

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**Η σονάτα για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου:
Διάλογος των παραδοσιακών μορφών με τη νεοτονικότητα
και τον εθνικό χαρακτήρα**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ / ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

της φοιτήτριας
ΜΑΡΙΑΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗ
ΑΕΜ: 304

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: ΚΩΝ/ΝΟΣ ΤΣΟΥΓΚΡΑΣ, επίκουρος καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 2014

Περιεχόμενα	1
Πρόλογος	2
Εισαγωγή	3
1. Η Σονάτα για βιολί και πιάνο ως είδος σύνθεσης στην Ελλάδα από την Επτανησιακή Σχολή ως το τέλος του 20 ^{ου} αι. όπως αυτή διαμορφώνεται από Έλληνες συνθέτες γεννημένους μέχρι και το 1925.	7
2. Αντίοχος Ευαγγελάτος. Η επίδραση των συνθηκών της ζωής του στο συνθετικό του έργο.	14
3. Η Σονάτα για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου (1955-56)	18
4. Μεθοδολογία ανάλυσης	20
5. Ανάλυση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου	21
5.1. Allegro appassionato (α' μέρος)	21
5.2 Adagio (β' μέρος)	38
5.3. Allegro giusto (γ' μέρος)	48
6. Συμπεράσματα από την ανάλυση της σονάτας	61
7. Συμπεράσματα - Επίλογος	68
8. Βιβλιογραφία	71
Παράρτημα. Σχολιασμένη παρτιτούρα	75

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία με τίτλο "Η σονάτα για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου: Διάλογος των παραδοσιακών μορφών με τη νεοτονικότητα και τον εθνικό χαρακτήρα" αποτελεί την διπλωματική μου εργασία που έγινε στα πλαίσια της ολοκλήρωσης των σπουδών μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ.

Η επιλογή του θέματος της εργασίας δημιουργήθηκε από την ιδέα ενός κύκλου συναυλιών με σονάτες για βιολί και πιάνο Ελλήνων συνθετών από την Εθνική Σχολή έως σήμερα, προκειμένου να φανεί η διαδρομή της μουσικής αυτής μέσα στο χρόνο.

Η ενασχόληση μου με κάποιες από τις σονάτες αυτές από την πλευρά του εκτελεστή γέννησε την ανάγκη μιας πιο συστηματικής έρευνας που θα αφορούσε τη θέση της συγκεκριμένης σονάτας μέσα στο χρόνο τη σχέση της με το παρελθόν και την επίδρασή της στο μέλλον όπως αυτή θα προέκυπτε μέσα από την ανάλυσή της.

Σ' αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή Κώστα Τσούγκρα που πρόσφερε πολύτιμη και άμεση βοήθεια κατά τη διάρκεια της έρευνας και της συγγραφής της παρούσας εργασίας προκειμένου αυτή να γίνει αξιόπιστη και ουσιαστική.

Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου για την συμπαράσταση και την υπομονή τους όλο τον καιρό της ενασχόλησής μου με την εργασία.

Μαρία Καραγιάννη

Σεπτέμβριος 2014

Εισαγωγή

Η σταδιακή συστηματοποίηση των μουσικών σπουδών την τελευταία πενήνταετία στον ελληνικό χώρο σε συνδυασμό με την ύπαρξη σημαντικών μουσικών (δασκάλων, εκτελεστών και συνθετών) έφεραν άνθιση στο χώρο της ελληνικής μουσικής, τόσο στον τομέα της ερμηνείας όσο και στους τομείς της σύνθεσης και της διδασκαλίας. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα την ανάπτυξη της ελληνικής συνθετικής δημιουργίας. Πολλοί Έλληνες μουσικοί ασχολούνται πια με τη σύνθεση, γράφοντας έργα τα οποία ερμηνεύονται τόσο στην ελληνική όσο και στην παγκόσμια μουσική σκηνή, ενώ η ελληνική μουσική εκπαίδευση έχει προχωρήσει σε μια συστηματοποίηση των σπουδών που αφορούν τη σύνθεση. Σ' αυτά τα πλαίσια θεωρείται ότι η ανάλυση μουσικών έργων προσφέρει τα μέγιστα, τόσο στον τομέα της σύνθεσης όσο και στον τομέα της εκτέλεσης-ερμηνείας των μουσικών έργων. Αυτό σε συνδυασμό με την παραδοχή ότι στην τέχνη δεν υπάρχει παρθενογένεση,¹ και κατά συνέπεια κάθε αξιόλογο έργο δέχεται επιρροές αλλά και λειτουργεί ως βάση επιρροών για κάποια άλλα έργα, γεννήθηκε η ανάγκη ανάλυσης της σονάτας για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου, αφού λήφθηκαν υπόψη οι παρακάτω παράγοντες:

1. Την έγραψε ένας συνθέτης ο οποίος για πολλά χρόνια διαδραμάτιζε σοβαρό ρόλο στα μουσικά γεγονότα της χώρας, όπως θα φανεί και στην πορεία της εργασίας από το βιογραφικό του, και

2. Γράφτηκε στα μέσα του 20ου αιώνα (1955-56), στο σημείο όπου συναντήθηκαν και αναμίχθηκαν (για τον συνθέτη) τα ρεύματα των εθνικών σχολών με τις νεότερες τάσεις, κάτι το οποίο φαίνεται να επηρέασε τη σύνθεση του έργου.

Η παρούσα διπλωματική εργασία έχει ως στόχο την παρουσίαση της ανάλυσης του έργου "Σονάτα για βιολί και πιάνο" του Αντίοχου Ευαγγελάτου, προκειμένου να αναδείξει τα στοιχεία εκείνα που την τοποθετούν, κατά την άποψη του συντάκτη της εργασίας, σ' ένα κεντρικό σημείο της ελληνικής μουσικής δημιουργίας αντίστοιχων έργων. Σ' αυτό το πλαίσιο και μ' αυτά τα δεδομένα αναπτύχθηκε και συντάχθηκε το σκεπτικό της εργασίας, η οποία χωρίζεται σε δύο μέρη και συνοδεύεται από ένα παράρτημα.

Το πρώτο μέρος που περιλαμβάνει δύο κεφάλαια αφορά την τοποθέτηση της σονάτας μέσα στο ιστορικό πλαίσιο της εποχής στην οποία έχει γραφτεί.

Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται μία παρουσίαση και στοιχειώδης ανάλυση αντίστοιχων έργων με αυτό του Ευαγγελάτου, προκειμένου να υπάρξει μία καταγραφή και μία κατανόηση των συνθετικών κυρίως τεχνικών που υπήρχαν και διαμορφώνονταν σε χρονικό ορίζοντα προγενέστερο, ταυτόχρονο αλλά και μεταγενέστερο από την περίοδο σύνθεσης της συγκεκριμένης σονάτας.

Το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας περιλαμβάνει το βιογραφικό του συνθέτη, όπου γίνεται αφενός μια παρουσίαση της ζωής του και αφετέρου μια προσπάθεια απάντησης στο ερώτημα του κατά πόσο οι συνθήκες της ζωής του, οι μετακινήσεις του, οι σπουδές του, οι συνεργασίες και οι πρωτοβουλίες που ανέλαβε, επηρέασαν το συνθετικό του έργο τόσο ως προς τα στοιχεία του εθνικού χαρακτήρα όσο και της σύνδεσης αυτών των στοιχείων με τις νεότερες συνθετικές τεχνικές.

Το δεύτερο μέρος αφορά την ανάλυση της σονάτας, η οποία είναι και ο πυρήνας της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας. Το μέρος αυτό ξεκινάει με ένα κεφάλαιο που εξηγεί τη μεθοδολογία που θα ακολουθηθεί στην ανάλυση, τους άξονες που αυτή κινείται, και τελικά τους τομείς που καλύπτει. Στη συνέχεια βρίσκεται το

¹ Γιώργος Σεφέρης, *Δοκιμές*, τ. Β' (Αθήνα: Ίκαρος, 1981), 19.

κεφάλαιο της καθ' αυτό ανάλυσης, η οποία ακολουθείται από τα συγκεντρωτικά συμπεράσματα που είναι ταξινομημένα, όπως προκύπτουν από τη μεθοδολογία. Το δεύτερο μέρος της εργασίας ολοκληρώνεται με το κεφάλαιο των συγκριτικών συμπερασμάτων που αφορά την απάντηση στα ερωτήματα της παρούσας εισαγωγής.

Σ' αυτό το σημείο θεωρείται αναγκαία η επεξήγηση στους όρους "νεοτονικότητα", "παραδοσιακές μορφές", "εθνικός χαρακτήρας", "εθνική μουσική" και "Εθνική Σχολή" προκειμένου να υπάρξει αποσαφήνιση του πεδίου στο οποίο αναφέρεται το θέμα της εργασίας.

Ως *νεοτονικότητα* χαρακτηρίζεται η νέα πορεία της φθογοκεντρικής μουσικής, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα στον 20ο αιώνα. Περιλαμβάνει την αμφισβήτηση των στοιχείων του παρελθόντος που συνοψίζονται στην εγκατάλειψη της τονικότητας μετά το 1900 και στις εξερευνήσεις του νέου υλικού πριν και μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο.² Στην προσπάθεια αμφισβήτησης του παρελθόντος³ για την εγκαθίδρυση κάτι νέου συμβάλει η νέα άποψη για τις τονικές φόρμες, η επιμήκυνση των μελωδικών φράσεων, η χρήση και η επέκταση των μετατροπιών. Η ασάφεια που δημιουργείται λόγω της αυξημένης χρωματικότητας απελευθερώνει ουσιαστικά στοιχεία που ήταν άμεσα συνδεδεμένα με τις τονικές σχέσεις. Έτσι ο ρυθμός, το ηχόχρωμα, τα σημεία έκφρασης και άρθρωσης της μουσικής αποκτούν σπουδαιότητα για τη νεοτονική μουσική ισάξια μ' αυτή που στο παρελθόν είχε η μελωδία και η αρμονία.

Με τον όρο *παραδοσιακές μορφές* αναφερόμαστε κυρίως στη μορφή σονάτας ή άλλες κλειστές μορφές του 18ου και 19ου αιώνα. Συχνά γίνονται αναφορές στη "σονάτα" όπως αυτή αναπτύχθηκε στον κλασικισμό,⁴ δηλαδή σε ένα έργο που αποτελείται από τρία ή τέσσερα μέρη. Το πρώτο από αυτά έχει μια συγκεκριμένη μορφολογική δομή, η οποία αποτελείται από τα τμήματα της έκθεσης, ανάπτυξης και επανέκθεσης. Το τμήμα της έκθεσης για την παραδοσιακή "φόρμα σονάτα" έχει δύο θέματα τα οποία έχουν μεταξύ τους σχέσεις που απορρέουν από το τονικό σύστημα του μείζονα-ελάσσονα και συγκρινόμενα έχουν αντιθετικό χαρακτήρα. Στη συνέχεια το τμήμα της ανάπτυξης περιλαμβάνει την επεξεργασία του υλικού που υπάρχει στην έκθεση και τέλος η επανέκθεση επαναφέρει το υλικό της έκθεσης με πολύ συγκεκριμένες τονικές σχέσεις οι οποίες και πάλι απορρέουν μέσα από το σύστημα του μείζονα-ελάσσονα. Στην ανάλυση που θα ακολουθήσει θα γίνει προσπάθεια να αναδειχθούν οι ομοιότητες, οι διαφορές αλλά και οι επιδράσεις της κλασικής φόρμας σονάτας στη φόρμα που χρησιμοποιεί ο Ευαγγελάτος. Για τις υπόλοιπες παραδοσιακές φόρμες στις οποίες περιστασιακά γίνεται αναφορά στην ανάλυση θα υπάρχει ειδική μνεία στα συγκεκριμένα σημεία, ώστε η σύγκριση ή ο διάλογος ανάμεσα στο παλιό και στο νέο να γίνεται εύκολα αντιληπτός.

Ως *Εθνική Σχολή* στην ιστορία των καλών τεχνών ονομάζεται μια ομάδα δημιουργών κοινής συνήθως προέλευσης, οι οποίοι συνειδητά χρησιμοποιούν κοινά υφολογικά γνωρίσματα και τεχνικές δημιουργίας συχνά και κάποιες κοινές αισθητικές και ιδεολογικές αρχές. Ο όρος *Εθνική Σχολή* χρησιμοποιείται ακόμη για να χαρακτηριστεί μια ορισμένη κατηγορία νεότερων παραδόσεων εθνικής μουσικής,

² Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετάφραση Γιώργος Ζερβός. (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 23.

³ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετάφραση Γιώργος Ζερβός. (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 32-35.

⁴ William S. Newman, "Sonata III. Classical", *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 17 ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), 485-491.

που διαμορφώθηκαν στο πλαίσιο της αλληλεπίδρασης εθνικισμού και μουσικής.⁵ Απαραίτητη θεωρείται σ' αυτό το σημείο και η διευκρίνιση ότι οι συνθέτες εθνικών σχολών πέρα από τη συνθετική τους ενασχόληση δραστηριοποιούνται και σε άλλους τομείς όπως αυτούς της μουσικής εκπαίδευσης και της συλλογής, μελέτης και αναρμόνισης δημοτικών τραγουδιών.⁶

Από την άλλη μεριά η *εθνική μουσική* «δεν είναι μια σαφώς καθοριζόμενη έννοια, αλλά μια γενική ρυθμιστική αρχή, μια ιδέα με την φιλοσοφική σημασία της λέξης, με βάση την οποία συλλαμβάνεται κατηγοριακά η μουσική».⁷

Η ιδιαίτερη σχέση που έχει ο Ευαγγελάτος με την Εθνική Σχολή και την εθνική μουσική, αποτυπώνεται με τον καλύτερο και πιο ανάγλυφο τρόπο σε μια συνέντευξη που δίνει ο ίδιος στο Θεόδωρο Αντωνίου και η οποία δημοσιεύεται στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

Τέλος, η αναφορά στον *εθνικό χαρακτήρα* του έργου, για την παρούσα εργασία, θα αφορά τα στοιχεία εκείνα που λειτουργούν ως δάνειο από την ελληνική παραδοσιακή μουσική (βυζαντινή και λαϊκή) και που αφορούν το ρυθμό, τα μελωδικά διαστήματα και το θεματικό υλικό. Η θεώρηση ότι οι λαϊκές μελωδίες, οι λαϊκοί ρυθμοί και τελικά η αρμονική γλώσσα που προκύπτει από τη χρήση των μελωδικών στοιχείων και των ιδιότυπων κλιμάκων της παραδοσιακής μουσικής, γίνονται οι βάσεις πάνω στις οποίες βασίζεται το έργο των συνθετών που χαρακτηρίζονται ως συνθέτες εθνικών σχολών,⁸ θα μας οδηγήσει σε διαπιστώσεις και συμπεράσματα που αφορούν τον διάλογο των στοιχείων της νεοτονικότητας και των παραδοσιακών μορφών με τον εθνικό χαρακτήρα του έργου. Στα ίδια πλαίσια θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο ο Ευαγγελάτος προσαρμόζει τα φερόμενα ως δανεισμένα από την παράδοση στοιχεία στο κύριο σώμα του έργου του.

