπτυξης, λόγω του μονομερούς, χωρίς διακριτά τμήματα, χαρακτήρα της, καθώς και της σταδιακής καθοδικής πορείας της τονικής επιφάνειας σε συνδυασμό με την αποσυμφόρηση από τις πυκνογραμμένες συγχορδίες. Το τμήμα αυτό είναι βασισμένο στο θεματικό υλικό της κύριας περιοχής, το οποίο μεταμορφώνεται και πλέον εκφέρεται στην ομώνυμη ελάσσονα της Σολ μείζονος (σολ ελάσσονα). Η επιλογή της τονικότητας εξυπηρετεί αφενός τη μοιρολατρική και δραματική διάθεση που διαπνέει την ενότητα της ανάπτυξης και αφετέρου διευκολύνει τη μετάβαση προς την επανέκθεση. Ο συνθέτης μας συστήνει ένα νέο μοτίβο από δέκατα έκτα (μ. 173), το οποίο θα συναντήσουμε και στην τελική ενότητα της Coda. Το υλικό περνάει στην αποδόμησή του μέσα από ένα αρχιτεκτονικό *diminuendo*, μέχρι να καταλήξει σε μισή πτώση στην δεσπόζουσα συγχορδία της σολ ελάσσονος τονικότητας (μ. 182) και μικρό μεταβατικό πέρασμα (μ. 183) προς την επανέκθεση.⁶⁰ Με αυτό τον τρόπο ολοκληρώνεται η μεγάλη σε έκταση ενότητα της ανάπτυξης (72 μέτρα). Σε αυτή την ενότητα το θεματικό υλικό μεταμορφώνεται και γίνεται ένα, σε ένα φρενήρη χορό μεταξύ της προσωπικής θέλησης και της μοίρας, μία εξωμουσική έννοια - σχέση που συχνά απασχολεί τα έργα του συνθέτη, ιδίως κατά τις τελευταίες συμφωνίες.⁶¹ Μέσα από την ενδελεχή επεξεργασία και τη χρήση απαιτητικών πιανιστικών τεχνικών, το αποτέλεσμα είναι μία μεγαλειώδης, τραγική ενότητα που κόβει την ανάσα.

Δεν είναι τυχαία η επιλογή του συνθέτη να ξεκινήσει την επανέκθεση από το δεύτερο σκέλος της κύριας περιοχής παραλείποντας το πρώτο.⁶² Αφενός, το τελευταίο τμήμα της ανάπτυξης είναι βασισμένο στο εναρκτήριο θέμα, επομένως θα ήταν πλεονασμός να εμφανιστεί και πάλι στην αρχή της επανέκθεσης, αν και στο τμήμα της ανάπτυξης

⁶⁰ Caplin, ό.π., σελ. 157 “Retransition”. Στην προκειμένη περίπτωση η τονικότητα της «επιστροφής» δεν είναι η Σολ μείζονα, αλλά η ομώνυμη σολ ελάσσονα, λόγω της έναρξης της επανέκθεσης από το δεύτερο σκέλος του θέματος της κύριας περιοχής, όπου βρίσκεται κανονικά στη σολ ελάσσονα.

⁶¹ Dorozhkina, Elena V., *A Performer's Guide to the First Two Movements of Pyotr Tchaikovsky's Grand Sonata in G Major, Opus 37*, διατριβή, Δεκέμβριος 2012, Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc177192/>; accessed May 29, 2021), University of North Texas Libraries, UNT Digital Library, <https://digital.library.unt.edu/>.

⁶² Για την περίπτωση αυτή βλ. Caplin, ό.π., σελ. 173 “Deletion of the main-theme opening”

εμφανίζεται στην ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα. Αφετέρου, η έντονη τραγικότητα που διαπνέει την ενότητα της ανάπτυξης ταιριάζει περισσότερο με το αυτοσχεδιαστικό και χειμαρρώδες Β σκέλος της κύριας περιοχής σε σολ ελάσσονα, έτσι ο συνθέτης για λόγους συνοχής, επιλέγει να συνδέσει τα δύο αυτά τμήματα μεταξύ τους.

Η επανέκθεση του δεύτερου σκέλους της κύριας περιοχής, καθώς και η επαναφορά του πρώτου (βλ. αντίστοιχα στα μέτρα 40 - 41 της έκθεσης) γίνονται κανονικά όπως και την πρώτη φορά που εκτέθηκαν. Στο μέτρο 218 το υλικό προεκτείνεται μέχρι το μέτρο 227, όπου και οδηγείται σε μία μετάβαση (μ. 228 - 231) προς την επανέκθεση της πλάγιας περιοχής, η οποία θα εμφανιστεί με «διόρθωση» της τονικότητας στη σολ ελάσσονα αντί της μι ελάσσονος τονικότητας. Στο μέρος αυτό η Σολ μείζονα και η σολ ελάσσονα διαδέχονται η μία την άλλη με φυσικότητα λόγω της διττής φύσης της κύριας περιοχής.

Η πλάγια περιοχή με την επιλογή της ομώνυμης ελάσσονος για την επανέκθεσή της, δεν χάνει το μινότερο χαρακτήρα της, αλλά ταυτόχρονα βρίσκεται πιο κοντά στην αρχική τονικότητα. Αυτό που αλλάζει είναι η διάρθρωση των επιμέρους στοιχείων της. Στην έκθεση η πλάγια περιοχή είχε τη δομή ΑΒΑ'Β'. Αυτή τη φορά εμφανίζεται μία πιο συμπυκνωμένη εκδοχή του μακροσκελούς θέματος με τη μορφή ΑΑ'Β'. Ο συνθέτης θα μπορούσε να παραλείψει το Α' (μ. 242 - 247), ωστόσο το επαναφέρει για να αξιοποιήσει το στοιχείο των κινητικών δέκατων έκτων. Έτσι προχωράει και στο Β', το οποίο με τη σειρά του καταλήγει στην κατακλείδα (μ. 257 - 266) με τα ίδια δεξιοτεχνικά περάσματα. Αυτή τη φορά η κατακλείδα, η οποία θα οδηγήσει στην τελική coda, δεν φέρει κάποιο θεματικό υλικό (σε αντίθεση με την αντίστοιχη κατακλείδα μετά την έκθεση της πλάγιας περιοχής). Μόνο στα μέτρα 265 - 266 έχουμε πιστή επανάληψη των μέτρων 39 - 40, τα οποία στην έκθεση κλείνουν το δεύτερο σκέλος της κύριας θεματικής περιοχής και καταλήγουν στην επαναφορά του Α. Στο συγκεκριμένο σημείο (μ. 267) επιτελείται αυτή η λειτουργία, καθώς πραγματοποιείται η επαναφορά του κύριου θέματος, εισάγοντας τη μεγάλη ενότητα της Coda, καθώς επίσης αναλαμβάνει και την επιστροφή στην αρχική τονικότητα της Σολ μείζονος, η οποία για μεγάλο τμήμα του έργου έχει αντικατασταθεί από την ομώνυμή της ελάσσονα.

Η μεγαλειώδης coda (μ. 267 - 301) βασίζεται πάνω στο εναρκτήριο τμήμα του θέματος, προσδίδοντας την ισορροπία που έλειπε λόγω της παράλειψής του από την επανέκθεση. Μέσα στην αρχή του θεματικού υλικού (μ. 267 - 268) ο συνθέτης ενσωματώνει και το μοτίβο δέκατων έκτων που πρώτη φορά εμφανίστηκε στο τρίτο τμήμα της ανάπτυξης. Το υλικό οδεύει προς την κορύφωση μέχρι το μέτρο 285, όπου ξεκινάει μία σειρά από κοντέτες πραγματοποιώντας τέλειες πτώσεις στη Σολ μείζονα. Από το μέτρο 290 το επίμονο μπάσο που προέρχεται από τα μέτρα 79 - 82 της έκθεσης, μεταμορφώνεται και «παντρεύεται» με το χαρακτηριστικό μοτίβο του *Dies Irae*.⁶³ Το τεράστιο, πομπώδες φινάλε επικυρώνει την παρουσία της Μοίρας έναντι οτιδήποτε άλλου πραγματικού μέσα από αυτή τη διακειμενική αναφορά που επιλέγει ο Τσαϊκόφσκι για το τέλος της σύνθεσής του.