Η εργασία κλείνει με ένα παράρτημα που περιλαμβάνει την παρτιτούρα της σονάτας για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου, σχολιασμένη και σημειωμένη με αναλυτικά και γραφικά σύμβολα.

Επίσης, μέσα στην εργασία γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στους εκτελεστές των έργων μουσικής δωματίου (βιολιστές και πιανίστες) που μνημονεύονται στη ροή του κειμένου. Η άποψη του συντάκτη της εργασίας είναι ότι αυτοί διαδραματίζουν σημαντικό και καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της συνθετικής δημιουργίας, μια και πολλές φορές αποτελούν την αφορμή για να γράψει κάποιος συνθέτης έργα για συγκεκριμένο συνδυασμό οργάνων, ή αντίστροφα, η έλλειψη εκτελεστών μουσικής δωματίου και οργανωμένων συνόλων λειτουργεί αποτρεπτικά για μια τέτοια δημιουργία.

Ολοκληρώνοντας την εισαγωγή, θα πρέπει να επισημανθεί η πρωτοτυπία της παρούσης εργασίας, καθώς η βιβλιογραφική έρευνα έδειξε ότι δεν έχουν μέχρι σήμερα δημοσιευθεί αναλύσεις έργων του Ευαγγελάτου και δη του συγκεκριμένου. Επιπλέον, συμβάλει σε μια γνωριμία με τον τρόπο γραφής του συνθέτη, όπως βέβαια αυτή διαφαίνεται μέσα από το συγκεκριμένο έργο.

⁵ Δημήτριος Γιάννου, *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Ελληνική Εθνική Σχολή-Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις* (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 2004): *Εισαγωγικό σημείωμα*, 9-10.

⁶ Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φοίβος Ανωγειανάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Απόλλων, 1960), 574.

⁷ Δημήτριος Γιάννου, *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Ελληνική Εθνική Σχολή - Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα. Πανεπιστημιακές Σημειώσεις* (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 2004): *Εισαγωγικό σημείωμα*, 9.

⁸ Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φοίβος Ανωγειανάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Απόλλων, 1960), 492.

1. Η Σονάτα για βιολί και πιάνο ως είδος σύνθεσης στην Ελλάδα από την Επτανησιακή Σχολή ως το τέλος του 20^{ου} αι. όπως αυτή διαμορφώνεται από Έλληνες συνθέτες γεννημένους μέχρι και το 1925.

Μελετώντας την εργογραφία των Ελλήνων συνθετών, από την Επτανησιακή Σχολή¹ ως το τέλος του 20^{ου} αι., διαπιστώνουμε ότι η σονάτα για βιολί και πιάνο είναι ένα είδος σύνθεσης με ελάχιστα δείγματα στην Επτανησιακή Σχολή τα οποία είναι σταδιακά αυξανόμενα καθώς προχωράμε μέσα στον 20^ο αιώνα.

Στην Επτανησιακή Σχολή, που χρονικά ανήκει στον 19^ο αιώνα, το κύριο μέρος της εργογραφίας αφορά τη φωνητική μουσική² σε οποιαδήποτε μορφή (όπερα, οπερέτα, ορατόριο, τραγούδια με συνοδεία πιάνου, χορωδιακά κ.λ.π.). Από πλευράς οργανικής μουσικής, η μουσική δημιουργία περιορίζεται σε οργανικά κομμάτια σε διάφορες μορφές (φαντασίες, θέμα και παραλλαγές, πρελούδια κ.λπ.) μερικά από τα οποία έχουν ως αφετηρία κάποια ιταλική συνήθως όπερα.³ Τα μεγαλύτερα είδη οργανικής μουσικής (συμφωνίες, εισαγωγές, σουίτες) και ειδικά τα είδη μουσικής δωματίου (τρίο, κουαρτέτα, σονάτες) είναι ελάχιστα.

Από τους συνθέτες που απαρτίζουν την Επτανησιακή Σχολή, μόνο ο Σπύρος Σαμάρας έγραψε μια σονάτα για βιολί και πιάνο.⁴ Το έργο γράφτηκε γύρω στο 1880, πριν φύγει για την ολοκλήρωση των σπουδών του στη Γαλλία.

Στη συνέχεια, στα χρόνια της Εθνικής Σχολής,⁵ η σύνθεση έργων μουσικής δωματίου, και ειδικά σονάτας για βιολί και πιάνο, είναι περιορισμένη σε αριθμό. Έτσι, από τους βασικούς εκπροσώπους της εθνικής σχολής σονάτα για βιολί και πιάνο γράφει μόνο ο Μανώλης Καλομοίρης το 1948. Τη σονάτα αφιερώνει «στην Αλίκη⁶ και το Γιώργο Λυκούδη⁷, που της χαρίσανε τα φτερά της τέχνης τους» όπως αναφέρει η αφιέρωση πάνω στην παρτιτούρα του έργου.

¹ Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φοίβος Ανωγειανάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Απόλλων, 1960), 563-570:

"Η Επτανησιακή Σχολή αναπτύσσεται μέσα στον 19^ο αι. με σημαντικότερους εκπροσώπους τον Νικόλαο Μάντζαρο (1795-1872), Φραγκίσκο Δομενεγίνη (1809-1874), Σπυρίδων Ξύνδα (1814-1896), Δομένικο Παδοβάνη (1817-1892), Παύλο Καρρέρ (1829-1896), Διονύσιο Ροδοθεάτο (1849-1892) και Σπύρο Σαμάρα (1861-1917)."

² Δημήτριος Γιάννου, *Ειδικοί Τομείς Νεοελληνικής Μουσικής - Ελληνική Συμφωνική Μουσική* (Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 1993): κεφ. "Επτανησιακή Σχολή", 2-3.

³ Χαρακτηριστικά παραδείγματα: Παύλος Καρρέρ 1. *Duca e Gilda, sopra motivi del Rigoletto* (Δούκας και Τζιλντα, πάνω σε motinί της όπερας του Verdi "Rigoletto"), op. 40, για φλάουτο και πιάνο, 2. G. Verdi : *Deux pot-pourris brillants sur les meilleurs motifs des Vepres Siciliennes* (Δύο πότ-πουρί μπριγιάν πάνω στα καλύτερα μοτιβία του Σικελιανού εσπερινού), για πιάνο με 4 χέρια [η παραπάνω λίστα προέρχεται από έρευνα στη Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος-Λίλιαν Βουδούρη, Εργογραφία συνθετών, ανάκτηση από www.mmb.org.gr ημερομηνία ανάκτησης 18-5-2014]

⁴ Αλέκα Συμεωνίδου, Σαμάρας Σπυρίδων Φιλίσκος (1861-1917). *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό*. (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 369-370.

⁵ Karl Nef, *Ιστορία της Μουσικής*, μετάφραση-προσθήκες-επιμέλεια Φοίβος Ανωγειανάκης (Αθήνα: Εκδόσεις Απόλλων, 1960), 574. Η εθνική σχολή ξεκινάει από τα τέλη του 19^ο αι. και αναπτύσσεται κυρίως το πρώτο μισό του 20^{ου} αι. Βασικοί εκπρόσωποί της θεωρούνται οι: Διονύσιος Λαυράγκας (1860-1941), Γεώργιος Λαμπελέτ (1875-1945), Αιμίλιος Ριάδης (1880-1935), Μανώλης Καλομοίρης (1883-1962) και Μάριος Βάρβογλης (1885-1967).

Καίτη Ρωμανού, *Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους* (Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006), 182 Η σύνθεση στις εθνικής σχολής για τη Ρωμανού είναι διαφορετική από αυτή του Ανωγειανάκη και περιλαμβάνει εκτός του Μανώλη Καλομοίρη τους: Μάριο Βάρβογλη, Αιμίλιο Ριάδη, Αντίοχο Ευαγγελάτο (1903-1981), Μενάλο Παλάντιο (1914-2012), Κωνσταντίνο Κυδωνιάτη (1908-1996), Πέτρο Πετριδί (1982-1977) και Λώρη Μαργαρίτη (1895-1953).

⁶ Τάκης Καλογερόπουλος, Λυκούδη Αλίκη. *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002), τομ. 3, σελ. 525:

Έκτος από τους συνθέτες που αποτελούν τον «πυρήνα» της εθνικής σχολής (σύμφωνα με τον Φ. Ανωγειανάκη, ο.π.), υπήρξαν συνθέτες που έδρασαν χωρίς να ανήκουν σ' αυτή είτε προγενέστερα είτε σύγχρονα και φυσικά μεταγενέστερα από τα χρονικά πλαίσια αυτής. Εδώ ο αριθμός των συνθετών που ασχολήθηκαν με το είδος της σονάτας και ο αριθμός των έργων που αναφέρονται ως «σονάτα μουσικής δωματίου για βιολί και πιάνο», είναι μεγαλύτερος. Αναφέρουμε τους εξής⁸:

1. Αλμπέρτης Αλέκος (1891-1964): Σονάτες για βιολί και πιάνο⁹
2. Βασιλειάδης Σώτος (1905-1990): Σονάτα για βιολί και πιάνο με απαγγελία (1952)
3. Γεωργιάδης Γεώργιος (1912-1986): Δύο σονάτες για βιολί και πιάνο (1957, 1959)
4. Δέλλας Χρήστος (1900-1967): Ελληνική σονάτα για βιολί και πιάνο (1945)
5. Δραγατάκης Δημήτρης (1914-2001): Δύο σονάτες για βιολί και πιάνο. Η 1^η είναι γραμμένη το 1958 και είναι αφιερωμένη στο Σπύρο και στη Χαρά Τόμπρα, και η 2^η είναι γραμμένη το 1961.
6. Ζώρας Λεωνίδα (1905-1987): Σονάτα για πιάνο και βιολί (1950)
7. Καζάσογλου Γεώργιος (1908-1984): Σονάτα για βιολί και πιάνο (1949)
8. Καλογρίδου Μαρία (1922-2001): Σονάτα για βιολί και πιάνο¹⁰
9. Καρυωτάκης Θεόδωρος (1903-1978): Δύο σονάτες, η 1^η το 1945 και η 2^η το 1955.
10. Κυδωνιάτης Κωνσταντίνος (1908-1996): Πέντε σονάτες για βιολί και πιάνο με τους εξής τίτλους: "Σε ένα μέρος" το 1930¹¹, "1η" το 1950, "2η" το 1962, "Sonata brevis" το 1972, και "3η" το 1980.
11. Κόντης Αλέκος (1899-1965): Σονάτα για βιολί και πιάνο (αχρονολόγητη)
12. Μητρόπουλος Δημήτρης (1896-1960): Έγραψε μια σονάτα για βιολί και πιάνο σε ντο ελάσσονα, της οποίας η πρώτη εκτέλεση έγινε το 1917.¹² Η σονάτα αυτή

"Λυκούδη Αλίκη (1905-1992) Διακεκριμένη πιανίστα Γαλλικής καταγωγής. Σπούδασε στο Βασιλικό Ωδείο των Βρυξελλών. Το 1926 παντρεύτηκε τον Γ. Λύκουδη και το 1935 εγκαταστάθηκε μαζί του στην Αθήνα. ήταν καθηγήτρια πιάνου στο Ελληνικό Ωδείο και στη συνέχεια, από το 1943 στο Ωδείο Αθηνών."

⁷ Τάκης Καλογερόπουλος, Λυκούδης Γιώργος. *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002) τομ. 3, σελ. 525-527:

"Λυκούδης Γιώργος (1894-1955) Διαπρεπής βιολιστής, παιδαγωγός και αρχιμουσικός, με σπουδές και τίτλους από το Ωδείο Βρυξελλών. Από το 1916 διορίζεται καθηγητής βιολιού και μουσικής δωματίου στο Ωδείο Αθηνών. Από το 1924 εγκαθίσταται στο Βέλγιο και γίνεται εξάρχων στη Φιλαρμονική Ορχήστρα των Βρυξελλών. Το 1935 επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα ως κορυφαίος βιολιστής της Ορχήστρας του Ωδείου Αθηνών αναλαμβάνοντας και πάλι τις τάξεις βιολιού και μουσικής δωματίου του Ωδείου Αθηνών. Με τη σύζυγο του πιανίστα Αλίκη Λυκούδη έπαιξε σε πολλές συναυλίες μουσικής δωματίου έργα Ελλήνων συνθετών σε πρώτη εκτέλεση."

⁸ Οι συνθέτες που αναφέρονται είναι αυτοί που γεννήθηκαν στο πρώτο τέταρτο του 20ου αιώνα ή στην τελευταία δεκαετία του προηγούμενου αιώνα (19ος αι.). Ο παρατιθέμενος κατάλογος προέκυψε μετά από σύνθετη έρευνα στις εξής πηγές: Συμεωνίδου Αλέκα, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό*. (Αθήνα: Φίλιππος Νάκας, 1995), και στον κατάλογο της Εργογραφίας των Ελλήνων Συνθετών της Μεγάλης Ελληνικής Βιβλιοθήκης-Λίλιαν Βουδούρη (Ανάκτηση από <http://www.mmb.org.gr> ημερομηνία ανάκτησης 28-5-2014)

⁹ Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό*. (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 27.

Τα έργα του Αλμπέρτη είναι τα περισσότερα αχρονολόγητα και για τα συγκεκριμένα (σονάτες για βιολί και πιάνο) δεν δίνεται ούτε ο αριθμός τους.

¹⁰ Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό*. (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 164. Το έργο είναι αχρονολόγητο, αλλά έχει γραφτεί πριν το 1976.

¹¹ Χρήστος Κολοβός, "Χρονολογικός Κατάλογος Έργων Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη", *Πολυφωνία* (Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2004), τόμος 4, σελ. 129-158

σήμερα είναι χαμένη και δεν είναι γνωστή η ημερομηνία που έχει γραφεί,¹³ πιθανότατα ανήκει στην περίοδο 1911-1919.¹⁴

13. Παλλάντιος Μενέλαος (1914-2012): Μία σονάτα για βιολί και πιάνο το 1940.
14. Παπαδημητρίου Βασίλης (Αρκαδιός) (1905-1975): Δύο σονάτες για βιολί και πιάνο η 1η γραμμένη στη δεκαετία 1930-40 και η 2η στη δεκαετία 1940-50
15. Παπαϊωάννου Γιάννης Ανδρέου (1910-1989): Τρεις σονάτες για βιολί και πιάνο. Η 1^η σονάτα είναι γραμμένη το 1936, η 2^η το 1946. Αυτή η σονάτα έχει αφιέρωση στον Γιώργο και στην Αλίκη Λύκουδη. Η 3^η σονάτα γράφτηκε το 1954 και έχει 7 μέρη.
16. Πλάτων Γεώργιος (1910-1993): Σονάτα αρ. 1 γραμμένη μέχρι το 1945, Σονάτα αρ. 2 γραμμένη από το 1945-1965
17. Πονηρίδης Γεώργιος (1892-1982): Δύο σονάτες, η 1^η το 1940 και η 2^η το 1963.
18. Σισιλιάνος Γιώργος (1920-2005): Μία σονάτα το 1981, αφιερωμένη στον γιο του Λίνο.
19. Σκαλκώτας Νίκος (1904-1949): Δύο σονάτες, η 1^η το 1929 (η σονάτα αυτή είναι χαμένη) και η δεύτερη το 1940. Επισημαίνουμε εδώ ότι ο συγκεκριμένος συνθέτης έγραψε για την ίδια σύνθεση συνόλου τέσσερις σονατίνες (1928, 1929, 1935 και 1935).
20. Σπήλιος Αιμίλιος (1904-1981): Σονάτα για βιολί και πιάνο (1957)
21. Σφακιανάκης Κώστας (1890-1946): Κρητική σονάτα για βιολί και πιάνο (χαμένο)

Παρατηρώντας την γενικότερη εργογραφία των Ελλήνων συνθέτων διαπιστώνουμε και έναν αριθμό έργων που αφορούν τον συγκεκριμένο συνδυασμό οργάνων (βιολί – πιάνο) αλλά όχι με τη μορφή ή με τον τίτλο της σονάτας. Πολλά έχουν τίτλους οι οποίοι είναι περιγραφικοί¹⁵ και βέβαια δεν παραπέμπουν σε μουσικές φόρμες. Οι φόρμες ως τίτλοι έργων περιορίζονται και κάποιες φορές δεν αναγράφονται, ακόμη και όταν το έργο το οποίο ακολουθεί ανήκει στη συγκεκριμένη φόρμα.¹⁶ Κάποιες άλλες φορές οι φόρμες χρησιμοποιούνται ως τίτλοι έργων αλλά δεν παραπέμπουν στα αντίστοιχα χαρακτηριστικά όπως αυτά αναπτύχθηκαν και εξελίχθηκαν από τον 18^ο αι. και μέχρι τα μέσα του 19^{ου} αι.

Ακολουθεί μία σύντομη παρουσίαση μερικών αντιπροσωπευτικών κατά την κρίση της συγγραφέως της παρούσης εργασίας έργων, που γίνεται για δύο λόγους. Ο

¹² Ιωάννης Φούλιας, Πρόλογος: Dimitri Mitropoulos: *Un morceau de concert pour violon et piano*. (Athens: Hellenic Music Centre, 2011), και Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη-Λίλιαν Βουδούρη. *Εργογραφία Μητρόπουλου Δημήτρη*. Ανάκτηση από www.mmb.org.gr. Ημερομηνία ανάκτησης 28-5-2014.

¹³ Απόστολος Κώστιος, *Δημήτρης Μητρόπουλος Κατάλογος έργων*. (Αθήνα: Ορχήστρα των Χρωμάτων, Εκδόσεις Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1996) (εκ παραδρομής το σωστό Μάρτιος 1997).

¹⁴ Αλέκα Συμεωνίδου, *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό*. (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 270.

¹⁵ Αναφέρουμε ενδεικτικά τίτλους έργων. Δ. Λαυράγκας: *Serenade grecque* (για πληκτροφόρο –βιολί- και πιάνο, 1937), Γ. Πονηρίδης: *Τραγούδι* (για βιολί και πιάνο, 1928), Μ. Βάρβογλης: *Hommage a Cesar Franck* (για βιολί και πιάνο, 1922), Α. Ριάδης: *Νανούρισμα* (για βιολί και πιάνο, 1908), Ν. Σκαλκώτας: *Γκαβότα* (για βιολί και πιάνο, 1939), Ν. Σκαλκώτας: *Τρία ελληνικά λαϊκά τραγούδια* (για βιολί και πιάνο, 1946), Γ.Α. Παπαϊωάννου: *Fantasia* (για βιολί και πιάνο, 1936) [η παραπάνω λίστα προήλθε από έρευνα στον κατάλογο εργογραφίας της Μεγάλης Μουσικής Βιβλιοθήκης-Λίλιαν Βουδούρη. Ανάκτηση από <http://www.mmb.org.gr> ημερομηνία ανάκτησης 28-5-2014]

¹⁶ Αναφέρουμε ενδεικτικά δύο τέτοιους τίτλους έργων. Π. Πετρίδης «*Διγενής Ακρίτας*», ορχηστρικό έργο που περιγράφεται ως δραματική συμφωνία σε εννέα μέρη και Δ. Μητρόπουλου "*Ostinata in tre parti*" για βιολί και πιάνο, που περιγράφεται ως σονάτα σε τρία μέρη.

πρώτος λόγος είναι η διερεύνηση της χρήσης του όρου "σονάτα" στα συγκεκριμένα έργα. Ο δεύτερος λόγος είναι η δημιουργία ενός ιστορικού, υφολογικού και αναλυτικού υπόβαθρου για την καλύτερη κατανόηση της σονάτας του Ευαγγελάτου που πρόκειται να ακολουθήσει.

Μ. Καλομοίρης : Σονάτα για βιολί και πιάνο (1948)

Σύμφωνα με τον Γ. Λεωτσάκο¹⁷ ο "Καλομοίρης αντιμετώπισε το πρόβλημα της υποταγής στη μορφολογική πειθαρχία της παραδοσιακής μορφής σονάτας, με την πλούσια μελωδική ευρηματική έμπνευσή του, που συχνά αναπτύσσεται χρωματικά και βασίζεται πάνω στους τρόπους και στους ρυθμούς της ελληνικής δημοτικής μουσικής". Παρακολουθώντας την ανάλυση της σονάτας όπως αυτή έγινε από τον Γ. Λεωτσάκο,¹⁸ καταλήγουμε, συμφωνώντας με τη διαπίστωση του προαναφερθέντος αναλυτή, ότι ο Καλομοίρης αντιμετώπιζει το πρόβλημα της φόρμας με έναν τρόπο ώριμο, ο οποίος τελικά δίνει ένα συμπαγές έργο, χωρίς να αναγκάσει το συνθέτη να θυσιάσει κάποιο από τα προσωπικά του εκφραστικά μέσα προκειμένου να έχει μια άψογα οργανωμένη φόρμα.

Δ. Δραγατάκης : 1^η Σονάτα για βιολί και πιάνο (1958)

Αναλύοντας την 1^η σονάτα του Δημήτρη Δραγατάκη που γράφτηκε το 1958 θα διαπιστώσουμε ότι πρόκειται για ένα έργο που η μορφή του έχει κάποια από τα χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας όπως αυτή εμφανίζεται στην πλειοψηφία αντίστοιχων έργων στον 20^ο αι.¹⁹ Το έργο είναι γραμμένο σε τρία μέρη: I. Allegro

¹⁷ Γεώργιος Λεωτσάκος, Σημείωμα από το LP : *Μανώλης Καλομοίρης α) Βραδυνοί Θρύλοι, β) Σονάτα για βιολί και πιάνο* (EMI His Master's Voice, 1982)

¹⁸ Γεώργιος Λεωτσάκος, Σημείωμα από το LP : *Μανώλης Καλομοίρης α) Βραδυνοί Θρύλοι, β) Σονάτα για βιολί και πιάνο* (EMI His Master's Voice, 1982):

"Είναι ένα έργο σε κυκλική μορφή (δηλαδή ένα έργο όπου σε όλα ή σε μερικά από τα μέρη του χρησιμοποιείται συγγενές θεματικό υλικό) και σε τρία μέρη:

α) Ένα Ατζιτάτο, σε ρυθμό 5/8 και σε ένα τρόπο της «σολ ελάσσονος», βασισμένο σε δύο κύρια θέματα: 1) μια πλατειά, λυρική, τυπικά «καλομοιρική» μελωδία, μεταξύ άλλων με χαρακτηριστικά διαστήματα ελαττωμένης τετάρτης (μέτρα 9-22) και 2) ένα δευτερεύον θέμα, ρυθμικά αδρότερο και εντονότερο (μέτρα 32-46). Η σειρά εμφάνισής τους φαίνεται να αναστρέφει τα καθιερωμένα στη μορφή της σονάτας όπου συνήθως το πρώτο θέμα υποτίθεται ότι είναι πιο ρωμαλέο, «ενεργητικό» και «αρσενικό», ενώ το δεύτερο λυρικότερο, ηρεμότερο, «θηλυκό». Ο σχεδόν χορευτικός χαρακτήρας του φέρνει στο νου το Λεβέντικα, σε 7/8, στο α' μέρος της Συμφωνίας της Λεβεντιάς. Αφού υποβάλλονται σε μια περίτεχνη επεξεργασία που οδηγεί σε συναρπαστικά κορυφώματα, τα δύο αυτά θέματα μερικές φορές αλλάζουν ρόλους: το πρώτο γίνεται ρυθμικά περισσότερο νευρώδες ενώ το δεύτερο αποκτά χαρακτήρα λυρικότερο.

β) Ένα Ανταντίνο πιατσέβολε, σε ρυθμό 7/8, σε ένα τρόπο της «ντο δίσση ελάσσονος» και σε τριμερή μορφή, Α-Β-Α'. Το Α αρχίζει με δύο μελωδίες που κυλούν αβίαστα (πιάνο-δεξί-χέρι, βιολί) σε αντίστιξη, πάνω από ακίνητες συγχορδίες του πιάνου (αριστερό χέρι). Κάθε μία από τις μελωδίες αυτές φαίνεται να διεκδικεί τη θεματική πρωτοκαθεδρία από την άλλη. Στο τελευταίο τμήμα, Α', του μέρους αυτού, εμφανίζονται σε ανεστραμμένη μορφή, δηλαδή το πιάνο (δεξί χέρι) παίρνει τη μελωδία του βιολιού και αντίστροφα. Στο μεσαίο τμήμα Β ωστόσο, τα δύο κύρια θεματικά στοιχεία του πρώτου μέρους ακούγονται και πάλι, κάπως τροποποιημένα ρυθμικά και μελωδικά, πρώτα όμως το δευτερεύον ρυθμικό και ύστερα το κύριο, λυρικό θέμα.

γ) Ένα Βίβο, σε ρυθμό 2/4, στον τρόπο της «σολ ελάσσονος» και πάλι: Εδώ τα θεματικά στοιχεία του πρώτου μέρους εμφανίζονται ξανά, διαδραματίζοντας κατά κάποιο τρόπο το ρόλο «κουπλέ» ως προς το ζοηρά ρυθμικό κύριο θέμα του μέρους αυτού, που είναι ένα ρόντο. Για μια ακόμη φορά εμφανίζονται κάπως τροποποιημένα ρυθμικά και μελωδικά για να ταιριάσουν με τις τονικές και ρυθμικές συνθήκες του μέρους αυτού, του οποίου η ρυθμική ένταση μετριάζεται κάπως από μια μελωδία στον τρόπο της «σι υφ. ελάσσονος»: η μελωδία αυτή θυμίζει κάπως την εναρκτήρια μελωδία του βιολιού, στο β' μέρος".

¹⁹ James Webster, "Sonata form, §5. The 20th Century" *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 17 ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), σελ. 505-508:

"Τον 20^ο αι. τα χαρακτηριστικά της φόρμας σονάτας αφορούν κυρίως τον τρόπο επεξεργασίας των θεμάτων και τη δομή του μέρους ως προς τα συγκεκριμένα θεματικά στοιχεία. Δεν αφορούν όμως τη σχέση των θεμάτων με την τονικότητα και τον τρόπο που αυτή αναπτύσσεται και εξελίσσεται μέσα σε

Moderato, II. Andantino και III. Allegro vivo. Είναι από τα πρώτα έργα του συνθέτη, όμως είναι γραμμένο μετά το κουαρτέτο αρ. 1 (1957) το οποίο είναι το πρώτο έργο που φέρει τη σφραγίδα της ωριμότητας και τα χαρακτηριστικά του προσωπικού ύφους σύνθεσης του Δ. Δραγατάκη.²⁰ Το πρώτο μέρος της σονάτας έχει δύο θέματα, τα οποία ως προς τον χαρακτήρα τους παραπέμπουν στα χαρακτηριστικά των θεμάτων που υπάρχουν στις σονάτες του 18^{ου} και 19^{ου} αι. Το 1^ο θέμα είναι ζωντανό και έντονα ρυθμικό, ενώ το 2^ο θέμα που εισάγεται παρακάτω έχει στοιχεία λυρικότητας και πιο έντονης μελωδικότητας. Οι τονικές σχέσεις που υπάρχουν στην κλασική φόρμα σονάτας εδώ αμφισβητούνται, μια και το συνθετικό ιδίωμα του Δραγατάκη είναι τα τροπικά στοιχεία μέσα σε ένα περιβάλλον ατονικότητας και απόστασης από οποιοδήποτε σαφές τονικό κέντρο. Επιπλέον, το γενικότερο πλαίσιο της τριμερούς μορφής σονάτας τύπου ABA' φαίνεται να υπάρχει, με εμφανή ιδιαιτερότητα ότι το A' περιλαμβάνει μόνο την επανέκθεση του πρώτου θέματος. Το δεύτερο μέρος της σονάτας είναι ένα μονοθεματικό Andantino, ενώ το τρίτο μέρος (Allegro vivo) παραπέμπει στη μορφή του Rondo τύπου ABAΓA. Σε ολόκληρη τη σονάτα παρουσιάζονται έντονα τα στοιχεία της συνθετικής γραφής του Δραγατάκη που συνοψίζονται "στον ελεύθερα ατονικό χαρακτήρα της γραφής του, την άμεση αναγνωρισιμότητα του και την ποικιλία των στοιχείων του: το ισοκράτημα, τη «στικτογραφία»²¹ (pointillisme), τη χρήση μικρών μελωδικών κυττάρων που κάποτε θυμίζουν το δημοτικό τραγούδι, τα μικροπερίοδα ρυθμικά οστινάτι, την εκφραστική και λειτουργική μελοπλασία του, που ευνοεί ιδίως τα διαστήματα έβδομης και ένατης", όπως περιγράφει ο μουσικολόγος Γ. Λεωτσάκος.²²

Γ. Καζάσογλου : Σονάτα για βιολί και πιάνο (1949)

Η σονάτα για βιολί και πιάνο του Γ. Καζάσογλου είναι γραμμένη σε τέσσερα μέρη: I. Allegro appassionato, II. Adagio cantabile, III. Allegretto comodo e con gracia ma poco melancolico και IV. Allegro scherzando. Είναι από τα σημαντικότερα έργα της δεύτερης συνθετικής περιόδου του συνθέτη (1941-1950), που περιλαμβάνει δύο κατηγορίες έργων: τις συνθέσεις της κατοχικής περιόδου και τις μεταπολεμικές συνθέσεις. Η σονάτα είναι γραμμένη στα μεταπολεμικά χρόνια (1949).²³

Το πρώτο μέρος του έργου είναι μονοθεματικό και αποτελεί μια διαρκή έκθεση του αρχικού θέματος με διάφορους τρόπους και παραλλαγές, είτε ως προς τη μελωδικότητά του είτε ως προς τους τρόπους συνοδείας του. Είναι έντονα ρυθμικό με γρήγορες αξίες μέσα σε ένα πυκνό ρυθμικό πλέγμα, ενώ τονικά ανήκει στο διευρυμένο²⁴ χώρο της λα ελάσσονας.