2.2.2 Δεύτερο μέρος: *Andante non troppo quasi moderato*

Το αργό μέρος της σονάτας είναι μία σύνθετη τριμερής δομή (Α[α-β-α'] - Β - Α' [α''-β'-

⁶³ MacDonald, Malcolm. "Tchaikovsky: Grand Sonata in G Major, Op. 37. The Seasons, Op. 37~bis." *Tchaikovsky, Vassily Primakov*, Bridge 9283, 2009, compact disc., σχολιασμός ηχογράφησης

α'''). Η τονικότητα για όλα τα τμήματα είναι η μι ελάσσονα, με εξαίρεση το κεντρικό Β στην Ντο μείζονα.⁶⁴

Α (μ. 1 - 50)	
ΜΕΤΡΑ 1 - 16: α	α θεματικό υλικό, μι ελάσσονα
ΜΕΤΡΑ 17 - 27: β	β θεματικό υλικό, μι ελάσσονα
ΜΕΤΡΑ 28 - 50: α'	α θεματικό υλικό παραλλαγμένο μ. 28 - 42, μι ελάσσονα
	Κατακλείδα μ. 43 - 50
Β (μ. 51 - 88)	
ΜΕΤΡΑ 51 - 88: Β	Β θεματικό υλικό, Ντο μείζονα
Α' (μ. 89 - 140)	
ΜΕΤΡΑ 89 - 107: α''	α θεματικό υλικό παραλλαγμένο, μι ελάσσονα
ΜΕΤΡΑ 108 - 121: β'	β θεματικό υλικό επεκτεταμένο, μι ελάσσονα
ΜΕΤΡΑ 122 - 140: α'''	α θεματικό υλικό παραλλαγμένο μ. 122 - 133, μι ελάσσονα
	Κατακλείδα μ. 133 - 140
CODA	
ΜΕΤΡΑ 141 - 152	Βασισμένη στο Β θεματικό υλικό, μι ελάσσονα

Το δεύτερο μέρος της σονάτας αποτελεί αντιθετικό πόλο του πρώτου *Moderato e risoluto*, αλλά και συμπληρωματική του δύναμη. Ο *cantabile* και γεμάτος ευαισθησία χαρακτήρας του το καθιστά μοναδικό μέσα στο έργο, ενώ η λυρική πανταχού παρούσα μελωδία γίνεται η φωνή του ίδιου του συνθέτη.

Στα πρώτα 17 μέτρα εμφανίζεται το πρώτο θεματικό υλικό στην τονικότητα της μι ελάσσονος. Το ομοφωνικό στυλ πλαισιώνει τη μελωδία στην πάνω φωνή του δεξιού χεριού, που θυμίζει το τραγούδι μίας μέτζο-σοπράνο. Το μοτίβο που χαρακτηρίζει το υλικό είναι το ημιτόνιο που ανεβαίνει και κατεβαίνει (μ. 2 - 3, υψηλότερη φωνή). Το ίδιο μοτίβο είναι που χρησιμοποιήθηκε και για το πλάγιο θεματικό υλικό του πρώτου μέρους (βλ. αντίστοιχα μ. 69 - 70 κτλ, πρώτου μέρους).⁶⁵ Ξεκινώντας υπό την ένδειξη *piano cantabile*, σχεδόν

⁶⁴ Η δομή του μέρους θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως επταμερές rondo (ABA-Γ-ABA). Ωστόσο, αυτή η εκδοχή δεν δικαιολογεί την επιλογή της ίδιας τονικότητας μεταξύ του Α και των υπόλοιπων επεισοδίων, ούτε και την παραλλαγμένη επανεμφάνισή του κάθε φορά.

⁶⁵ MacDonald, ό.π.

αμέσως μαρτυρά την τάση για *crescendo*, με ενδιάμεσους σταθμούς μέχρι την κορύφωση *forte* (μ. 12), τις ενδείξεις *poco piu forte* (μ. 5) και *poco crescendo* (μ. 9). Στα τελευταία μέτρα (μ. 13 - 16) το τμήμα καταλήγει σβήνοντας με τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα.

Το δεύτερο τμήμα (μ. 17 - 27) της ενότητας Α εξακολουθεί να βρίσκεται στη μι ελάσσονα. Το θεματικό υλικό αλλάζει, όπως και το μέτρο (6/8) χρησιμοποιώντας εμβατηριακό παρεστιγμένο ρυθμό. Ο χαρακτήρας είναι πιο κινητικός σε αντίθεση με τον πρώτο θεματικό υλικό. Η δεύτερη φράση (μ. 21 - 23) μιμείται την πρώτη, μα τοποθετείται τονικά στη σχετική Σολ μείζονα. Αυτό είναι ένα ακόμα σημείο στο οποίο διαφέρει από το α τμήμα. Καταλήγει στο μέτρο 27 με μισή πτώση στη δεσπόζουσα της μι ελάσσονας.

Το μέτρο των 9/8 επανέρχεται στο μέτρο 28 με την έναρξη του α'. Πρόκειται για μία παραλλαγή της υφής του α. Η μελωδία πλέον ντουμπλάρεται μία οκτάβα ψηλότερα, ενώ το αριστερό χέρι συνοδεύει με απλές συγχορδίες, οι οποίες σταδιακά απλώνονται σε έκταση δημιουργώντας ακόμα πιο έντονο *crescendo*. Το τμήμα αυτό κορυφώνει στα μέτρα 39 - 41 φτάνοντας για πρώτη φορά σε δυναμική *fortissimo*, ενώ στο μέτρο 40, υπό την ένδειξη *con tutta forza*, το υλικό μεταμορφώνεται με την εμφάνιση της Μι ύφεση μείζονος συγχορδίας, αφήνοντας την αρμονία μετέωρη. Μετά από ένα μέτρο μεγάλης σιωπής (μ. 42), μεταβαίνουμε στην κατακλείδα (μ. 43 - 50).

Η κατακλείδα χρησιμοποιεί στοιχεία από το πρώτο θεματικό υλικό. Η ψηλότερη φωνή παραμένει εμμονικά στη νότα σολ, ενώ η αρμονία ταξιδεύει και πάλι πίσω στη μι ελάσσονα τονικότητα. Το υλικό φτάνει στην πλήρη αποσύνθεσή του με το *pianissimo* και τη μείωση της ρυθμικής και αρμονικής επιφάνειας στα τελευταία μέτρα. Σκοπός του καταληκτικού τμήματος είναι αφενός η αποκατάσταση της τονικότητας με την επιστροφή στη μι ελάσσονα και αφετέρου το κλείσιμο της πρώτης μεγάλης ενότητας πριν από την έναρξη της κεντρικής Β ενότητας.

Η Β ενότητα του μέρους αποτελεί τη δεύτερη μεγάλη ενότητα και είναι η μοναδική που ξεκινάει σε διαφορετική τονικότητα, αυτή της Ντο μείζονος, δηλαδή την τονικότητα της VI βαθμίδας της αρχικής τονικότητας της μι ελάσσονας. Αποτελεί την κεντρική ενότητα και έχει μεγαλύτερη έκταση από όλα τα προηγούμενα (38 μέτρα, μ. 51 - 88). Το μέτρο αλλάζει σε 2/4, καθώς και η ένδειξη σε *Moderato con animazione*. Το χαρακτηριστικό του θεματικού υλικού είναι η μελωδία της υψηλότερης φωνής ως πρωταγωνίστρια, συνοδευόμενη από διακριτικούς αντιχρονισμούς στις εσωτερικές φωνές, προσδίδοντας μεγάλη ρευστότητα στα όρια μεταξύ ισχυρού και ασθενούς μέρους του μέτρου. Από το μέτρο 62 η μελωδία φέρεται από το αριστερό χέρι, ενώ το δεξί αναλαμβάνει το ρόλο της συνοδείας με την προσθήκη ενός καινούργιου μοτίβου αποτελούμενου από τρίηχα δέκατα έκτα, για ακόμη περισσότερη αίσθηση κινητικότητας (*con animazione*). Το μοτίβο της συνοδείας παραμένει και έπειτα από το μέτρο 72, στο οποίο η μελωδία επιστρέφει στο δεξί χέρι ντουμπλαρισμένο με οκτάβες. Με αυτό το τρόπο το υλικό οδηγείται μέσα από ένα *crescendo* στην κορύφωσή του, ενώ επεκτείνεται σε μία μορφή ανάπτυξής του (μ. 75 - 79). Η αρμονία σε αυτά τα μέτρα ταξιδεύει μέσα από τις χρωματικές εναλλαγές που προκύπτουν, η μουσική οδηγείται με *fortissimo* δυναμική σε ένα φλογερό διάλογο μεταξύ των δύο χεριών (μ. 80 - 87), με το θέμα να εμφανίζεται εναλλάξ με τα εκρηκτικά τρίηχα που εκτοξεύονται σε συνάρτηση με τη μελωδία που συνοδεύουν.

Μετά από την έντονη και συγκινητική έκβαση της μεσαιάς ενότητας, το γνωστό μας α θεματικό υλικό επιστρέφει σε μία ακόμα παραλλαγή στο μέτρο 8/8, εισάγοντας την τρίτη και τελευταία ενότητα του μέρους. Το α' ξεκινάει με ένα εισαγωγικό μέτρο (μ. 89), όπου γίνεται η μετατροπία στη μι ελάσσονα, ενώ ταυτόχρονα επιστρέφει ο οπλισμός και το μέτρο των 9/8. Η νέα παραλλαγή χρησιμοποιεί γραφή με αρπές στην ψηλή έκταση και πλούσιο πεντάλ διαρκείας. Η συνοδεία με τα τρίηχα δέκατα έκτα της προηγούμενης ενότητας παραμένει, ωστόσο η μορφή της είναι αιθέρια και διάφανη, χωρίς να διαταράσσει την ηρεμία της μελωδικής γραμμής.