ένα συγκεκριμένο μέρος, όπως συνέβαινε στα πλαίσια του 18^{ου} αι. και αποτελούσε την βάση της «φόρμας σονάτας»"

²⁰ Γιώργος Λεωτσάκος, "Δραγατάκης Δημήτριος", *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990), том. 3, 306.

²¹ Παναγιώτης Αδάμ: "Στοκχάουζεν, ο εξερευνητής" (με αφορμή το θάνατο του συνθέτη), για το ηλεκτρονικό περιοδικό «ταρ», Ιανουάριος 2008. Διαθέσιμο στην ηλεκτρονική σελίδα του συγγραφέα: panadam.wordpress.com

"Στικτογραφία": μουσική με απρόβλεπτη ροή και θραυσματική υφή στην οποία τα μουσικά γεγονότα φτάνουν να είναι μεμονωμένες νότες ή μικρές ομάδες από νότες με ότι αυτές χαρακτηρίζει (δυναμική, διάρκεια, ηχόχρωμα).

²² Γιώργος Λεωτσάκος, "Δραγατάκης Δημήτριος" *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990), том. 3, 306.

²³ Βάλια Βράκα, Ο Άγνωστος συνθέτης Γεώργιος Καζάσογλου (1908-1984), Αθήνα 1 Νοεμβρίου 2004 Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη-Λίλιαν Βουδούρη. Ανάκτηση από <http://www.mmb.org.gr/megaro>. Ημερομηνία ανάκτησης 28-5-2014.

²⁴ Διευρυμένο τονικό χώρο σε όλη τη διάρκεια αυτής της εργασίας ονομάζουμε τον τονικό χώρο της

Το δεύτερο μέρος που ακολουθεί είναι αργό και έχει χαρακτήρα αυτοσχεδιαστικό. Βασίζεται και αυτό σε ένα θέμα το οποίο εξελίσσεται, ενώ εντυπωσιακή εδώ είναι η πολυφωνική γραφή που ακολουθείται και στα δύο όργανα.

Το τρίτο μέρος, έντονα χορευτικό και βασισμένο σε δημοτικοφανές θέμα (7/8), είναι επίσης μονοθεματικό. Το θέμα που χρησιμοποιείται εξελίσσεται ελάχιστα, μέσα από την τεχνική της μελωδικής παραλλαγής, σε ένα μέρος μικρής έκτασης (είναι μόλις 42 μέτρα). Το ενδιαφέρον με αυτό το μέρος είναι ότι καταλαμβάνει τη θέση που στις ευρωπαϊκές σονάτες του προηγούμενου κυρίως αιώνα καταλαμβάνει συνήθως το menuetto. Αυτό δε σημαίνει ότι υπάρχει παραλληλισμός ως προς τη μορφή, αλλά υπάρχει μια αντιστοιχία ως προς τον χαρακτήρα. Ένας ευρωπαϊκός χορός όπως το menuetto σε μια ευρωπαϊκή σονάτα αντικαθίσταται από έναν ελληνικό χορό-ρυθμό σε μια ελληνική σονάτα.

Το τέταρτο μέρος που ακολουθεί είναι γρήγορο με την ένδειξη Allegro scherzando. Είναι επίσης μονοθεματικό και βασίζεται στην εξέλιξη και διαρκή επανέκθεση του αρχικού θεματικού υλικού.

Ο τρόπος σύνθεσης του Καζάσογλου ως προς τον τρόπο εύρεσης και χρήσης του θεματικού υλικού παραπέμπει σε συνθέτη που ανήκει στον ευρύτερο χώρο της εθνικής σχολής. Ο ίδιος αναφέρει: "κάθε άξιος πνευματικός άνθρωπος δεν μπορεί παρά να έχει τοποθετήσει τον εαυτό του μέσα στο πλαίσιο της εθνικής περιοχής του, και μέσα από αυτό, στο σύνολο της παγκόσμιας ζωής. Όσο πιο ουσιαστική κι αυθόρμητη γίνεται η ψυχική τοποθέτηση αυτή με τα στοιχεία επίγνωσης των υποχρεώσεων του προς το έθνος του, τόσο περισσότερο ο πνευματικός άνθρωπος, υποσυνείδητα πια γίνεται ο φορέας του πολιτισμού του τόπου του, όπου κι αν βρίσκεται... Έτσι και μόνο, μπορώ να νιώσω σαν παγκόσμιο το έργο που έχει πατρίδα".²⁵

K. Κυδωνιάτης : 3η Σονάτα για βιολί και πιάνο (1980)

Η Τρίτη σονάτα για βιολί και πιάνο του Κ. Κυδωνιάτη (1980) μορφολογικά ακολουθεί την τριμερή μορφή με εισαγωγή. Το 1^ο μέρος του έργου ξεκινάει με ένα Andante sostenuto που έχει τον χαρακτήρα της εισαγωγής και ακολουθεί το Allegro non troppo. Στο Allegro υπάρχουν τα δύο θέματα με τους δύο διαφορετικούς χαρακτήρες, τα οποία όμως έχουν άμεση σχέση μεταξύ τους μια και το 2^ο θέμα εμφανίζεται ως συνοδεία στο 1^ο θέμα πριν εμφανιστεί μόνο του. Στη συνέχεια έχουμε και την ύπαρξη ενός 3^{ου} θέματος, το οποίο προκύπτει από το 1^ο θέμα και έχει χαρακτήρα χορευτικό. Τα τρία θέματα συνυπάρχουν και αλληλοδιαδέχονται το ένα το άλλο κάνοντας ασαφή ή ανύπαρκτα τα όρια έκθεσης – ανάπτυξης – επανέκθεσης. Στην ουσία το μέρος αυτό είναι μια διαρκής έκθεση και επεξεργασία των τριών θεμάτων, τα οποία έχουν άμεση σχέση, μια και το ένα προκύπτει από το άλλο. Το δεύτερο μέρος, ένα Andantino nostalgico, έχει φόρμα ανεπτυγμένου lied ABA'BA. Το τρίτο μέρος Poco Allegro ma Energico έχει φόρμα Rondo, ενώ ένα από τα ασυνήθιστα στοιχεία του είναι η επαναφορά του θέματος του 2^{ου} μέρους μέσα στο rondo.²⁶

κλίμακας ή του τρόπου που ορίζεται, όταν αυτός περιλαμβάνει χρωματικά στοιχεία τα οποία προέρχονται από δανεισμούς, από αλλοιωμένες συγχορδίες ή και από στιγμιαίες τονικές αποκλίσεις.

²⁵ Το κείμενο αυτό βρίσκεται στο τεύχος που συνοδεύει το δίσκο με έργα μουσικής δωματίου του συνθέτη, με τίτλο «Γεώργιος Καζάσογλου, έργα για βιολί και πιάνο», JMK media-solutions, 2005 Γερμανία.

²⁶ Γάκης Καλογερόπουλος, Sonate No. 3 (pour violon et piano) KK 63. Σημείωμα στο πρόγραμμα της συναυλίας για τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη, που έγινε στην Πάτρα

Δ. Μητρόπουλος : *Ostinata in tre parti* για βιολί και πιάνο (1927)

Έκτος από τα έργα που προαναφέραμε και που έχουν όλα τον τίτλο της σονάτας, το έργο του Δημήτρη Μητρόπουλου *Ostinata in tre parti* για βιολί και πιάνο (1927) ακολουθεί την αντίστροφη διαδικασία. Ο τίτλος της δεν περιλαμβάνει τον όρο σονάτα ωστόσο από τον Απ. Κώστιο, μελετητή της μουσικής του Μητρόπουλου,²⁷ αναφέρεται ως σονάτα σε τρία μέρη και επιπλέον θεωρείται το πρώτο δωδεκάφθογγο έργο στην ελληνική εργογραφία. Ο συνθέτης επιλέγει τη μορφή σονάτας για το 1^ο και το 2^ο μέρος, ενώ για το 3^ο μέρος επιλέγει τη μορφή της φούγκας. Στο 1^ο μέρος χρησιμοποιεί για την έκθεση και την επεξεργασία τη βασική σειρά ενώ στην ανάπτυξη γίνεται χρήση της ανάδρομης σειράς. Το 2^ο μέρος εξελίσσεται πάνω σε *ostinato* κάποιας σειράς ενώ το 3^ο μέρος θεωρεί τη σειρά θέμα φούγκας.

Συμπερασματικά θα λέγαμε ότι η ελληνική μουσική σκέψη του 20^{ου} αι., όπως αυτή εμφανίζεται μέσα στα παραπάνω έργα, μετέχει σε μια συνολική προσπάθεια απεγκλωβισμού από τις παλιές μορφές και μετέχει επίσης σε μια προσπάθεια έρευνας για καινούργιες τρόπους οργάνωσης της αρμονίας και της μορφής. Κοινός τόπος στις περισσότερες φόρμες του παρελθόντος αποτελεί η τονικότητα και οι λειτουργικές σχέσεις που αναπτύσσονται μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο. Επομένως, είναι φυσικό επακόλουθο η αμφισβήτηση ή ο κλωνισμός της τονικότητας να οδηγεί μοιραία και στην αντίστοιχη αμφισβήτηση των διάφορων παραδοσιακών μορφών, όπως αυτές εμφανίζονται στον κλασικισμό και εξελίσσονται στον ρομαντισμό. Κατά συνέπεια, πολλές από τις μορφές που χρησιμοποιούνται στον 20^ο αι. χρησιμοποιούνται με τρόπο διαφορετικό από αυτόν του παρελθόντος. Πολλές λοιπόν από τις νέες συνθετικές αντιλήψεις δημιουργούνται μέσα σε ένα μουσικό περιβάλλον στο οποίο συνυπάρχουν μορφολογικά μοντέλα προερχόμενα από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και νεότερες τάσεις και τεχνικές. Ανάλογα δε με την ευαισθησία, το ταλέντο και την εφευρετικότητα του συνθέτη που τα χρησιμοποιεί, είτε εξελίσσονται σε κάτι εντελώς καινούργιο ή αλληλεπιδρούν ηπιότερα/συντηρητικότερα με το παρελθόν.²⁸

στις 24 Μαΐου 2008, με συντελεστές τον Χρήστο Κολοβό στο βιολί και τον Τίτο Γουβέλη στο πιάνο. Δημοσιευμένο στην ιστοσελίδα <http://panagiotisadriopoulos.blogspot.gr>. Ημερομηνία δημοσίευσης 28-5-2008. Ημερομηνία ανάκτησης 14-4-2014.

²⁷ Απόστολος Κώστιος, πρόλογος στην έκδοση του έργου *Ostinata in tre parti* του Δημήτρη Μητρόπουλου για βιολί και πιάνο (Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 1984).

²⁸ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετάφραση Γιώργος Ζερβός. (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 17-24.

2. Αντίοχος Ευαγγελάτος. Η επίδραση των συνθηκών της ζωής του στο συνθετικό του έργο.

Ο Αντίοχος Ευαγγελάτος¹ γεννήθηκε στο Ληξούρι της Κεφαλλονιάς στις 25 Δεκεμβρίου του 1903 (σύμφωνα με το παλαιό ημερολόγιο) και πέθανε στην Αθήνα στις 17 Δεκεμβρίου του 1981. Γιος του Διονύσιου Ευαγγελάτου, εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1910 και από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 ξεκίνησε μαθήματα βιολιού στο Ωδείο Αθηνών με τον Τόνυ Σούλτσε.² Μετά το γυμνάσιο γράφτηκε στην Ιατρική Σχολή και μετά τον πρώτο χρόνο, στη Νομική του Πανεπιστημίου Αθηνών. Πριν την ολοκλήρωση των σπουδών του στη Νομική του Πανεπιστημίου Αθηνών φεύγει για ανώτερες νομικές σπουδές στη Λειψία. Στη Λειψία όπου πήγε αρχικά για νομικές σπουδές πήρε τελικά μαθήματα Ιστορίας της Τέχνης και Μουσικής από τον συνθέτη και αρχιμουσικό Max Ludwig (μαθητή του Max Reger). Τελικά το 1922 γίνεται δεκτός στο Κρατικό Ωδείο της Λειψίας, όπου σπούδασε θεωρητικά και σύνθεση με τον Hermann Grabner (επίσης μαθητή του Max Reger), πιάνο με τον Otto Weinreich και διεύθυνση ορχήστρας με τον Max Hochkofler. Στο μεταξύ έχει ήδη δείξει και λογοτεχνικές ανησυχίες, γράφοντας την ποιητική συλλογή «Ιμπρεσιόνες» (η οποία εκδίδεται από τον εκδοτικό οίκο Γεωργίου Βασιλείου στην Αθήνα το 1925) ενώ μετείχε και στα ιδρυτικά μέλη του λογοτεχνικού περιοδικού «Μούσα». Αποφοίτησε από το ωδείο το 1928 και άρχισε να συνθέτει την 1^η Συμφωνία του που παίχτηκε στην Αθήνα το 1930 (την ορχήστρα διηύθυνε ο Δημήτρης Μητρόπουλος) προκαλώντας ενθουσιώδη σχόλια. Το 1930-31 βελτίωσε τη μουσική θεωρητική του κατάρτιση στη Βιέννη και το 1931-32 μαθήτευσε για λίγους μήνες στη Βασιλεία της Ελβετίας κοντά στον διάσημο Felix Weingartner.

Το 1932 επέστρεψε οριστικά στην Αθήνα. Δηύθυνε την Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών και αμέσως ίδρυσε τη «Νέα Συμφωνική Ορχήστρα», που χρηματοδοτήθηκε επί διετία από τον φίλο του Γρηγόριο Λιβιεράτο. Από το 1933 δίδασκε αντίστιξη και σύνθεση στο Ελληνικό Ωδείο, όπου το 1937 έγινε συνδιευθυντής με τους Μάριο Βάρβογλη³ και Κώστα Σφακιανάκη,⁴ ενώ από το 1940 ως το 1973 διετέλεσε

¹ Οι πληροφορίες για το βιογραφικό σημείωμα του Αντίοχου Ευαγγελάτου, αντλούνται κυρίως από τις εξής πηγές:

Γιώργος Λεωτσάκος, "Ευαγγελάτος Αντίοχος", *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 3 (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990), 372-373 και

Αλέκα Συμεωνίδου, "Ευαγγελάτος Αντίοχος", *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό*. (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 111-112.

² Τάκης Καλογερόπουλος, "Σούλτσε Τόνυ". *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* τόμ. 5 (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002), 458-459:

"Σούλτσε Τόνυ (Tony Schultze, 1880-1954) Ολλανδός μουσικός, βιολιστής και καθηγητής βιολιού, με ανεκτίμητες υπηρεσίες προς την Ελληνική Μουσική. Σπούδασε στο Βασιλικό Ωδείο των Βρυξελλών, από το 1905 βρίσκεται στην Αθήνα και από το 1910 διδάσκει στο Ωδείο Αθηνών. Από το 1919 βρίσκεται στο «Ελληνικό Ωδείο» όπου έχει αναλάβει τις τάξεις βιολιού και μουσικής δωματίου. Υπήρξε καθηγητής διακεκριμένων μουσικών όπως του Αλ. Αλμπέρτη, Δ. Βράσκου, Ν. Σκαλκώτα, Α. Ευαγγελάτου κ.α."

³ Γιώργος Λεωτσάκος, "Μάριος Βάρβογλης". *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 2 (Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1990), 184:

"Μάριος Βάρβογλης (Βρυξέλλες 1885-Αθήνα 1967) Διακεκριμένος συνθέτης από τους κορυφαίους της Ελληνικής Εθνικής Σχολής που ασχολήθηκε και με τη διδασκαλία παρουσιάζοντας ένα εκτεταμένο παιδαγωγικό έργο. Ασχολήθηκε επίσης με την μουσικοκριτική."

⁴ Αλέκα Συμεωνίδου, "Κωνσταντίνος Σφακιανάκης", *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό* (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 393-394:

"Κωνσταντίνος Σφακιανάκης (Ηράκλειο Κρήτης 1880-Αθήνα 1946). Συνθέτης, σημαντικός εκπρόσωπος της Ελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής. Πολύπλευρη προσωπικότητα που εκτός από Μουσικές Σπουδές, έχει σπουδές στη Νομική, στην Αστρονομία και στα Μαθηματικά. Εκτός από την καλλιτεχνική, παιδαγωγική και διοικητική του παρουσία σε διάφορα ωδεία της Κρήτης αρχικά και της

καλλιτεχνικός διευθυντής του ίδιου Ωδείου. Την περίοδο 1940-1972 ήταν αρχιμουσικός της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Επίσης από την πρώτη στιγμή της ίδρυσής της το 1938 ως το 1954 ήταν τακτικός αρχιμουσικός της Συμφωνικής του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας, ενώ το διάστημα 1954-59 διετέλεσε διευθυντής των Μουσικών Προγραμμάτων της Ραδιοφωνίας. Μετά το 1959 διατήρησε μια μακρόχρονη αλλά σποραδική συνεργασία με τη Ελληνική Ραδιοφωνία. Το 1954 είχε την ιδέα δημιουργίας του Γ' Προγράμματος, (όταν διευθυντής προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας ήταν ο Διονύσιος Ρώμας⁵) και θεωρείται έτσι ο δημιουργός του Γ' Προγράμματος της ΕΡΤ. Από 13-1-1957 ως 13-1-1980 εκλεγόταν συνεχώς πρόεδρος στην Ένωση Ελλήνων Μουσουργών, ενώ προηγουμένως είχε επί εικοσαετία διατελέσει γενικός γραμματέας της Ένωσης με πρόεδρο τον Μανώλη Καλομοίρη. Ακόμη διετέλεσε πρόεδρος του Εθνικού Συμβουλίου Μουσικής και του Ελληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου.

Ως μαέστρος ο Ευαγγελάτος διηύθυνε έκτος από την Ελλάδα και σε διάφορα κέντρα του εξωτερικού (Μόναχο, Βισμπάντεν, Βασιλεία, Ρώμη, Βελιγράδι κλπ.) περιλαμβάνοντας σχεδόν πάντα στα προγράμματά του έργα ελληνικής μουσικής. Επίσης υπήρξε ο πρώτος που παρουσίασε με την ΕΛΣ τις όπερες του Mozart στο ελληνικό κοινό, ενώ ως αρχιμουσικός της ΕΛΣ δεν παρέλειπε να παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό ελληνικές όπερες ή οπερέτες («Ρέα» του Σπ. Σαμάρα, «Βασιλιάς Ανήλιαγος» του Α. Νεζερίτη, «Κρίνο στο Ακρογιάλι» του Γ. Σκλάβου, «Δίδω», και «Φακανάπας» του Δ. Λαυράγκα).

Πολλοί μαθητές του διακρίθηκαν αργότερα στην ελληνική μουσική πραγματικότητα. Αναφέρονται ενδεικτικά (αλφαβητικά) οι : Δημ. Δαπέργολας,⁶ Ελένη Καραϊνδρου,⁷ Νίκος Μαμαγκάκης,⁸ κ.α. Διετέλεσε μέλος της κριτικής

Αθήνας αργότερα ασχολήθηκε συστηματικά με την Ιστορία και της εξέλιξη της Βυζαντινής Μουσικής, με τη βελτίωση της αντιστικτικής και πιανιστικής τεχνικής και τη μελέτη της Ελληνικής Μουσικής Παράδοσης."

⁵ Αλέξης Ζήρας, Αλίκη Σολωμού, "Διονύσιος Ρώμας", *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 9α (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990), 136:

"Διονύσιος Ρώμας (Αθήνα 1906-1981). Λογοτέχνης και πολιτικός με καταγωγή από τη Ζάκυνθο. Εργάστηκε στη Ραδιοφωνία (1938-1958), με ιδιαίτερα γόνιμη προσφορά (ίδρυσε το γ' πρόγραμμα) και ήταν διευθυντής διοικητικού του Εθνικού Θεάτρου από το 1945. Ο Ρώμας καλλιέργησε όλα τα είδη του έντεχνου λόγου και το έργο του τιμήθηκε με το Αριστείον Γραμμάτων και Τεχνών της Ακαδημίας Αθηνών."

⁶ Τάκης Καλογερόπουλος, "Δημήτρης Δαπέργολας", *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα*. τ. 2 (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002), 17-18.

Δημήτρης Δαπέργολας (Αθήνα 1946-1996) Διαπρεπής Κερκυραίος μαέστρος, καθηγητής και συνθέτης με σημαντική προσφορά στη μουσική δραστηριότητα της Κέρκυρας.

⁷ Συμεωνίδου, Αλέκα, "Ελένη Καραϊνδρου", *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό* (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 173-175:

"Ελένη Καραϊνδρου (Τείχιο Δωρίδος, 1939). Σπούδασε πιάνο και θεωρητικά στο Ελληνικό Ωδείο και τελείωσε τη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών. Επίσης σπούδασε ενορχήστρωση και διεύθυνση ορχήστρας στη Schola Cantorum και εθνομουσικολογία στο École pratique des hautes études στο Παρίσι. Έχει συνθέσει πολλά έργα για το θέατρο και τον κινηματογράφο."

⁸ Συμεωνίδου, Αλέκα, "Νίκος Μαμαγκάκης" *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό* (Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995), 245-250:

"Νίκος Μαμαγκάκης (Ρέθυμνο 1929 – Αθήνα 2013) Ξεκίνησε τις σπουδές του στη φιλαρμονική του Ρεθύμνου και στη συνέχεια στο Ωδείο Αθηνών με καθηγητές τον Μ. Κουτούγκο, Α. Ευαγγελάτο, Μ. Βάρβογλη και Επ. Φασιανό. Το 1957 ξεκινάει σπουδές στην Ανώτατη Μουσική Σχολή του Μονάχου με καθηγητές των Κάρλ Ορφ. Ξεκίνησε να συνθέτει από τα τέλη της δεκαετίας του '50 χειριζόμενος με τον πιο πρωτότυπο και προσωπικό τρόπο τα πρώιμα ηλεκτρονικά μέσα. Ακολουθεί ένα προχωρημένο μουσικό ιδίωμα, βασισμένο μερικά πάνω σε στοιχεία της ελληνικής δημοτικής παράδοσης, με πολλά όμως προσωπικά χαρακτηριστικά και στην δομή του ήχου και στην οργάνωση του, καθώς και στη μορφολογική διάρθρωση."

επιτροπής σημαντικών διεθνών διαγωνισμών όπως της Γενεύης, της Βαρκελώνης, του Βουκουρεστίου της Τεργέστης, της Σόφιας και της Μόσχας.

Για την πολύπλευρη προσφορά του στην Ελληνική Μουσική τιμήθηκε από τον Βασιλιά Παύλο με τον Χρυσό Σταυρό του Γεωργίου Α' και με τον Ταξίαρχη του Φοίνικα. Επίσης έχει τιμηθεί με το βραβείο σύνθεσης από την Ακαδημία Αθηνών (1934).

Τέλος θεωρείται ένας από τους κορυφαίους Έλληνες του οποίου τα έργα εκτελέστηκαν και εκτελούνται και σήμερα έκτος από τον Ελληνικό χώρο και σε διάφορα κέντρα του Εξωτερικού.

Όπως προκύπτει από τα στοιχεία του βιογραφικού του η σύντομη παραμονή κατά τα παιδικά του χρόνια στην Κεφαλλονιά δεν ήταν από μόνη της ικανή συνθήκη για να τον συνδέσει με το κλίμα της Επτανησιακής Σχολής, η οποία είχε αναπτυχθεί μέσα στον περασμένο αιώνα. Οι σπουδές του και οι γνωριμίες του στην Αθήνα και στο εξωτερικό όμως του δίνουν μια ευρύτερη γνώση για την μουσική όπως αυτή διαμορφώνεται στον ελληνικό χώρο. Επιπλέον, η ενασχόλησή του με το ραδιόφωνο του δίνει τη δυνατότητα της επιπλέον γνώσης για τη μουσική και τους συνθέτες τόσο της Εθνικής Σχολής όσο και αυτών που δρουν έξω από αυτή.

Όπως είναι αναμενόμενο οι σπουδές του στο εξωτερικό, οι επαφές του με δασκάλους αλλά και μαέστρους της εποχής, αλλά και η επαφή του με καινούργια συμφωνικά έργα που είχε ως μαέστρος, δίνουν "ευρωπαϊκό αέρα" στα έργα του. Έτσι καταφέρνει ως συνθέτης να δημιουργήσει ένα προσωπικό στυλ σύνθεσης, το οποίο συνταιριάζει στοιχεία των σύγχρονων για την εποχή τεχνικών σύνθεσης με στοιχεία της εθνικής μουσικής παράδοσης.

Ιδιαίτερα διαφωτιστική για τη σχέση των στοιχείων του παρελθόντος με τα νεωτεριστικά στοιχεία στο έργο του δίνει μια συνέντευξη⁹ του ίδιου, στην εκπομπή του Γ' προγράμματος "Συνομιλία με τους συνθέτες" που έγινε τον Μάη του 1978. Σ' αυτή τη συνέντευξη φαίνεται καθαρά ποια ήταν η σχέση του Ευαγγελάτου με την εθνική σχολή και πως ο ίδιος αντιλαμβανόταν αυτή τη σχέση. Επίσης είναι πολύ ενδιαφέρουσα η άποψη που ο ίδιος παραθέτει για την μουσική του. Πως την αντιλαμβάνεται και από που δέχεται ότι το έργο του έχει επιδράσεις και τελικά πως ο ίδιος αξιολογεί την γραφή του. Θεωρώντας τη συνέντευξη αυτή εξαιρετικά ενδιαφέρουσα και διαφωτιστική για την παρούσα εργασία, και θεωρώντας επίσης σημαντικό το γεγονός ότι μέσα από αυτή διαφαίνονται οι αντιλήψεις του ίδιου του συνθέτη για τη μουσική του και για τις αλληλεπιδράσεις που ο ίδιος δέχτηκε, παραθέτουμε παρακάτω κάποια τμήματά της.

"Ήταν μια αναγκαιότητα η δημιουργία της εθνικής μας μουσικής, όταν σ' όλο τον κόσμο ανθούσαν οι εθνικές σχολές. Από κει έπρεπε να ξεκινήσει και η δική μας σχολή και η δική μας μουσική. Ήταν φυσικό να θελήσουμε και μεις να εκμεταλλευτούμε το δημοτικό μας τραγούδι, τη βυζαντινή μουσική, όπως άλλοι Ευρωπαίοι συνθέτες το έκαναν πριν από μας, γιατί ήταν πιο προχωρημένοι και μέσα στην καρδιά της Ευρώπης και δεν είχαν τον τουρκικό ζυγό 400 χρόνια. Οι νεώτεροι συνθέτες είναι ελεύθεροι να συνεχίσουν ή να μη συνεχίσουν. Βέβαια αυτή τη στιγμή οι εθνικές σχολές είναι ξεπερασμένες, αλλά όταν υπάρχει ένας Béla Bartók και το τι έκανε με εθνικά μοτίβα με εθνικά θέματα βλέπει κανείς ότι και σήμερα μπορεί κανείς να τα εκμεταλλευτεί, όπως γίνεται τώρα από

⁹ Συνέντευξη του Αντίοχου Ευαγγελάτου στην εκπομπή του Γ' Προγράμματος "Συνομιλία με τους συνθέτες" τον Μάη του 1978 με επιμέλεια του Θόδωρου Αντωνίου. Η συνέντευξη είναι δημοσιευμένη από την Ιφιγένεια Γ. Ευθυμιάδου με τίτλο "Αντίοχος Ευαγγελάτος (1903-1981)" στο παράρτημα του βιβλίου του Γιώργου Ραυτόπουλου "Αντίοχος Ευαγγελάτος 1903-1981 - Από τη ζωή και το έργο του" (Αθήνα: Εκδόσεις Αλκυών, 2004), 132-134.