Στο μέτρο 108 επανέρχεται για δεύτερη φορά το β θεματικό υλικό, όπως ακριβώς εμφανίστηκε και στα μέτρα 17 - 27. Το μέτρο των 6/8 και η τονικότητα της μι ελάσσονος παραμένουν. Ωστόσο, το υλικό αναπτύσσεται και επεκτείνεται (μ. 116 - 121) με ένα επεισόδιο που βασίζεται στον παρεστιγμένο ρυθμό με τις μικρές αξίες. Το ιδίωμα του επεισοδίου αυτού συνδέει το β' με το επόμενο τμήμα α'', το οποίο είναι μία ακόμα παραλλαγή του α θεματικού υλικού για τελευταία φορά (μ. 122 - 133). Η χαρακτηριστική μελωδία του θέματος αναδεικνύεται πάνω από τα έντονα παρεστιγμένα. Ήδη από την αρχή του τμήματος ξεκινάει μία αναπτυξιακή επεξεργασία του υλικού, η οποία για πρώτη φορά λαμβάνει χώρα (μ. 124). Μέχρι το μέτρο 126, η μελωδία έχει δώσει τη θέση της σε μία σειρά από πυκνές συγχορδίες βασισμένες στο μοτίβο του ημιτονίου που οδηγούν μέχρι την κορύφωση του μέρους λίγο πριν από την εκπνοή του (μ. 131) φτάνοντας στις ακραίες περιοχές της έκτασης του πιάνου με την ένδειξη *fff* για πρώτη φορά. Η χαρακτηριστική συγχορδία της Μι ύφεση μείζονος έρχεται ξανά όπως στα μέτρα 40 - 41. Στα μέτρα 134 - 140 επανέρχεται η κατακλείδα (βλ. αντίστοιχα μ. 43 - 50) ώστε να κλείσει την τρίτη ενότητα. Το καταληκτικό τμήμα είναι πανομοιότυπο με την πρώτη έκθεσή του και επιτελεί ακριβώς τους ίδιους σκοπούς.

Μετά από το μεγάλο ταξίδι μέσα από τόσα διαφορετικά θεματικά τοπία, η coda αποτελεί ανάγκη μεγάλης σημασίας για την έξοδο του μέρους. Ο συνθέτης επιλέγει να χρησιμοποιήσει το υλικό της κεντρικής Β ενότητας, καθώς είναι το μοναδικό που βρισκόταν σε διαφορετική τονικότητα και δεν είχε την ευκαιρία να επανέλθει μέχρι τώρα, κρατώντας με αυτό τον τρόπο ισορροπία. Η μεταμόρφωσή του είναι τεράστια, ωστόσο και πάλι μπορεί κανείς να το διακρίνει. Υπό την ένδειξη *ppp dolcissimo* το μελωδικό σχήμα του Β θεματικού υλικού έρχεται σε μέτρο 9/8, σε αντίθεση με τα 2/4 που αρχικά εμφανίζεται, κρατώντας τη βασική τονικότητα της μι ελάσσονος. Το υλικό θα αρχίσει κυριολεκτικά να εξαυλώνεται (βλ. μ. 147 *morendo e perdersi*)⁶⁶. Ο Τσαϊκόφσκι θα αξιοποιήσει όλα τα μέσα που του προσφέρονται, ακόμα και τη «μείωση» του μέτρου σε 6/8 στο μέτρο 145. Η παραπάνω προσθήκη δεν μπορεί να σχετιστεί με το χαρακτηριστικό μέτρο 6/8 του β θεματικού υλικού, καθώς τίποτα άλλο δεν συνδέεται ως αναφορά σε αυτό. Τα τελευταία μέτρα του μέρους (μ. 150 - 152) δεν φέρουν τίποτα άλλο από τη συγχορδία της τονικής στην αποδυναμωμένη θέση της δεύτερης αναστροφής και κρατούν τον παλμό λαθεμένα με αντιχρονισμούς στα ασθενή μέρη του μέτρου. Μόνο στον τελευταίο χτύπο ακούγεται η τονική μι με το δεξί χέρι να σταυρώνεται με το αριστερό και δίνει με αυτό τον τρόπο το οριστικό τέλος.

⁶⁶ Dorozhkina, ό.π., σελ. 40

2.2.3 Τρίτο μέρος: *Scherzo – Allegro giocoso*

ΜΕΤΡΑ 1 - 59: Α ΕΝΟΤΗΤΑ, Scherzo	Τμήμα α, μ. 1 - 17
	Τμήμα β, μ. 17 - 43
	Τμήμα α', μ. 43 - 59
ΜΕΤΡΑ 59 - 135: Β ΕΝΟΤΗΤΑ, Trio	Τμήμα α, μ. 59 - 91
	Τμήμα β, μ. 91 - 103
	Τμήμα α', μ. 103 - 135
ΜΕΤΡΑ 135 - 193: Α' ΕΝΟΤΗΤΑ, Scherzo επαναφορά	Τμήμα α, μ. 135 - 151
	Τμήμα β, μ. 151 - 177
	Τμήμα α', μ. 177 - 193
ΜΕΤΡΑ 193 - 217: CODA	Βασισμένη στο θεματικό υλικό της Α Ενότητας

Το τρίτο μέρος της σονάτας είναι ένα γρήγορο, σχεδόν βιαστικό Scherzo, σε μέτρο 6/16, με έντονα στοιχεία αντιχρονισμού και συγκοπών στην τονικότητα της Σολ μείζονος. Ο χαρακτήρας του δεν μοιάζει με το δραματικό και ηρωικό πρώτο μέρος, αλλά ούτε και με το βαθιά λυρικό και ευαίσθητο δεύτερο. Ταιριάζει πολύ περισσότερο με το Finale. Λαμβάνοντας υπόψη τη μικρή του έκταση, θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ως ένα προλούδιο στο τέταρτο και τελευταίο μέρος της σονάτας.

Η πρώτη ενότητα (μ. 1 - 59) ξεκινάει με το κύριο θεματικό υλικό στη Σολ μείζονα τονικότητα και χαρακτηρίζεται από χιουμοριστική, παιχνιδιάρικη διάθεση. Η εσωτερική της δομή είναι αβα'. Το πρώτο τμήμα α (μ. 1 - 17) στη Σολ μείζονα περιέχει δύο φράσεις που αποτελούν μία περίοδο. Η πρώτη φράση ολοκληρώνεται στο μέτρο 9 με μισή πτώση στη συγχορδία της δεσπόζουσας της Σολ μείζονος τονικότητας, ενώ η δεύτερη φράση (μ. 9 - 17) ταξιδεύει στη σι ελάσσονα τονικότητα και ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση σε αυτή (μ. 17).

Το τμήμα β ξεκινάει από την σι ελάσσονα τονικότητα και μέσα από μία σειρά αλυσιδοποιήσεων και μετατροπιών με έντονο χρωματικό τρόπο, καταλήγει και πάλι στη Σολ μείζονα τονικότητα, όπου και πραγματοποιεί μισή πτώση στη συγχορδία της δεσπόζουσας (ρε - φα# - λα - ντο) στο μέτρο 43, πριν από την επαναφορά του πρώτου τμήματος. Το τμήμα α' (μ. 43 - 59) είναι μία πιστή μεταφορά της προηγούμενης περιόδου. Η μόνη διαφορά φαίνεται στην κατάληξη της δεύτερης φράσης, με την πολυπόθητη τέλεια πτώση στην αρχική τονικότητα της Σολ μείζονος να έρχεται στο μέτρο 59 για να κλείσει την ενότητα του scherzo.

Χωρίς καμία ανάσα, στο μέτρο 59 εισάγεται η ενότητα του trio στην τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος (μ. 59 - 135). Είναι συχνά αναμενόμενο για την ενότητα trio να είναι σε διαφορετική τονικότητα, πολλές φορές, μάλιστα, αυτή είναι αρκετά απομακρυσμένη, όπως στην προκειμένη περίπτωση. Η τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος είναι η τονικότητα της VI από τον ελάσσονα τρόπο και είναι μία κλίμακα με τρεις υφέσεις στον οπλισμό, σε αντίθεση με τη μία δίεση της Σολ μείζονος. Το θεματικό υλικό του trio έχει εντελώς

διαφορετικό χαρακτήρα και υφή. Είναι περισσότερο μελωδικό, οι φράσεις του έχουν μεγάλη έκταση και διανθίζονται μέσα από τη συνοδεία του αριστερού χεριού, δίνοντας στη μουσική ανάσα, ακόμα και αν δεν υπάρχει ούτε παύση, ούτε τομή. Η εσωτερική δομή της ενότητας είναι και πάλι αβα'. Το πρώτο τμήμα α (μ. 59 - 91) είναι μία περίοδος που αποτελείται από δύο φράσεις. Η πρώτη ολοκληρώνεται στο μέτρο 75 με τέλεια πτώση στην τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος. Η δεύτερη φράση (μ. 75 - 91) στρέφεται προς την τονικότητα της σολ ελάσσονος, δηλαδή της ΙΙΙ της αρχικής τονικότητας και ταυτόχρονα ομώνυμης της Σολ μείζονος, η οποία αποτελεί την τονικότητα του scherzo. Ολοκληρώνεται με τέλεια πτώση στην τονικότητα της σολ ελάσσονος στο μέτρο 91.