ορισμένους συνθέτες σύγχρονης μουσικής εν μέρει (Τερζάκης, Αντωνίου κ.α.). Ο κάθε Έλληνας συνθέτης μπορεί να βρει το δρόμο του.

Ο Καλομοίρης εδημιούργησε αυτό που εδημιούργησε κι είναι αξιόλογο, ένας σταθμός στην όλη πνευματική πορεία του Έθνους μας. Προσωπικώς εγώ για το έργο μου δεν νομίζω ότι ξεκίνησα από τον Καλομοίρη, που μεταχειρίζεται πολύ το τριημιτόνιο, είναι πιο ανατολίτης, σαν Σμηρνιός που ήταν.

Πρώτα από όλα εγώ είμαι διατονικός. Έπειτα σαν Επτανήσιος ήμουν πιο λυμένος σ' αυτό το θέμα από την Εθνική Σχολή. Δεν επηρεάστηκα ούτε από την ιταλική ούτε από τη γαλλική μουσική.

Ίσως στην πρώτη μου συμφωνία να υπάρχει κάποια επίδραση γερμανική. Από κει και πέρα βρήκα κάποιο δρόμο δικό μου, που τα πράγματα τα έφερε σε κάποια ισορροπία και το ελληνικό χρώμα και την ευρωπαϊκή τεχνική. Άλλωστε στη δεύτερη συμφωνία μου είναι και πολλά σημεία ατονάλ ήδη κάπως προχώρησα κι εγώ."

Στην ίδια συνέντευξη υπάρχει η άποψή του για το πως η πορεία του ως μαέστρος επηρέασε την συνθετική και την ενορχηστρωτική του πρακτική: "Ήταν ευεργετική η παράλληλη αυτή πορεία του συνθέτη και μαέστρου. Μέσα από την ορχήστρα αποκτά κανείς πολύ γρηγορότερα την εμπειρία της ορχήστρας, το γράψιμο της ορχήστρας. Αυτό μου έδωσε την ευχέρεια να γράφω αμέσως ζωντανή μουσική και δεν έχω κάνει γκάφες στην ενορχήστρωση που έχουν κάνει παλαιότεροι."

3. Η σονάτα για Βιολί και Πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου (1955-56)

Η σονάτα για βιολί και πιάνο γράφτηκε το 1955-1956, την εποχή που, όπως προκύπτει από το βιογραφικό του, ήταν αρχιμουσικός της Εθνικής Λυρικής Σκηνής και διευθυντής Μουσικών Προγραμμάτων της Ραδιοφωνίας. Μπορεί να θεωρηθεί ένα από τα ώριμά του έργα. Έχει ήδη προηγηθεί η σύνθεση 50 περίπου έργων (εκ των οποίων ένα μεγάλο μέρος είναι κύκλοι τραγουδιών). Είναι το μοναδικό έργο του Ευαγγελάτου μουσικής δωματίου για ένα σολιστικό όργανο και πιάνο, ενώ ο αριθμός των έργων μουσικής δωματίου γενικά, περιορίζεται σε ακόμα τρία έργα, τα οποία είναι όλα προγενέστερα της σονάτας: η «Βυζαντινή Μελωδία» για σύνολο εγχόρδων (1934), ένα κουαρτέτο εγχόρδων (1930) και ένα σεξτέτο εγχόρδων (1932).

Η σονάτα είναι αφιερωμένη «στο Βύρωνα Κολάση¹ και την Κρινιώ Καλομοίρη,² που πρώτοι την ερμήνευσαν³», όπως αναφέρεται πάνω στην παρτιτούρα.

Η σονάτα του Α. Ευαγγελάτου, της οποίας η ανάλυση ακολουθεί, έχει τρία μέρη και η διάρκειά της είναι δεκαπεντάλεπτη:

- I. Allegro appassionato (5')
- II. Adagio (6')
- III. Allegro giusto (4')

Η έκδοση της σονάτας φαίνεται να έγινε ιδιωτικά ενώ μεταγενέστερα τεκμήρια (ένα αυτοκόλλητο πάνω στην παρτιτούρα) δείχνουν ότι τα δικαιώματα της παλιάς έκδοσης που κυκλοφορεί έχει ο μουσικός εκδοτικός οίκος «Παπαρηγορίου – Νάκας» στην Αθήνα. Πάνω στην έκδοση δεν αναφέρεται η ημερομηνία, παρά μόνο ότι το copyright ανήκει στον ίδιο το συνθέτη.

Μέχρι την ημερομηνία της συγγραφής της παρούσας εργασίας δεν υπήρχε ηχογράφιση της σονάτας στην ελληνική δισκογραφία, ενώ έχει παρουσιαστεί ζωντανά σε συναυλίες αρκετές φορές. Αναφέρουμε ενδεικτικά μερικές από αυτές:

- Α' εκτέλεση από τον Βύρωνα Κόλαση και την Κρινιώ Καλομοίρη (δεν βρέθηκε η ημερομηνία και το πρόγραμμα).
- Αρκετές εκτελέσεις από το «Ντούο Τόμπρα».

¹ Τάκης Καλογερόπουλος, "Κολάσης, Βύρων". *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* τ. 3 (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002), 210-211:

"Βύρων Κόλασης (1921-1999). Διαπρεπής βιολιστής, αρχιμουσικός, πιανίστας και συνθέτης. Γεννήθηκε στην Αντιγόνη των Πριγκιπονησών και ήρθε στην Αθήνα σε ηλικία 3 ετών. Ξεκίνησε βιολί σε ηλικία 6 ετών και όντας παιδί-θαύμα εμφανίστηκε για πρώτη φορά σε συναυλία σε ηλικία 9 ετών. Σπούδασε βιολί στο Ωδείο Αθηνών (τάξη Ι. Μπουστίνου) φούγκα και διεύθυνση ορχήστρας στη Schola Cantorum του Παρισιού. Από το 1941 μέχρι το θάνατό του διετέλεσε καθηγητής βιολιού και μουσικής δωματίου, διηύθυνε τις ορχήστρες της Ελλάδας, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, ενώ κατείχε κατά διαστήματα τις θέσεις του α' αρχιμουσικού σε ΚΟΑ και ΕΛΣ."

² Τάκης Καλογερόπουλος, "Καλομοίρη Κρινιώ". *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* τ. 2 (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002), 542:

"Κρινιώ Καλομοίρη (1913-1982). Πιανίστρια, κόρη του Μανώλη Καλομοίρη και διευθύντρια του Εθνικού Ωδείου."

³ Τάκης Καλογερόπουλος, "Κολάσης, Βύρων". *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα* τ. 3 (Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002), 210-211.

Σημειώνουμε εδώ ότι την ίδια χρονική περίοδο (1951-1959) ο Βύρων Κολάσης συνθέτει και ο ίδιος τη Σονάτα αρ. 1 για βιολί και πιάνο (1951), τη σονάτα αρ. 2 (1958) και το κουαρτέτο για έγχορδα (1959).

- Το 1992 σε συναυλία που διοργάνωσε η Ελληνοαμερικανική Ένωση και το Εθνικό Συμβούλιο Μουσικής με έργα του Αντίοχου Ευαγγελάτου.
- Στις 24 Ιουνίου του 2003 με αφορμή τα 100 χρόνια από τη γέννηση του Ευαγγελάτου, σε συναυλία μαζί με διάλεξη που έγινε για τη ζωή και το έργο του συνθέτη στο Φουαγιέ της Εθνικής Λυρικής Σκηνής.
- Στις 16 Οκτώβρη του 2006 στην Αίθουσα Δημ. Μητρόπουλος του Μέγαρου μουσικής Αθηνών, στον κύκλο συναυλιών «Μουσικές του 20^{ου} και 21^{ου} αι.», από συντελεστές του Ελληνικού Συγκροτήματος Σύγχρονης Μουσικής.
- Στις 17 Δεκέμβρη του 2011, σε εκδήλωση αφιερωμένη στα 30 χρόνια από το θάνατο του συνθέτη Αντίοχου Ευαγγελάτου, που οργάνωσε ο Φιλολογικός Σύλλογος Παρνασσός, σε συνεργασία με το Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, από τον Απόλλωνα Γραμματικόπουλο στο βιολί και τον Απόστολο Παληό στο πιάνο. Η συναυλία, που περιελάμβανε και την εκτέλεση του κουαρτέτου του Ευαγγελάτου, έγινε στην Αίθουσα «Παρνασσός».

4. Μεθοδολογία της Ανάλυσης

Η ανάλυση του έργου "Σονάτα για βιολί και πιάνο" του Αντίοχου Ευαγγελάτου, που πρόκειται να ακολουθήσει θα κινηθεί μεθοδολογικά σε τρεις άξονες.

Ο πρώτος άξονας αφορά τη στατική/αρχιτεκτονική ανάλυση ή τη μορφολογική ανάλυση που επιδιώκει τον χωρισμό της σονάτας σε μικρότερα τμήματα κατά τρόπο ιεραρχικό. Με βάση αυτή τη λογική θα αναζητηθούν τμήματα της σονάτας με συγκεκριμένες λειτουργίες ως προς το χρησιμοποιούμενο υλικό: τμήμα έκθεσης του υλικού, τμήμα επεξεργασίας ή ανάπτυξης, τμήμα ή τμήματα επανέκθεσης. Ακόμη θα αναζητηθούν μέρη, ενότητες ή υποενότητες οι οποίες δομούνται με βάση ομοειδή στοιχεία. Επίσης θα διερευνηθούν οι τρόποι με τους οποίους το χρησιμοποιούμενο υλικό ομαδοποιείται ή τεμαχίζεται, προκειμένου να ανήκει σε κάποιο από τα τμήματα της συγκεκριμένης μορφοποίησης ή ακόμη υλικό που οριοθετεί τμήματα διαφορετικά μεταξύ τους. Από αυτόν τον άξονα ανάλυσης θα προκύψει τελικά και η μορφή του έργου ως απόρροια ενδεχομένως της προσαρμοσμένης εφαρμογής ενός μοντέλου σύνθεσης.

Ο δεύτερος άξονας αφορά τη δυναμική/δομική ανάλυση, δηλαδή την περιγραφή της εξέλιξης της αισθητικής έντασης και εκτόνωσης του έργου στη διάσταση του χρόνου. Η δυναμική/δομική ανάλυση προκύπτει από την διαφοροποίηση των τονικοτήτων ή των φθογγικών κέντρων όπως αυτή εμφανίζεται στην εξέλιξη του έργου μέσα στην παρτιτούρα. Εδώ θα εξεταστούν οι συνηχήσεις, ως κάθετες δομικές/ήχητικές οντότητες, που μπορεί για κάποια τμήματα να είναι συγχωρδίες οι οποίες να συνηγορούν στην δημιουργία τονικών ή φθογγικών κέντρων. Παράλληλα θα γίνει και μία παρουσίαση των δειγμάτων η οποία αφορά την παράθεση των διαστημάτων, τις διαστηματικές σχέσεις, τη χρωματικότητα, τα clusters και γενικότερα όλων εκείνων των στοιχείων που συμβάλουν στην κατανόηση της δομής του έργου ως εξελικτική διαδικασία.

Ο τρίτος άξονας αφορά τη μοτιβική/θεματική ανάλυση του υλικού, δηλαδή το διαχωρισμό του μελωδικού υλικού που χρησιμοποιείται και της υφολογικής διαφοροποίησής του. Εδώ θα αναζητηθούν οι τρόποι επεξεργασίας και ανάπτυξης του χρησιμοποιούμενου υλικού και επίσης θα διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο αυτό αναπτύσσεται μελωδικά. Διαστήματα, καταλήξεις, προεκτάσεις βασικών μοτίβων, αλυσίδες βασισμένες σε συνεχόμενες παραθέσεις ομοειδών ή διαφορετικών μοτίβων, μορφές μίμησης που βασίζονται πάνω στη συμμετρία, μοτιβικά κύτταρα που υπάρχουν διάσπαρτα στο έργο, ρυθμικά μοντέλα που εξελίσσονται και μετασχηματίζονται, είναι όλα στοιχεία που απαιτούν μια αξιολόγηση ως προς το ρόλο τους μέσα στο έργο. Επιπλέον θα αναζητηθούν οι τρόποι που ο συνθέτης επιλέγει για να επεκτείνει το αρχικό του υλικό, και επίσης οι σχέσεις αυτών των τρόπων με το παρελθόν και το συνθετικό παρόν του δημιουργού.

Σ' αυτούς τους τρεις βασικούς άξονες μεθοδολογίας στην ανάλυση, θα προστεθεί και μια γενική εκτίμηση της παρτιτούρας. Αυτή θα αφορά το είδος της χρησιμοποιούμενης σημειογραφίας, την περιγραφή της μουσικής υφής, την αναφορά των εκτάσεων που χρησιμοποιούνται από τα δύο όργανα, καθώς και τις ισορροπίες, τις δυναμικές, και το συσχετισμό των ηχοχρωμάτων, τα οποία σε συνδυασμό με την μεθοδολογία της ανάλυσης όπως εκτέθηκε παραπάνω, θα δώσουν μια γενική εκτίμηση ως προς τη συνθετική προσωπικότητα του δημιουργού και θα οδηγήσουν σε συμπεράσματα ως προς την ταυτότητα του έργου.