Το τμήμα β της ενότητας του trio (μ. 91 - 103) είναι ένα σύντομο επεισόδιο στη σολ ελάσσονα με πιο πυκνή δομή των φράσεων και με μία επιμονή στη νότα σολ, η οποία δεν εγκαταλείπει το ισοκράτημα στη χαμηλότερη φωνή. Επίσης, η μελωδία στην υψηλότερη φωνή περιτριγυρίζει τη νότα και πάντα επιστρέφει σε αυτή. Μόνο στο ασθενές μέρος του μέτρου 103 κάνει τη μετατροπία ώστε να φέρει τη δεσπόζουσα της Μι ύφεσης μείζονος και να προετοιμάσει την άφιξη της επαναφοράς του τμήματος α'. Τα επόμενα μέτρα του τμήματος α' (μ. 103 - 135) έρχονται ακριβώς ίδια με την πρώτη φορά. Η δεύτερη φράση (μ. 119 - 135) κάνει και πάλι μετατροπία στην τονικότητα της σολ ελάσσονος, στην οποία πραγματοποιεί μισή πτώση στο μέτρο 135, εκμεταλλευόμενος με αυτό τον τρόπο την κοινή συγχορδία της δεσπόζουσας με την τονικότητα της Σολ μείζονος της ενότητας του scherzo, ώστε να κάνει τη σύνδεση με την επαναφορά της Α' ενότητας.

Η επαναφορά του Scherzo στην Α' ενότητα (μ. 135 - 193) γίνεται με πανομοιότυπο τρόπο. Η εσωτερική δομή αβα' παραμένει με το ίδιο ακριβώς θεματικό υλικό, χωρίς κάποια επέκταση ή επεξεργασία, όπως θα περιμέναμε από ένα μέρος σε μορφή scherzo. Ακολουθείται μία πολύ απλούστερη δομή από το αναμενόμενο. Παραλείποντας το δοσμένο όνομα *Scherzo* από το συνθέτη, θα μπορούσαμε να μιλάμε για μία προγενέστερη μορφή μινουέτο - τρίο.

Ως κατακλείδα σε όλα τα παραπάνω ακολουθεί το τμήμα της Coda (μ. 193 - 217). Το υλικό της είναι βασισμένο στο θεματικό υλικό της ενότητας του scherzo. Υπό την ένδειξη *sempre staccato e poco a poco diminuendo* και έπειτα *piu diminuendo* (μ. 205) και *pianissimo* (μ. 209) καταφέρνει να κλείσει σβήνοντας, αλλά χωρίς να χάνει ούτε λίγο από την εκρηκτική του ενέργεια μέχρι και το τέλος. Η τελική πτώση που σηματοδοτεί το τέλος του μέρους έρχεται σχεδόν απροσδόκητα, καθώς καθόλη τη διάρκεια της coda, μέσα από το ρυθμικό μοτίβο των αλληπάλληλων αντιχρονισμών και συγκοπών, έχει χαθεί πλήρως η αίσθηση του ισχυρού του μέτρου. Η συγχορδία της τονικής στο τελευταίο μέτρο έρχεται ως έκπληξη και αφήνει τον ακροατή να ψάχνει νοερά για τη συνέχεια.⁶⁷

2.2.4 Τέταρτο μέρος: *Finale, Allegro vivace*

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της σονάτας είναι ένα εντυπωσιακό *Finale* με μία μικρή ιδιαιτερότητα. Πρόκειται για μορφή σονάτας σε δύο μέρη, τη λεγόμενη σονάτα χωρίς ανάπτυξη.⁶⁸ Συνήθως η μορφή αυτή συναντάται σε αργά μεσαία μέρη, ωστόσο εδώ τη

⁶⁷ Howard, Leslie (Hyperion CDA66939). op. 80, op. 37, *Allegro in F Minor* (1863-4). ηχογράφηση: 9-10 Νοεμβρίου, 1993. εκδ.1997, σχολιασμός

⁶⁸ Μία διαφορετική προσέγγιση στο ζήτημα της μορφής του μέρους αναλύει ο Σόλων Ραπτάκης στη διδακτορική

συναντάμε στο γρήγορο τελευταίο μέρος.⁶⁹

ΜΕΤΡΑ 1 - 238: ΕΚΘΕΣΗ	Κύρια περιοχή, μ. 1 - 138
	Πλάγια περιοχή, μ. 139 - 238
ΜΕΤΡΑ 239 - 430: ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ	Κύρια περιοχή
ΜΕΤΡΑ 430 - 484: CODA	Βασισμένη στο θεματικό υλικό της πλάγιας περιοχής

Το αρχικό θεματικό υλικό (μ. 1 - 32) της κύριας περιοχής εισάγεται με μία διαδοχή fortissimo συγχορδιών με ανοδική κατεύθυνση. Το κυρίως σώμα του θέματος αποτελείται από μία σειρά αεικίνητων δέκατων έκτων με έντονη χρωματικότητα, παραμένοντας πάντα στο περιβάλλον της τονικότητας της Σολ μείζονος. Πρόκειται για μία περίοδο αποτελούμενη από δύο πανομοιότυπες φράσεις (μ. 1 - 16 και 17 - 32) με μόνη διαφοροποίηση την τελική πτώση, μισή πτώση στη δεσπόζουσα για την πρώτη φράση (μ. 16) και τέλεια πτώση στην τονική συγχορδία της Σολ μείζονος (μ. 32).

Από το μέτρο 32 ξεκινάει το δεύτερο σκέλος της κύριας θεματικής περιοχής (μ. 32 - 64) στη μι ελάσσονα, σχετική της Σολ μείζονος. Η υφή του υλικού αλλάζει εντελώς, συγκρατώντας όμως τον παιχνιδιάρικο και γεμάτο ενέργεια χαρακτήρα του. Επαναλαμβανόμενες staccato τετράφωνες συγχορδίες, με τις χαμηλότερες φωνές να παραμένουν ως έχουν και την υψηλότερη να σχηματίζει το μελωδικό σχήμα, είναι αυτές που χαρακτηρίζουν το νέο υλικό. Το ισχυρό μέρος του μέτρου μετατοπίζεται κατά ένα όγδοο νωρίτερα, ενώ οι έντονες εναλλαγές μεταξύ piano και forte, Σολ μείζονος και σολ ελάσσονος και πάνω οκτάβας με κάτω οκτάβας, δίνουν ακόμα περισσότερη ένταση στο ήδη νευρικό ξεκίνημα του μέρους. Ήδη από το μέτρο 49 ξεκινάει η αποσπασματικοποίηση του μοτίβου, κατακερματίζοντάς το αρχικά σε δύο μέτρα (μ. 49 - 56), μετά σε ένα (μ. 56 - 60) και τέλος σε μισό μέτρο (μ. 60 - 63), με τις εναλλαγές στην τονικότητα (ελάσσονα - μείζονα) και στις δυναμικές να πυκνώνουν αντίστοιχα.

Το τρίτο τμήμα της κύριας θεματικής περιοχής (μ. 64 - 106) αποτελεί ένα τμήμα με δικό του υλικό, το οποίο έχει ως στόχο να γεφυρώσει το δεύτερο τμήμα με την επαναφορά του πρώτου. Πρόκειται για μία απλοϊκή, λαϊκότεροπη μελωδία στη μι ελάσσονα. Στην πρώτη φράση της (64 - 72) τα δύο χέρια φέρουν τη μελωδία με έκδηλη τροπικότητα⁷⁰ unisono σε απόσταση μίας οκτάβας, ενώ οι δύο εξωτερικές φωνές κρατούν ισοκράτημα στη δεσπόζουσα νότα σι. Στα επόμενα μέτρα η μι ελάσσονα επιστρέφει, η υφή γίνεται τετράφωνα και διακρίνεται μία μικρή ανεξαρτησία των δύο μελωδικών φωνών με τη σοπράνο να λαμβάνει πρωταγωνιστικό ρόλο και τον τενόρο διακριτικά να σχηματίζει μιμήσεις στο κλείσιμο των φράσεων. Η δεύτερη φράση (μ. 81) επεκτείνεται με

διατριβή του, κατά τον οποίο πρόκειται για επταμερές ροντό (ΑΒΑΓΑΒ'Α' + Coda), όπου το Β, δηλαδή το πρώτο επεισόδιο, αποτελείται από δύο σκέλη (μ. 32 - 64 και μ. 64 - 106) και επανέρχεται με μία μεγάλης έκτασης επέκταση και σε διαφορετική τονικότητα ως Β' (μ. 270 - 366). Παρομοίως, το Α στην τέταρτη και τελευταία του επαναφορά παραλλάσσεται και διευρύνεται. Βλ. Ραπτάκης, ό.π., σελ. 598-600.

⁶⁹ Carlin, ό.π., σελ. 216

⁷⁰ Η αποφυγή της αύξησης του προσαγωγέα παραπέμπει στον Αιόλιο Τρόπο από τη νότα μι (έναντι της μι ελάσσονος με δίεση στην έβδομη νότα ρε)

αλληπάλληλες αλυσιδοποιήσεις προς τα κάτω (μ. 87-98) και ερωταπαντήσεις μεταξύ των δύο χεριών. Από το μέτρο 99 και μετά ξεκινάει ένα μεταβατικό τμήμα βασισμένο στο μοτίβο που προηγουμένως αλυσιδοποιήθηκε, ανεβαίνοντας κατά ημιτόνιο μέχρι να καταλήξει στο μέτρο 107 στην επαναφορά του αρχικού τμήματος της κύριας θεματικής περιοχής, το οποίο έρχεται ακριβώς ίδιο με την αρχική του εμφάνιση μέχρι την τελειά του πτώση στη Σολ μείζονα στο μέτρο 138.

Η πλάγια θεματική περιοχή (μ. 139 - 238) βρίσκεται στην τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος. Δεν υπάρχει κανένα μεταβατικό τμήμα που να γεφυρώνει την κύρια με την πλάγια θεματική περιοχή και να διευκολύνει με αυτό τον τρόπο τη μετάβαση προς τη νέα τονικότητα. Η τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος δεν έχει καμία συγγένεια με τη Σολ μείζονα η τη μι ελάσσονα της κύριας περιοχής. Ωστόσο, εμφανίζεται και στο δεύτερο μέρος (βλ. μ. 40 - 41 και 131 - 132) ως η τονικότητα της VI από την ομώνυμη ελάσσονα της Σολ μείζονος. Το θεματικό υλικό αποτελεί την καρδιά του μέρους, μία συγκινητική, πλούσια μελωδία *con espressivo*. Η πληθωρική μελωδία σε τρεις οκτάβες δεν χρειάζεται συνοδεία, πέρα από μερικές συγχορδίες που διατυπώνουν την αρμονία ανά δύο μέτρα. Το πρώτο τμήμα της πλάγιας περιοχής (μ. 139 - 169) αποτελείται από δύο φράσεις που συνιστούν μία περίοδο. Η πρώτη ολοκληρώνεται στο μέτρο 153 με μία μάλλον ατελή πτώση στη συγχορδία της τονικής της Μι ύφεση μείζονος, αλλά σε θέση 3ης. Η δεύτερη φράση (154 - 169) κάνει μετατροπία στη σολ ελάσσονα, στην οποία ολοκληρώνει με τέλεια πτώση στο μέτρο 169.

Ακολουθεί ένα δεύτερο τμήμα (μ. 170 - 200), το οποίο δεν φέρει κάποιο καινούριο μοτίβο, αλλά έχει ως στόχο να αναπτύξει το ήδη εκτεθειμένο υλικό της πλάγιας περιοχής. Η τονικότητα είναι η σολ ελάσσονα, ομώνυμη της Σολ μείζονος της κύριας περιοχής. Η υφή που χρησιμοποιείται θυμίζει νυχτερινό, η μελωδία περιορίζεται στη χαμηλή νότα της προηγούμενης οκτάβας και τα τρίηχα όγδοα δίνουν την αίσθηση 6/8 αντί για 2/4/ ανά μέτρο. Στο τέλος κάθε φράσης (μ. 174, μ. 178, μ. 182, μ. 186) το αριστερό χέρι μιμείται τις τελευταίες νότες της μελωδίας, ενώ το δεξί χέρι μιμούμενο τον ήχο της καμπάνας προσφέρει ένα διακριτικό ισοκράτημα στη νότα της δεσπόζουσας, το οποίο εννοείται σε ολόκληρο το τμήμα, ακόμα και αν ακούγεται ανά τέσσερα μέτρα. Οι νότες που μιμείται το αριστερό χέρι αποσπασματικοποιούνται και οδηγούν σε μία σειρά από αλυσίδες (μ. 187 - 200) με έντονο διάλογο μεταξύ των δύο χεριών και εν τέλει οδηγούνται σε κορύφωση και την επαναφορά του θεματικού υλικού στην πρώτη του μορφή και στην οικεία του Μι ύφεση τονικότητα.

Η επαναφορά του υλικού της πλάγιας ενότητας (μ. 201 - 238) εμπλουτίζεται με σπασμένες συγχορδίες του αριστερού χεριού και μεγάλες χειρονομίες αρπάζ από τη χαμηλότερη έως την υψηλότερη έκταση. Από το μέτρο 224 ξεκινάει μία επέκταση του υλικού, η οποία καταλήγει στο μέτρο 228 σε μία θυελλώδη *cadenza* με οκτάβες. Μετά την κύλιση της προς τα κάτω, ξεκινάει την ανοδική χρωματική πορεία της μέχρι την επανέκθεση της κύριας περιοχής στη Σολ μείζονα τονικότητα.

Η επανέκθεση (μ. 239 - 430) αυτής της ιδιαίτερης σονάτας παρουσιάζει ένα πολύ σύνηθες φαινόμενο στις σονάτες χωρίς ανάπτυξη. Η επανέκθεση είναι «κολοβή» (αγγλ. *truncated recapitulation*)⁷¹, δηλαδή επανεκθέτει μόνο την κύρια περιοχή παραλείποντας την πλάγια.

⁷¹ Για το συγκεκριμένο όρο βλ. Carlin, ό.π., σελ. 216

Παρά τη λειψή της φύση, η έκτασή της παραμένει αρκετά μεγάλη, καθώς περιλαμβάνει κάποια δευτερεύοντα αναπτυξιακά εμβόλιμα τμήματα ως αντικατάσταση της ενότητας της ανάπτυξης που έχει παραλειφθεί από τη μορφή.

Το πρώτο σκέλος της κύριας θεματικής περιοχής (μ. 239 - 270) επανεκτίθεται όπως ακριβώς παρουσιάστηκε αρχικά στη Σολ μείζονα. Η πρώτη έκπληξη έρχεται στα μέτρα 270 - 302, όπου το δεύτερο σκέλος επανεκτίθεται στη σι ελάσσονα τονικότητα και όχι στη Σολ μείζονα ή σολ ελάσσονα, όπως θα περίμενε κανείς από την επανέκθεση. Φυσικά, το πιο κρίσιμο ζήτημα που καλείται να λύσει η επανέκθεση σε μία μορφή σονάτας είναι η τονικότητα της πλάγιας θεματικής περιοχής, η οποία στη συγκεκριμένη σονάτα εκλείπει εντελώς. Ταυτόχρονα, τα επόμενα αναπτυξιακά επεισόδια θα δώσουν στο υλικό επέκταση και επεξεργασία, ακόμη και αν έγινε μεταφορά σε «λανθασμένη» τονικότητα.

Η τονικότητα του τρίτου σκέλους, όπως και στην έκθεση, ταιριάζει με αυτή του προηγούμενου β. Από το μέτρο 302 το γνώριμο υλικό επανεκτίθεται στη σι ελάσσονα (και Αιόλιο τρόπο από σι). Στα μέτρα 339 - 366 εμφανίζεται το πρώτο αναπτυξιακό τμήμα βασισμένο στο θεματικό υλικό του τρίτου σκέλους της κύριας περιοχής. Μέσα από μία σειρά αλυσίδων βασισμένων στο μοτίβο των τελευταίων νοτών της μελωδίας, η αρμονική πορεία κινείται με ανοδική τάση και καταλήγει στη σολ ελάσσονα τονικότητα. Στα μέτρα 363 - 366 πρωταγωνιστεί η συγχορδία της δεσπόζουσας (ρε - φα# - λα), η οποία θα αποτελέσει και την κοινή συγχορδία για την επαναφορά του πρώτου σκέλους της κύριας περιοχής στη Σολ μείζονα (μ. 367 - 430). Κατά τη δεύτερη φορά που επανεκτίθεται, το εναρκτήριο θέμα παρασύρεται σε μία επέκταση η οποία θα προκαλέσει το ξέσπασμα ενός ακόμα αναπτυξιακού επεισοδίου (μ. 395 - 430). Πρόκειται για την κορύφωση του μέρους. Τα ήδη υπερδραστήρια δέκατα έκτα, διασχίζουν με λιγγιάδεις ταχύτητες όλη την έκταση του πιάνου μέσα από αλλεπάλληλα αρπές που ταξιδεύουν από όλες τις τονικότητες κινούμενα ανοδικά κατά χρωματικό τρόπο. Από το μέτρο 411 η υφή *cadenza* γίνεται εμφανέστερη με τα δύο χέρια να τρέχουν με παράλληλα δέκατα έκτα. Στο μέτρο 424 η πτωτική διαδικασία οδηγεί την αρμονία στην προδεσπόζουσα (ντο) και έπειτα από μία δραματική κατάβαση 7ης με συγχορδίες, στη δεσπόζουσα (ρε) στο μέτρο 428. Μέσα από την ηχώ των τεραστίου όγκου συγχορδιών έρχεται η τονική, σε κλειστή θέση στη μεσαία περιοχή της έκτασης του πιάνου στο μέτρο 430 για να δώσει την σκυτάλη στην *coda*.