5. Ανάλυση της Σονάτας για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελιάτου

5.1. Allegro appassionato (α' μέρος)

A. (μέτρα 1-51)

μέτρα 1-8

Η Σονάτα ξεκινάει με το θέμα που εισάγεται από το δεξί χέρι του πιάνου και έχει δύο έντονα χαρακτηριστικά. Το πρώτο αφορά τον συγχορδιακό του χαρακτήρα, και το δεύτερο τον παρεστιγμένο ρυθμό (παρ. 1). Παρατηρώντας και τα οχτώ μέτρα του θέματος διαπιστώνουμε ότι η συγχορδιακή υφή ενισχύει την κύρια μελωδική γραμμή με την οκτάβα της. Η υφή του θέματος συμπληρώνεται στο τρίτο μέτρο με την είσοδο του βιολιού, το οποίο δημιουργεί μία αντίστιξη βασιζόμενη πάνω σε 2 τρίηχα δεκάτων έκτων¹ τα οποία εμφανίζονται πάντα μαζί (παρ. 2) και λειτουργούν τόσο συμπληρωματικά όσο και αντιθετικά με το θέμα ως προς το ρυθμό του (παρ. 3). Σε όλη τη διάρκεια του θέματος αναπόσπαστο στοιχείο του, φαίνεται να είναι ο ισοκράτης ο οποίος κινείται με ανοιχτές συνηχήσεις 5^{ης} (συνηχήσεις στις οποίες δεν ακούγεται η 3^η) σε μορφή αρπέζ. Ολόκληρο το θέμα είναι σε διμερή ρυθμό. Η αρμονική ανάλυση των μ. 1-8 δείχνει γενικά ότι ορίζονται κάποια τονικά κέντρα, τα οποία όμως δεν διατηρούν, ούτε αποσαφηνίζουν το είδος τους. Στα μ. 1-8 υπάρχει τονικό κέντρο μι το οποίο ορίζεται μέσω του ισοκράτη. Στο μ. 5 υπάρχει για έναν κτύπο η μετατόπιση του τονικού κέντρου μια 2^η κατιούσα και η άμεση επαναφορά του για τα επόμενα μέτρα. Ενδιαφέρον στοιχείο είναι η επισήμανση ότι στα μ. 1-4 ο ισοκράτης κινείται πάνω στην συνήχηση μι-σι. Το ηχητικό υλικό που χρησιμοποιείται από τις άλλες φωνές ανήκει στον δωρικό τρόπο και η μόνη νότα που χρησιμοποιείται πέραν του δωρικού τρόπου του μι, είναι αυτή του λα δίεση. Στα μ. 6-8 ο ισοκράτης κινείται πάνω στη συνήχηση μι-λα και το ηχητικό υλικό των άλλων φωνών προκύπτει μέσα από τον τονικό χώρο της ρε ελάσσονας. Ωστόσο μια πρώτη διαπίστωση ως προς τον τρόπο χρήσης του υλικού είναι ότι αυτό χρησιμοποιείται χωρίς τους κανόνες χρήσης του αρμονικού συστήματος όπως αυτό είχε αναπτυχθεί στον κλασικισμό-ρομαντισμό. Η ύπαρξη κύριων και δευτερευουσών βαθμίδων, οι έλξεις του προσαγωγέα, οι λύσεις των διάφωνων διαστημάτων, και όλοι οι περιορισμοί της κλασικής αρμονίας αντιμετωπίζονται με διαφορετικό τρόπο.



παρ. 1

¹ Το μοτίβο με τα 2 τρίηχα των δεκάτων έκτων για τη διευκόλυνση της ανάλυσης θα το ονομάζουμε motivo A



παρ. 2

μ. 3-4

Vln

Pno συμπληρωματικά αντίθετικά

παρ. 3

μέτρα 9 -13

Την Έκθεση του θέματος ακολουθεί η Γέφυρα (μ. 9-13) με δύο χαρακτηριστικά στοιχεία. Το πρώτο είναι ο ισοκράτης. Αυτή τη φορά βρίσκεται στο δεξί χέρι του πιάνου και δεν έχει τη μορφή ανοιχτών 5ων σε μορφή αρπέζ, όπως ήταν στα προηγούμενα μέτρα. Ο ισοκράτης αυτός βασίζεται πάνω στο φθογγικό σύνολο $[0,2,5,7]^2$ (παρ.4).

Το δεύτερο χαρακτηριστικό είναι ο διάλογος που αναπτύσσεται ανάμεσα στο αριστερό χέρι του πιάνου και στο βιολί. Τα στοιχεία αυτού του διαλόγου προέρχονται από τα τρίχηρα που είχαν χρησιμοποιηθεί στην αντίστιξη της συνοδείας του 1^{ου} θέματος από το βιολί (μ. 3-8) και έχουν την ρυθμική υπόσταση του motivo A. Ο διάλογος αυτός σταματάει στο μ. 13 όπου βιολί και αριστερό χέρι του πιάνου ταυτίζονται (παρ. 5).

Αρμονικά ολόκληρη η γέφυρα στηρίζεται πάνω στο φθογγικό σύνολο $[0,2,3,5,7]$ που συνιστά το εξάχορδο του δωρικού τρόπου, ενώ μέσα από τον ισοκράτη και τη διαδικασία επεξεργασίας διαφαίνεται η νότα ρε ως τονικό κέντρο.

Άλλο ένα στοιχείο που υπογραμμίζει τη διαφορετικότητα του μέρους είναι ο τριμερής ρυθμός σε σχέση με τον διμερή που προϋπήρχε, και η επαναφορά του διμερούς ρυθμού όταν πρόκειται να προετοιμαστεί η εκ νέου είσοδος του 1ου θέματος.



παρ. 4

μ. 9-13

παρ. 5

²Allen Forte: *The Structure of Atonal Music* (New Haven: Yale Univ. Press, 1973).
Φθογγικά σύνολα: Σύστημα ανάλυσης της μουσικής του 20^{ου} αι.

μέτρα 14-18

Το θέμα εισάγεται εκ νέου αυτή τη φορά από το βιολί, μία 5η πάνω σε σχέση με την αρχική έκθεση. Μέχρι το μ. 16 το θέμα ενισχύεται από το πιάνο το οποίο διατηρεί τη συγχωρδιακή υφή που είχε και κατά την πρώτη εμφάνιση του θέματος, από το δεξί χέρι. Το αριστερό χέρι επιμένει σε μια μορφή ισοκράτη πανομοιότυπη με τα μ. 1-8. Ο ισοκράτης, διατηρεί ως προς τη συγχωρδία που φαίνεται να ορίζει την τεχνική της ανοιχτής 5^{ης} (παρ 6). Στο μ. 16 το πιάνο παύει πια να ενισχύει το θέμα που υπάρχει στο βιολί και αναπτύσσει δική του αντίστιξη η οποία βασίζεται στο μοτίβο Α και μάλιστα με τη μορφή που υπήρχε στην αντιστικτική μελωδία του βιολιού (παρ.7) στην πρώτη εμφάνιση του θέματος από το πιάνο (μ. 3). Η αντίστιξη αυτή ξεκινάει αφού σπάσει για λίγο τον ισοκράτη στο μ. 16 με το γνώριμο από το μ. 3 μοτίβο (παρ.8) και από το σημείο αυτό και μετά η αντίστιξη εξελίσσεται μελωδικά πάνω στο ίδιο ρυθμικό μοντέλο, από το δεξί χέρι του πιάνου ενώ το αριστερό χέρι αποποιείται το ρόλο του ισοκράτη και υποστηρίζει συγχωρδιακά το θέμα. Στα μ. 14-15 υπάρχει ένα τονικό κέντρο αρχικά ως προς το φα δίεση και αργότερα (μ. 16) στο σι. Αυτά τα τονικά κέντρα ορίζονται κυρίως από τον ισοκράτη κι όχι από το συγχωρδιακό υλικό που χρησιμοποιείται.

Το συγχωρδιακό υλικό των μ. 14-19 κινείται στο πλαίσιο του σι δωρικού με την προσθήκη του μι δίεση ως πρόσθετου χρωματικού στοιχείου, όπως ακριβώς είχε γίνει στην αρχική έκθεση του θέματος (μ. 1-8) όπου στα πλαίσια του μι δωρικού τρόπου είχαμε την χρωματική προσθήκη του λα δίεση.

Ενδεικτικό της σημασίας που δίνει ο συνθέτης στην αντιστικτική γραφή είναι η κατάληξη της γέφυρας πάνω στο μ. 14 η οποία έρχεται σε πλήρη διαφωνία (2^η μικρή) με τη συγχωρδία της φα δίεση μείζονας με την οποία ξεκινάει η είσοδος του θέματος από το πιάνο. (παρ. 9)

παρ. 6

παρ. 7

παρ. 8

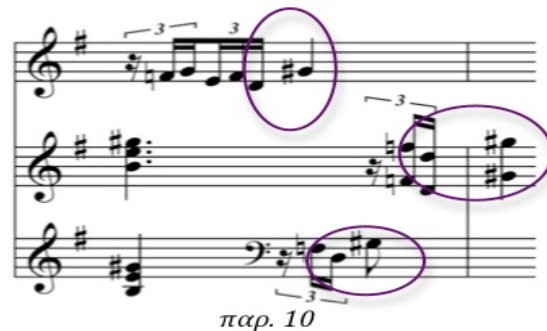
παρ. 9

μέτρα 19 – 21

Το μοτιβικό υλικό που υπάρχει στο μέρος του βιολιού στο μ. 19 προέρχεται από ρυθμομελωδικές παραλλαγές του μοτίβο Α και μέσα από έναν έντονα διαλογικό τρόπο (παρ. 10) μεταβάλλεται σε βηματικό πέρασμα με οκτάβες (μ. 21) για να μας οδηγήσει τελικά στο 2ο θέμα. Στο μ. 19 δημιουργείται η αρχή μιας γέφυρας στηριγμένη στη συγχωρδία της μι μείζονας με 7^η και 9^η μικρή.

Το στοιχείο το οποίο εκμεταλλεύεται ο συνθέτης για να προχωρήσει στο επόμενο μέτρο, πέρα από το υλικό του μοτίβο Α, είναι το στοιχείο της 4ης αυξημένης (παρ. 10) το οποίο προκύπτει μέσα από τη συγχωρδία της 9ης. Η 4^η αυξημένη δεν έχει χρησιμοποιηθεί ως διάστημα του θέματος, γι' αυτό και η χρήση της στο

συγκεκριμένο σημείο την κάνει να ταυτίζεται με την έννοια της κατάληξης της περιοχής του α' θέματος.



μέτρα 22-33

Εμφανίζεται στο βιολί το 2ο θέμα (παρ.11). Υπάρχει σαφή αλλαγή χαρακτήρα στο ύφος της μουσικής. Ο έντονος ρυθμικός χαρακτήρας του 1ου θέματος δίνει τη θέση του σε λυρικό θέμα σχετικά πιο αργό, με έντονη μελωδική κίνηση βασισμένη σε περίπλοκα ρυθμικά σχήματα. Ο βηματικός χαρακτήρας του 1ου θέματος μεταβάλλεται, μια και στα περισσότερα κομβικά σημεία του, υπάρχουν πηδήματα 5^{ης}, 4^{ης} και 6^{ης} και απουσιάζει η συγχορδιακή υφή που ήταν από τα πιο έντονα χαρακτηριστικά του 1^{ου} θέματος. Άλλο χαρακτηριστικό του θέματος είναι η ρυθμική επιτάχυνση που πετυχαίνει ο συνθέτης μέσα από την περιοδική πύκνωση των γρήγορων ρυθμικών αξιών στα τέσσερα τελευταία μέτρα και η χρήση της 4^{ης} αυξημένης όχι πια ως διάστημα κατάληξης αλλά ως διάστημα του θέματος. Το δεύτερο θέμα μέχρι το μ. 27 εκτυλίσσεται μέσα στη μι ύφεση ελάσσονα, στη συνέχεια περνάει από τον τονικό χώρο της φα και κάνει μια απροσδόκητη πτώση, που συνίσταται στη διαφορά του είδους της κλίμακας που περιμένουμε για κατάληξη και όχι στη διαφορά του τονικού κέντρου. Σημαντικό εδώ είναι και το στοιχείο της καθαρότητας στη συγχορδία της πτώσης, από την οποία απουσιάζουν οι διαφωνίες που γενικά βρίσκονται διάχυτες στο μεγαλύτερο μέρος της σονάτας. Ενδιαφέρον στο σημείο της πτώσης παρουσιάζει η χρήση συνηγήσεων για το μ. 32 που βασίζονται στα φθογγικά σύνολα [0,2,5] και [0,2,7] για την 1^η και 2^η συνήχηση αντίστοιχα, όπως και η εκ νέου χρήση του διαστήματος της 4^{ης} αυξ. μέσα από το motivo E που και εδώ βρίσκεται στα όρια της κατάληξης (μ. 33).

Ολόκληρο το θέμα (μ. 22-33) συνοδεύεται από ισοκράτη στην ψηλή περιοχή της έκτασης του πιάνου (5^η και 6^η οκτάβα), ο οποίος γίνεται με την τεχνική του τρέμολο και ενισχύει την V του αρχικού τονικού κέντρου (μι ύφεση) και στη συνέχεια την IV του επόμενου τονικού κέντρου (φα). Ωστόσο αυτός ο ισοκράτης δεν περιέχει τις αρμονικές συνιστώσες του ισοκράτη του 1ου θέματος, όπου κυριαρχούσαν οι συνηγήσεις της ανοιχτής 5^{ης}. Στο αριστερό χέρι υπάρχουν συνηγήσεις 2ης, οι οποίες ενισχύουν τα ισχυρά μέρη του μέτρου αλλά δεν φαίνεται να επηρεάζουν τον λυρικό του χαρακτήρα, ακριβώς επειδή η δυναμική τους παραμένει στο p και βρίσκονται στην 5^η οκτάβα του πιάνου, πολύ κοντά ηχοχρωματικά στις οκτάβες που χρησιμοποιεί το tremolo, άρα δεν τους δίνεται η δυνατότητα της έντονης διαφοροποίησης (μ. 23-24). Τις συνηγήσεις αυτές ακολουθεί το motivo A (παρ.12) που παραπέμπει σαφώς στο 1ο θέμα. Στη συνέχεια και ενώ το αριστερό χέρι του πιάνου εξακολουθεί να βρίσκεται στην ίδια ψηλή περιοχή το basso (που επίσης μεταφέρεται στην 4η οκτάβα του πιάνου), δημιουργεί δευτερεύουσα διπλή μελωδική γραμμή (με συνηγήσεις 2^{ης} μικρής και μεγάλης) με βηματική κίνηση

(παρ. 13) δίνοντας στο σημείο έναν διάφανο χαρακτήρα, που κάνει τη δευτερεύουσα αυτή μελωδική γραμμή να αποκτάει ιδιαίτερη σημασία (μ. 27-33) μια και ταυτόχρονα γίνεται φορέας ορισμού της φα ελάσσονας.³

5η Κ.
5η ελ.
4η Αυξ.
6η μ.
p
3
5η Κ.
4η Αυξ.
6η μ.
3
4η Αυξ.
4η Κ.
5η Κ.
4η Κ.
5η Κ.
4η Αυξ.
3
3
Ρυθμική επιτάχυνση.....