Μετά από την εκρηκτική κορύφωση του προηγούμενου τμήματος, η *coda* έρχεται για να κατευνάσει τα πνεύματα και να γλυκάνει το τέλος της μεγαλειώδους σύνθεσης. Όπως είδαμε και προηγουμένως, η επανέκθεση παραλείπει την πλάγια περιοχή, ωστόσο το υλικό της αξιοποιείται στην *coda*, δίνοντας μία ισορροπία ανάμεσα στις δύο μεγάλες και μοναδικές ενότητες (έκθεση - επανέκθεση). Επίσης, η πλάγια περιοχή κατά την έκθεσή της περιείχε και ένα μεσαίο τμήμα, το οποίο έδωσε αναπτυξιακή διάσταση στο θεματικό υλικό στην τονικότητα της σολ ελάσσονας, δηλαδή της σχετικής της αρχικής τονικότητας Σολ μείζονος. Η επαναφορά του θεματικού υλικού (μ. 201 - 238) εκ των υστέρων μπορεί να θεωρηθεί και ως άτυπη επανέκθεση. Επιπλέον, η επιλογή του πλάγιου θεματικού υλικού για το τμήμα της *coda* (μ. 430 - 484) δεν είναι τυχαία, καθώς η μελωδία του είναι η πλέον χαρακτηριστική και αγαπητή του μέρους. Μετά από τις τονικές περιπέτειες της επανέκθεσης, η *coda* έχει τη συνεχή παρουσία της νότας της τονικής σολ σε μορφή ισοκρατήματος στη χαμηλότερη φωνή. Η εσωτερική φωνή με τη διακριτική της παρουσία λαμβάνει το ρόλο του αντιθέματος. Από το μέτρο 468 υπάρχει μόνο η τονική συγχορδία της

Σολ μείζονος με *sempre diminuendo* και *pianissimo* μέχρι το μέτρο 477 και έπειτα *fortissimo* για το οριστικό τέλος του έργου.

2.3 Συγκρίσεις

Εστιάζοντας στις αισθητικές πτυχές που διακρίνουν τη Μεγάλη Σονάτα σε Σολ μείζονα op. 37, δεν γίνεται να παραλείψουμε την αναφορά στο αδελφικό της έργο. Η συλλογή κομματιών “The seasons” op. 37b είναι το έργο που «μοιράζεται» το opus 37 μαζί με τη Μεγάλη Σονάτα. Αποτελείται από 12 κομμάτια για πιάνο, ένα για κάθε μήνα του χρόνου. Το εγχείρημα αυτό ανατέθηκε στον Τσαϊκόφσκι από τον Νικολάι Μπέρναρντ, εκδότη του περιοδικού *Nuvellist* τον Δεκέμβριο του 1875. Το κάθε κομμάτι αποτυπώνει τα χαρακτηριστικά του κάθε μήνα, καθώς και συγκεκριμένες εργασίες που πραγματοποιούνται κατά τη διάρκειά του. Τα μικρά αυτά κομμάτια χαρακτήρα συνοδεύονται από στίχους Ρώσων ποιητών αγαπημένων του συνθέτη.⁷²

Το έργο “The Seasons” είναι ένα παράδειγμα των απλών και εύκολων κομματιών για πιάνο, ενώ εν αντιθέσει, η «Μεγάλη Σονάτα» συγκαταλέγεται στα απαιτητικά, συναυλιακά έργα μεγάλου βεληνεκούς. Αυτά τα δύο διαφορετικά στυλ χαρακτηρίζουν την πιανιστική γραφή του συνθέτη και έχουν διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η πρώτη κατηγορία απευθύνεται σε ερασιτέχνες μέτριου επιπέδου και διακρίνονται από λυρισμό και ευαισθησία. Η δεύτερη κατηγορία έχει ως κύριο χαρακτηριστικό την υψηλή τεχνική δυσκολία, τις δραματικές αλλαγές μεταξύ των διαφόρων μερών και το ορχηστρικό ύφος που επιτυγχάνεται μέσα από τη χρήση διαφόρων τεχνικών και δυνατοτήτων του οργάνου, με στόχο την παραπομπή σε διαφορετικά ηχοχρώματα της ορχήστρας ή που προσομοιάζουν σε υφές που συναντάμε στην ορχηστρική γραφή προσδίδοντας ζωντάνια και χρώμα.

Η *Μεγάλη Σονάτα σε Σολ μείζονα* op.37 αποτελεί σημείο αναφοράς για το δεύτερο στυλ, καθώς περιέχει έντονο ορχηστρικό χαρακτήρα.⁷³ Αξιοποιώντας τις τεχνικές δυνατότητες που προσφέρονται από το πιάνο, ο συνθέτης επιχειρεί να χρωματίσει το μουσικό κείμενο με παραπομπές σε ηχοχρώματα, αλλά καταφέρνει να διατηρήσει πάντα τη γραφή πιανιστική. Το πρώτο μέρος τη σονάτας ξεκινάει με μεγάλες, ηχηρές συγχορδίες, όπως ακριβώς θα ξεκινούσε και ένα συμφωνικό έργο με το αντίστοιχο ορχηστρικό *tutti* (μ. 1 - 17). Το Β σκέλος της κύριας περιοχής (μ. 18 κ.εξ.) έχει εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα και ύφανση, παραπέμποντας σε ένα σόλο πνευστού, ίσως ενός κλαρινέτου με τα γρήγορα περάσματα που αυτό δύναται να υποστηρίξει υπό τη συνοδεία πιθανότατα των βιολοντσέλων. Από τα δύο κλαρινέτα που φέρουν τη μελωδία με *divisi*, το δεξί χέρι του πιανίστα ξεκινάει να παίζει τρίτες, σταδιακά αλλοιώνεται ο χαρακτήρας του σόλο και η γραφή γίνεται αμιγώς πιανιστική. Αυτή η αλλαγή είναι που οδηγεί και στο Γ σκέλος της κύριας θεματικής περιοχής, όπου εμφανίζεται πάλι αυτή η πομπώδης εμβατηριακή γραφή του Α σκέλους.

Αντίθετα με τα όσα προηγήθηκαν, η πλάγια θεματική περιοχή αντικατοπτρίζει περισσότερο την υφή ενός κουαρτέτου εγχόρδων (μ. 69 - 88), λόγω της τετράφωνης αντιστικτικής υφής, των εκτάσεων που έχει επιλέξει ο συνθέτης, αλλά και των μικρών περασμάτων, των επερίσεων και των μικρών φθόγγων προσεγγίσεως που αξιοποιούνται πολύ συχνά σε αυτή

⁷² Mac Donald, ό.π., σελ. 3-4

⁷³ Mac Donald, ό.π., σελ. 2

τη γραφή.⁷⁴ Στα μέτρα 89 - 107 της δεύτερης ενότητας, ο συνθέτης επιτυγχάνει μία αρκετά πετυχημένη μίμηση της αρπιστικής γραφής, με αρπισμούς που ξεκινούν από σχετικά χαμηλές περιοχές και φτάνουν στις υψηλές συχνότητες του πιάνου υπό την ένδειξη *leggiero* και σε *riantissimo* δυναμική, κάνοντας το πιάνο πραγματικά να ηχεί σαν άρπα, καθώς μόνο εκείνη θα μπορούσε να παίζει τόσο μεγάλα αρπές και τόσο γρήγορα. Στη συνέχεια εμφανίζεται για λίγα μέτρα μία τετράφωνη και πάλι ύφανση, με την πρώτη και την τρίτη φωνή να κινούνται σε 8^{es} παράλληλες, ενώ μία χαμηλότερη φωνή φέρει μια διακριτική γραμμή μπάσου και η δεύτερη φωνή μοιάζει με συνοδευτική γραφή βιόλας. Μοιάζει εδώ και πάλι να επανέρχεται το κουαρτέτο εγχόρδων, με άλλο υλικό και για πολύ λίγο. Στην coda του πρώτου μέρους το μοτίβο των ρωσικών καμπανών διαπλέκεται με το μοτίβο του *Dies Irae*. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τις πρώτες χαρακτηριστικές νότες του ψαλμού, όπως χρησιμοποιήθηκαν και από τους Liszt (*Totentanz*, 1849), Rachmaninoff (*Isle of the Dead*, op.29, 1908) και Brahms (*Klavierstücke op. 118*, no 6, *Intermezzo*, 1893). Ο Τσαϊκόφσκι εμφανίζει το πασίγνωστο μοτίβο σε θριαμβευτικό σημείο λίγο πριν από το φινάλε του μέρους στην αρχική τονικότητα της Σολ μείζονος κλίμακας, με έντονους τονισμούς που παραπέμπουν στις εκκλησιαστικές καμπάνες εν είδει οστινάτο στο μπάσο.

Ο ορχηστρικός χαρακτήρας της ύφανσης στα επί μέρους δομικά τμήματα μπορεί να τους προσδίδει χαρακτήρα και δίνει ποικιλία στο πιανιστικό αυτό έργο, αλλά από την άλλη οι μελωδίες μοιάζουν δεσμευμένες στο πλαίσιο στο οποίο πρωτοεμφανίστηκαν και έτσι το μέρος στο σύνολό του μοιάζει με παράταξη στοιχείων, ενώ δεν επιτυγχάνεται ποτέ μία πραγματική ανάπτυξη του υλικού, όπου η ύφανση ενός τμήματος θα αξιοποιούνταν για την εκφορά του θεματικού υλικού ενός άλλου.

Το δεύτερο μέρος της σονάτας με τον τριμερή σχεδιασμό του και την τόσο ξεκάθαρη τριμερή δομή της πρώτης ενότητας, παραπέμπει σε πολύ κλασικά πρότυπα. Σίγουρα η εκτροπή προς τη μι ύφεση μείζονα δεν είναι κάτι που θα συναντούσαμε στον κλασικισμό ως τονική επιλογή, αλλά το α που παραπέμπει σε περίοδο, η αργή ένδειξη του tempo, το *cantabile* ύφος και οι τόσο συγγενείς τονικότητες με την αρχική Σολ μείζονα, μοιάζουν να είναι μια παραπομπή στον Beethoven. Ταυτόχρονα όμως, η απουσία μίας μελωδίας που εξελίσσεται με σαφή αρχή, μέση και τέλος και η εμμονή στο μοτίβο του ημιτονίου είναι παράδειγμα επιρροής και αναφοράς στον R. Schumann. Η μελωδία στο δεξί χέρι, αργοκίνητη αλλά βαθύτατα λυρική, με το αριστερό χέρι να συνοδεύει αρμονικές συγχορδίες, παραπέμπει σαφώς στο δεύτερο μέρος της Σονάτας για πιάνο αρ. 2, op. 22 σε σολ-ελάσσονα του Schumann. Το μελωδικό μοτίβο του ημιτονίου που ανεβαίνει και κατεβαίνει αποτυπώνει το πένθος, τον εσωτερικό πόνο, το λυγμό. Αντίστοιχα, αυτό το μοτίβο εμφανίζεται ως κύριο χαρακτηριστικό της μελωδίας του πρώτου σκέλους της πλάγιας περιοχής του πρώτου μέρους.⁷⁵ Το πιανιστικό έργο του Τσαϊκόφσκι και ιδιαίτερος αυτή η σονάτα είναι βαθιά επηρεασμένα από τη γραφή του Robert Schumann. Στο εν λόγω έργο η τεράστια επιρροή εκφράζεται μέσα από την εκτεταμένη πολυφωνική επεξεργασία των υλικών, τις μικρές παρεστιγμένες αξίες και τα ζωηρά περάσματα από τη μία φωνή στην άλλη.⁷⁶ Επίσης, οι πυκνές ορχηστρικές συγχορδίες (κύρια θεματική περιοχή πρώτου μέρους) και τα αεικίνητα δέκατα έκτα (εναρκτήριο θέμα τελευταίου μέρους) παραπέμπουν

⁷⁴ Dorezhkina, ό.π., σελ. 32

⁷⁵ Nicolov, Dimitar N., "Peter Ilyich Tchaikovsky's Grand Sonata in G Major, Op. 37: A Critical Reevaluation." D. M. A. διατριβή, Lincoln, Nebraska, Δεκέμβριος 2003, σελ. 12

⁷⁶ Dorezhkina, ό.π., σελ. 7-8

στο στυλ του Γερμανού συνθέτη.⁷⁷

Το τρίτο μέρος της σονάτας είναι ένα scherzo, μια επιλογή που μοιάζει να επιβάλλεται στο συνθέτη από την παράδοση. Η τριμερής μορφή του έχει διατηρηθεί όπως αναδείξαμε πιο πάνω, ενώ παρών είναι και ο ενεργητικός και παιχνιδιάρικος χαρακτήρας του. Πρόκειται για ένα έργο που δημιουργεί τις αντιθέσεις που επιζητά η ρομαντική αισθητική, ωστόσο, καθώς έρχεται σε τρομερή αντίθεση από πλευράς ύφους με τα προηγούμενα δύο μέρη, ίσως για αυτό να διαρκεί και τόσο λίγο. Εδώ η γραφή είναι αμιγώς πιανιστική και δεν φαίνεται να γίνονται αναφορές σε μοτίβα άλλων μερών. Η παιδική αθωότητα και η βιασύνη του μέρους αυτού προκαλούν εντύπωση στον ακροατή, ενώ ταυτόχρονα τον επαναφέρουν στην αρχική τονικότητα. Στο εσωτερικό του μέρους η αντίθεση επιτυγχάνεται μόνο στο επίπεδο των τονικών κέντρων, αφού η μεσαία ενότητα είναι στην Μι-ύφεση-μείζονα, την έκτη της ομώνυμης, δηλαδή. Αυτή η επιλογή είναι πιο κοντά στην αισθητική του ρομαντισμού, ενώ νύξη αυτής της τονικότητας είχε γίνει ήδη από το προηγούμενο μέρος, ίσως σε μία προσπάθεια του συνθέτη να γεφυρώσει τρόπον τινά τα δύο αυτά τόσο διαφορετικά μεταξύ τους μέρη.

Το τέταρτο και τελευταίο μέρος της σονάτας θυμίζει σε ύφος και σε διαστάσεις το πρώτο. Ξεκινά και αυτό με συγχορδίες που παραπέμπουν σε ορχηστρικό tutti, ενώ στην πορεία η γραφή γίνεται πιανιστική σε στυλ Schumann με τα γρήγορα περάσματα και τη μελωδική ασάφεια. Μετά από την εναρκτήρια περίοδο, ξεκινά μια γραφή που παραπέμπει σε ένα βουκολικό ύφος, με τους ισοκράτες στις χαμηλότερες φωνές, πάνω από τους οποίους κινείται με πολύ απλό τρόπο και ομορρυθμικά μια μελωδία. Η γραφή αυτή γίνεται όλο και πιο πιανιστική μέσω της αποσπασματικοποίησης και της γρήγορης αλλαγής οκτάβας, ενώ το τμήμα που ακολουθεί κρατά το λαϊκό στοιχείο με μία δίφωνη επί της ουσίας υφή, που σχηματίζουν ο ισοκράτης και η μελωδία, η οποία με διπλασιασμούς εξυφαίνει ένα ψευδοτετράφωνο αποτέλεσμα. Στη συνέχεια του έργου που παρουσιάζεται ένα νέο μελωδικό στοιχείο, εμφανίζεται και η τονικότητα της Μι ύφεση μείζονος, την οποία συναντήσαμε και στα δύο προηγούμενα μέρη. Το θεματικό υλικό εδώ μοιάζει με εκείνο στη μι ελάσσονα, αλλά εξυφαίνεται διαφορετικά, ωστόσο διατηρώντας τη λαϊκότερο χροιά του με κυρίαρχο το στοιχείο της μελωδίας, η οποία τώρα ακούγεται σε τρεις οκτάβες. Στη συνέχεια, και συγκεκριμένα από το μ. 170, εμφανίζεται για πρώτη φορά στο έργο μία πραγματική ανάπτυξη θεματικού υλικού. Η προηγούμενη μελωδία παραμένει στο δεξί χέρι και συνοδεύεται με ένα τελείως διαφορετικό τρόπο, που παραπέμπει σε κομμάτι χαράκτηρα ή νυχτερινό. Μέσα από αυτή την ανάπτυξη γεννιέται και το υλικό που τελικά μας οδηγεί πίσω στο αρχικό θεματικό υλικό, ενώνοντας με πιο οργανικό τρόπο τα επιμέρους τμήματα της μορφής σε αντίθεση με την περισσότερο παρατακτική λογική που κυριαρχούσε στην αρχή. Στα τελευταία μέτρα του, το έργο επαναφέρει έκδηλα το στοιχείο του ισοκράτη, αυτή τη φορά πάνω στην τονική σολ και αν και οι δυναμικές σβήνουν προς στιγμήν, τα τελευταία μέτρα οδηγούν σε μία λαμπρή έξοδο, με τη συγχορδία της τονικής να επαναλαμβάνεται πολλάκις και το έργο να κλείνει πανηγυρικά.

Ένα μιμητικό μοτίβο που συναντάται σε αυτό το έργο και συνδέει τα μέρη του, είναι οι αναφορές στις ρωσικές εκκλησιαστικές καμπάνες.⁷⁸ Σε πολλά σημεία του έργου χρησιμοποιούνται μοτίβα και συνηχήσεις που παραπέμπουν στο άκουσμα μιας καμπάνας.

⁷⁷ Howard, ό.π., σελ. 5

⁷⁸ Περισσότερα για τις καμπάνες και τη χρήση του μοτίβου βλ. Dorezhkina ό.π., σελ. 12

Το εναρκτήριο θέμα της κύριας περιοχής του πρώτου μέρους με τις μεγάλες ρυθμικές συγχορδίες, αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα του μοτίβου της καμπάνας. Τα μέτρα 64 - 72 του τελευταίου μέρους φέρουν μία λαϊκότροπη μελωδία, η οποία συνοδεύεται από ισοκρατήματα της δεσπόζουσας σε οκτάβες. Η επίμονη παρουσία τους και η υψηλή νότα πάνω από το πεντάγραμμο (σι), μιμούνται την καμπάνα ως προς το ηχόχρωμα αλλά και τον τροπικό χαρακτήρα της μελωδίας του θέματος. Στο δεύτερο τμήμα της πλάγιας περιοχής στη σολ ελάσσονα (μ. 170 - 200), η εμπλουτισμένη με τρίηχα μελωδία του δεξιού χεριού εναλλάσσεται με καμπανίσματα σε υψηλές οκτάβες με ελαφρύ τονισμό (μ. 174, 178, 182, 186, 188 κ.ο.κ). Πέραν αυτού του μοτίβου, η μελωδία που προέρχεται από το μεσαιωνικό μέλος *Dies Irae* εμφανίζεται ως αναφορά περισσότερο και όχι ως *cantus firmus* στο δεύτερο σκέλος της πλάγιας περιοχής του πρώτου μέρους (μ. 79 - 101), όπως και στην κατακλείδα (μ. 102 - 111). Η μελωδία του δεύτερου σκέλους βασίζεται πάνω στις 6 χαρακτηριστικές νότες του ψαλμού⁷⁹, ενώ η κατακλείδα τις εμφανίζει στο μπάσο σε μία μορφή που προοικονομεί τη μεγάλη εμφάνιση στην *coda* του έργου. Ενδιαφέρον εμφανίζει η παρατήρηση ότι το μοτίβο εμφανίζεται αποκλειστικά σε μείζονα περιβάλλοντα, σε αντίθεση με αυτό που συνήθως συμβαίνει με τη χρήση του *Dies Irae*, το οποίο λόγω του περιεχομένου του αξιοποιείται σε σκοτεινά ή πένθιμα μέρη από τους συνθέτες.⁸⁰

Συμπεράσματα

Με τη μελέτη της Σονάτας για πιάνο ορ. 80 και της Μεγάλης Σονάτας για πιάνο ορ. 37, προέκυψαν κάποια συμπεράσματα και κάποια συγκριτικά σχόλια. Ο Τσαϊκόφσκι σε αυτά τα δύο πιανιστικά έργα βασίστηκε ως επί το πλείστον σε κλασικές δομές, όσον αφορά στη διάπλαση των μερών που ακολουθούν τη μορφή σονάτας, αλλά και στα υπόλοιπα εσωτερικά μέρη. Η πιανιστική τεχνική συνδυάζεται με τη μελωδική μουσική ευφυΐα του συνθέτη σε μία σύμπραξη υψηλής μουσικής τέχνης.

Η Σονάτα ορ. 80 είναι ένα έργο μεγάλο. Η επιλογή των κλασικών μουσικών δομών σε συνδυασμό με τη δυναμική μορφολογική εξέλιξη του τελευταίου μέρους, όπου φροντίζει να επιλύσει όποια ζητήματα προέκυψαν δίνοντας στον ακροατή την αίσθηση του καθολικού και απόλυτου τέλους, η επιλογή της ντο δίεση ελάσσονος που μεταμορφώνεται στην εναρμόνια μείζονα Ρε ύφεση στο φινάλε του κομματιού, είναι στοιχεία που προσθέτουν μεγάλη αισθητική και σημειολογική αξία στο έργο. Τα δεξιοτεχνικά στοιχεία εναλλάσσονται των συμφωνικών υφών μέσα στο μουσικό σύμπαν της ακατανίκητης λυρικής μελωδίας του Τσαϊκόφσκι, που πάντα θυμάται, αγνά μα επαρκώς, την πλούσια ρωσική μουσική παράδοση.

Όσο μεγαλοπρεπές είναι το έργο ορ. 80, άλλο τόσο διεκδικεί δικαιωματικά τον τίτλο της η Μεγάλη Σονάτα ορ. 37. Φαινομενικά, πρόκειται για ένα έργο που έχει ως κύριο στόχο και πρωταγωνιστή τη δεξιοτεχνική ανάδειξη του πιάνου και του εκτελεστή. Ωστόσο, με μία βαθύτερη ανάγνωση μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι μέσα από τις βιρτουόζικες φανφάρες αναδύονται ιδιοφυείς μορφολογικές και αισθητικές ιδέες. Η εντυπωσιακή αρχή του έργου θα μπορούσε να προσομοιαστεί με τη Σονάτα ορ.106, 'Hammerklavier' του Beethoven και οι επιρροές από τον Schumann ξεχειλίζουν. Το έργο συνομιλεί ανοικτά με τη Μοίρα. Η μελωδία του *Dies Irae* υποφώσκει σε ολόκληρο το πρώτο μέρος και μπερδεύεται μέσα

⁷⁹ Dorezhkina, ό.π., σελ. 15-16

⁸⁰ Ό.π., σελ. 15.

στους ήχους από τις ρωσικές καμπάνες της ορθοδοξίας και τις απλοϊκές μελωδίες των λαϊκών χορών. Οι ορμητικές δεξιοτεχνικές συγχορδίες διαδέχονται την ευαίσθητη λυρική τους, σε ένα δίπολο πιανιστικών και ορχηστρικών ποιοτήτων.

Οι εκπλήξεις, η βαθιά συγκίνηση και η ποιότητα του έργου μεγάλου βεληνεκού, είναι τα κοινά στοιχεία των δύο κατά τα άλλα διαφορετικού χαρακτήρα έργων. Οι δύο σονάτες ακολουθούν τις κλασικές δομές, με την εξαίρεση ότι η Μεγάλη Σονάτα κάνει προσπάθειες να σπάσει τον κλοιό, ακόμα και αν πάντα βρίσκει τρόπο να διορθώσει την παρατυπία της. Η σονάτα op. 80 είναι ένα έργο με εσωτερικότητα και συστολή, κρυμμένο μέσα στα μύχια του συνθέτη, ενώ η Μεγάλη Σονάτα είναι λαμπερή και εκδηλωτική. Ακόμα και οι πιο τρυφερές στιγμές της επικοινωνούνται με ένα τρόπο απτό, προσβάσιμο. Είναι προφανές ότι τα δύο έργα μοιράζονται τον ίδιο μουσικό πατέρα, που τα έχει φροντίσει με στοργή και τους έχει δώσει τα πιο σπουδαία και ευφυή χαρακτηριστικά του.

Βιβλιογραφία

- Bohrer, Isabel A., "A Comparative Analysis of Pyotr Ilich Tchaikovsky's First and Sixth Symphonies" (2018). Honors College. 320.
<https://digitalcommons.library.umaine.edu/honors/320>
- Caplin, William E. , *Classical form: A theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York 1998.
- Dorozhkina, Elena V., *A Performer's Guide to the First Two Movements of Pyotr Tchaikovsky's Grand Sonata in G Major, Opus 37*, διατριβή, Δεκέμβριος 2012, Denton, Texas. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc177192/>: accessed May 29, 2021), *University of North Texas Libraries, UNT Digital Library*, <https://digital.library.unt.edu/>;
- Φιτσιώρης, Γεώργιος, *Εισαγωγή στη Θεωρία και Ανάλυση της Τονικής Μουσικής (2η έκδ.)*, Εκδόσεις Νεφέλη, 2010.
- Garden, Edward, *Tchaikovsky: Master Musicians*, επιμ. Stanley Sadie, Oxford University Press
- Hepokoski, James και Darcy, Warren, *Elements of Sonata Theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press, New York 2006.
- Howard, Leslie (Hyperion CDA66939). op. 80, op. 37, Allegro in F Minor (1863-4). ηχογράφηση: 9-10 Νοεμβρίου, 1993. εκδ.1997, σχολιασμός
- Kohlhase, Thomas, λήμμα "Čajkovskij", στο: Ludwig Finscher (επιμ.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik (2. Ausgabe) / Personenteil, Bd. 3, Bärenreiter – Metzler, Kassel – Stuttgart 2002*, σελ. 1596-1655.
- MacDonald, Malcolm. "Tchaikovsky: Grand Sonata in G Major, Op. 37. The Seasons, Op. 37~bis." *Tchaikovsky, Vassily Primakov*, Bridge 9283, 2009, compact disc., σχολιασμός ηχογράφησης
- Nicolov, Dimitar N. , "Peter Ilyich Tchaikovsky's Grand Sonata in G Major, Op. 37: A Critical Reevaluation." D. M. A. διατριβή, Lincoln, Nebraska, Δεκέμβριος 2003.
- Poznansky, Alexander και Langston, Brett, *The Tchaikovsky Handbook*, Vol. 1, Indiana University Press, Bloomington 2002.
- Ραπτάκης, Σόλων, *Η σονάτα για πιάνο στον ύστερο ρομαντισμό (1848-1914), Συστηματική προσέγγιση του ρεπερτορίου, με έμφαση στην ανάδειξη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του είδους και της εξελικτικής διαμόρφωσης των μορφολογικών προτύπων*, διδακτορική διατριβή, Αθήνα, 2021.

- Rink, John, λήμμα “Sonata”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 23, σελ. 671-687.
- Schoenberg, Arnold, *Βασικές Αρχές Μουσικής Σύνθεσης (3η έκδ.)*, εκδ. Νάσος, Αθήνα 1988
- Tchaikovsky-Studio Institut International, *Systematisches Verzeichnis der Werke von Piotr Iljitsch Tschaikowsky: Ein Handbuch für die Musikpraxis*, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg 1979.
- Watkins, Scott, *Sonata in C-sharp Minor; op. posth. 80 by Pyotr Il'yich Tchaikovsky: Preparation for a New Edition*, διδακτορική διατριβή, Florida State University, College of Music, 2011.
- Wiley, Roland John λήμμα “Tchaikovsky, Pyotr Il'yich”, στο: Stanley Sadie – John Tyrrell (επιμ.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (second edition), Macmillan Publishers Limited, London 2001, vol. 25, σελ. 144-183.