παρ. 11

3 3

παρ. 12

3 3

παρ. 13

μέτρα 34-43

Η επεξεργασία του 2ου θέματος γίνεται με αρκετά πολύπλοκο τρόπο. Ο συνθέτης εκμεταλλεύεται την τεχνική της ρυθμικής σμίκρυνσης διαφόρων μερών του θέματος (όχι πάντα συνεχόμενων), μαζί με το κομμάτιασμα διαφόρων τμημάτων

³ Για την διευκόλυνση της ανάλυσης εκτός από το motivo A, που ορίσαμε ήδη ως ρυθμικό κυρίως στοιχείο, ορίζουμε τρία ακόμη μοτίβα, τα οποία εμφανίζονται στα πλαίσια του 2^{ου} θέματος και χρησιμοποιούνται στην εξέλιξη του α' μέρους της σονάτας (παρ.14).

Το motivo B (που εμφανίζεται πρώτη φορά στο μ. 26 και αποτελεί με άλλη κατάληξη μέρος της κεφαλής του 2^{ου} θέματος) και το motivo E, όπως φαίνεται και στο παρ. 14 αποτελεί μελωδική παραλλαγή του motivo D.

motivo B
μ. 26
motivo C
μ. 27
motivo D
μ. 32
3
motivo E
μ. 33
3

Παρ. 14

κυρίως μελωδικών, καθώς και παράθεση αυτούσιων μικρών μοτίβων που προϋπήρξαν στα μ. 22-33, και προκύπτουν έτσι πολύπλοκες ρυθμομελωδικές γραμμές.

Στα μ. 34-36 η μελωδική γραμμή του basso βασίζεται στο κομμάτιασμα του motivo D, και στην παραλλαγή του motivo B, καθώς και στη συχνά χρησιμοποιούμενη πρακτική παράθεσης της τρίμερους υποδιαίρεσης του ρυθμού δίπλα στην διμερή. Το motivo F στο μ. 36 προκύπτει από την ρυθμική παραλλαγή του motivo E (παρ.15). Η εξέλιξη και η παραλλαγή του μοτίβου αυτού οδηγούν σε ένα είδος γέφυρας, η οποία βασιζόμενη αρχικά στο διάλογο των φωνών (μ. 36-37) και στη συνέχεια σε μια μορφή αλυσίδας που περιορίζεται στο ρυθμικό στοιχείο (μ.37-38), καταλήγει στην εκ νέου είσοδο στο μ. 38 μιας παραλλαγής του 2ου θέματος, η οποία διατηρεί αυτούσια την κεφαλή και παραλλάσσει το υπόλοιπο μέρος του (παρ. 16). Με αυτή ακριβώς την είσοδο της παραλλαγής του θέματος στο δεξί χέρι επανέρχεται το tremolo (που χαρακτηρίζει τη συνοδεία του 2^{ου} θέματος) το οποίο χωρίς να είναι σταθερό σε μία νότα δημιουργεί μια βηματική μελωδική γραμμή (παρ. 17). Την ίδια στιγμή το αριστερό χέρι κάτω από την βηματική μελωδική κίνηση με tremolo, σχηματίζει μελωδική γραμμή που στηρίζεται στην εναλλαγή των τηδημάτων 4^{ης} και 5^{ης} (χαρακτηριστικό του 2^{ου} θέματος) με τη βηματική κίνηση από τη μια πλευρά, και στην διαδοχή ρυθμικών αξιών που απαιτούν αντιθετικό τεμαχισμό του ογδού, το οποίο είναι και η βασική ρυθμική μονάδα. (Εναλλαγή 2 δεκάτων έκτων με τρίχη δεκάτων έκτων, απέναντι στο όγδοο) (παρ. 18).

Το τμήμα αυτό (μ. 34-38) ξεκινάει ως προς τη φράση του βιολιού με αναφορά σε ένα σαφές τονικό κέντρο που αφορά τη ντο, και πιο συγκεκριμένα το 1^ο τετράχορδο της ντο ελάσσονας. Στα ίδια μέτρα το δεξί χέρι του πιάνου δημιουργεί ένα αρμονικό περιβάλλον με αναφορά στον τονικό χώρο της φα, ενώ την ίδια στιγμή το αριστερό χέρι διατηρεί μεν ως τονικά κέντρα αναφοράς τις νότες ντο και φα τις οποίες όμως περιστοιχίζει με έντονο και συνεχώς μεταβαλλόμενο χρωματισμό. Στα μέτρα αυτά θα μπορούσαμε να μιλήσουμε για φαινόμενο διτονικότητας⁴. Τονικό κέντρο φα στο δεξί χέρι του πιάνου, ντο ελάσσονα στο βιολί, ενώ συνδεδετικός κρίκος ανάμεσα στα δύο τονικά κέντρα είναι το αριστερό χέρι του πιάνου, με τον ιδιότυπο ρόλο του όπως αυτός προαναφέρθηκε.

Στη συνέχεια (μ. 38-40) η βηματική μελωδική γραμμή που σχηματίζεται με tremolo στο δεξί χέρι του πιάνου (παρ. 17), η μελωδική γραμμή στο αριστερό χέρι του πιάνου (παρ.18), καθώς και η μελωδική γραμμή του βιολιού αναπτύσσονται μέσα σε περιβάλλον με τονικό κέντρο το σολ με τα χαρακτηριστικά του ελάσσονα τρόπου να υπερισχύουν.

Στα μέτρα 41-43, και ιδιαίτερα με το τέλος της μελωδικής γραμμής του basso, το αρμονικό περιβάλλον γίνεται ασταθές μέσα από την χρησιμοποιούμενη χρωματικότητα, και μόνο στο μ. 43 αποκρυσταλλώνεται ως τονικό κέντρο το μι. Η γραμμή του βιολιού φαίνεται να περιστρέφεται γύρω από τη νότα μι, στηριζόμενη πάνω σε φθογγικό σύνολο που αποτελείται αποκλειστικά από τόνους: [0,2,4,6,]. Το πιάνο μέσα από χρωματισμό που στην ουσία αφορά την αποποίηση του σι ύφεση (μ. 42) που υπάρχει σε όλα τα προηγούμενα μέτρα, καταλήγει στον τονικό χώρο της μι ελάσσονας (μ. 43).

⁴Renate Federhofer-Königs, "Bitonality", *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 2 ed. by Stanley Sadie (London: McMillan Publishers Ltd., 1980), 747:
Διτονικότητα (Bitonality). Ταυτόχρονη χρήση δύο τονικότητων.



παρ. 15



παρ. 16



παρ. 17



παρ. 18

μέτρα 43-46

Σ' αυτά τα μέτρα υπάρχει τετράμετρη γέφυρα που με διαλογικό χαρακτήρα, προετοιμάζει την coda η οποία είναι σολιστική για το πιάνο. Το μέρος του πιάνου για τα μ. 43-45, φαίνεται να προκύπτει από το 2^ο θέμα όπως αυτό παρουσιάζεται στα μ. 23-25 (παρ. 19) ενώ για το βιολί υπάρχει ο ρόλος του ισοκράτη, που στην Έκθεση είχε το πιάνο.

Στο μ. 45-46 υπάρχει μια μικρή μελωδική κατέντζα για το βιολί η οποία στηρίζεται στη συνηθισμένη, για το συγκεκριμένο μέρος της σονάτας, χρήση της διαδοχής τριμερών και διμερών μελωδικών σχημάτων, και το κομμάτιασμα του μοτίβο C. Η κατέντζα αυτή παιζόμενη στη σολ χορδή ταυτόχρονα με το rit, το οποίο υποδεικνύεται από το συνθέτη αποκτάει χαρακτήρα επιβλητικό. Το πιάνο σ' αυτό το σημείο περιορίζεται να τονίσει κάποια ισχυρά μέρη του μέτρου, χωρίς ουσιαστική συμμετοχή στην αρμονική εξέλιξη του τμήματος αυτού.

Αρμονικά τα μέτρα 43-45 δείχνουν να υποστηρίζουν τον τονικό χώρο της μι ελάσσονας.



παρ. 19

μέτρα 47-51

Τα μέτρα αυτά έχουν χαρακτήρα καταληκτικό που παραπέμπει σε coda για το τμήμα αυτό. Η coda γίνεται μόνο από το πιάνο το οποίο εμφανίζεται να έχει πολυφωνικό ρόλο. Η κάτω φωνή διατηρεί έναν basso ισοκράτη ο οποίος δανείζεται το στίλ του αρπές από τη συνοδεία του 1ου θέματος, και επαναφέρει τον ισοκράτη σε μορφή αρπές με ανοιχτές 5^{ες}, όπως είχε χρησιμοποιηθεί στην αρχή με μόνη διαφορά τον τριμερή αντί του διμερούς ρυθμού (επισημαίνουμε εδώ ότι ο τριμερής ρυθμός έχει επίσης χρησιμοποιηθεί με αυτόν τον τύπο ισοκράτη στο μ.18) Το δεξί χέρι του πιάνου χρησιμοποιεί μια ρυθμική παραλλαγή των μ. 23-24 της γραμμής του βιολιού, που έχει επίσης χρησιμοποιηθεί λίγο πριν στα μ. 42-43 και η οποία συνοδεύεται παράλληλα από το διάστημα της 4ης καθαρής. Στο σημείο ξεχωρίζει η ύπαρξη της 4ης αυξημένης (μ. 47-48) η οποία χρησιμοποιείται κάθετα και σπάει τη διαδοχή από τις συνεχόμενες 4^{ες} καθαρές (παρ. 20). Το μ. 49 είναι ουσιαστικά διπλό. Το 2ο μισό του αποτελεί επανάληψη του 1ου δίνοντας στο μέτρο έναν χαρακτήρα επιβεβαιωτικό.

Ολόκληρη η coda χαρακτηρίζεται από το διάστημα της 4^{ης} καθαρής, εκτός από τις δύο 4^{ες} αυξημένες που παρουσιάζονται κάθετα, όπως προαναφέρθηκε, στα μ. 47 και 48. Στο μ. 50 και στο μισό του μ. 51 μια ποικιλμένη ανοδική κίνηση, με αξίες που έχουν χρησιμοποιηθεί ξανά στα πλαίσια της αρχικής επεξεργασίας του 1ου και 2ου θέματος, οδηγεί στην είσοδο του 1ου θέματος και στην ενότητα που αφορά την ανάπτυξη και επεξεργασία των 2 θεμάτων των οποίων η έκθεση έχει προηγηθεί. Η ανιούσα αυτή γίνεται με συνεχόμενη παράλληλη κίνηση 4ης καθαρής, ενώ το basso κινείται χρωματικά προς τα κάτω με την ίδια ακριβώς τεχνική των παράλληλων συνηγήσεων (planing)⁵. Με τις παράλληλες και ανοιχτές συνηγήσεις 4^{ης}, 5ης και 8ης και με την ταυτόχρονη καθοδική χρωματική κίνηση στον basso χάνεται κάθε έλξη και υπόνοια τονικότητας ενώ στο πέρασμα δίνεται ένας σαφής αρχαϊκός χαρακτήρας, που γενικά θα λέγαμε ότι διέπει ολόκληρη την coda.



παρ. 20



B. (μέτρα 51-108)

μέτρα 51-63

Με την είσοδο του 1ου θέματος στο μέτρο 51 ξεκινάει η ανάπτυξη - επεξεργασία.⁶ Το δεξί χέρι του πιάνου χρησιμοποιεί σχήματα που παραπέμπουν στην

⁵ Stefan Kostka: *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*, (New Jersey: Prentice Hall, 1998), 83-90.

⁶ Sadie Stanley (ed), "Development", *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 5 (London: McMillan Publishers Ltd., 1980), σελ. 407:

Ανάπτυξη (Development) Το δεύτερο μέρος στην παραδοσιακή μορφή σονάτας, όπου υπάρχει επεξεργασία του συνόλου του θεματικού υλικού που παρουσιάστηκε στην έκθεση. Η επεξεργασία αυτή μπορεί να αφορά την αρμονική δομή του υλικού την αντιστικτική ή την μοτιβική του

τεχνική του ισοκράτη, σε μια περιοχή του πιάνου η οποία έχει μεγαλύτερο βάρος ως χρώμα και μικρότερο ως φορέας αρμονίας. Παρόμοιος ισοκράτης με συγχορδιακή υφή είχε εμφανιστεί ξανά στο μ. 10-12 αλλά σε εκείνα τα μέτρα η περιοχή στην οποία βρισκόταν του επέτρεπε να λειτουργήσει περισσότερο αρμονικά. Ο ισοκράτης και εδώ όπως και σε ολόκληρη την έκθεση παραπέμπει στην V του τονικού κέντρου στα πλαίσια του οποίου βρίσκεται. Εδώ για πρώτη φορά η V ορίζεται ως κανονική τρίφωνη συγχορδία που λειτουργικά είναι δεσπόζουσα της ντο δίεση ελάσσονας, και όχι ως μια ανοιχτή συγχορδία της V όπως γινότανε ως τώρα. Οι ρόλοι αλλάζουν στο μέτρο 53 όπου ο ισοκράτης περνάει στο αριστερό χέρι και στο δεξί υπάρχει η εξέλιξη της μελωδικής κίνησης που στα δύο προηγούμενα μέτρα υπήρχε στο αριστερό χέρι. Στο μ. 54 υπάρχει εμφάνιση της κεφαλής του 1ου θέματος από το βιολί η οποία ξαναέρχεται με τη μορφή *stretto*⁷ από το αριστερό χέρι του πιάνου στο μ. 56 μια δεύτερη μικρή κάτω.

Το τμήμα αυτό ξεκινάει στη ντο δίεση ελάσσονα, η οποία όπως προαναφέρθηκε υποστηρίζεται από έναν σαφή ισοκράτη της V. Τα μέτρα αυτά (μ. 51-53) είναι από τα ελάχιστα σημεία μέσα στην σονάτα που ξεχωρίζουν για την ξεκάθαρη αρμονία και αυτός ίσως είναι ένας τρόπος να οριοθετηθεί από τον συνθέτη η διαφανόμενη καινούργια ενότητα που ξεκινά για το 1^ο μέρος του έργου του.

Στα μ. 54 και 55 το αρμονικό σκηνικό γίνεται περισσότερο πολύπλοκο καθώς η μελωδία του βιολιού εξακολουθεί να παραπέμπει στη ντο δίεση ελάσσονα αλλά το μέρος του πιάνου κινείται στον τονικό χώρο της μι ύφεση, χρησιμοποιώντας ένα ιδιότυπο οκτάχορδο με βάση τη νότα μι ύφεση όπως φαίνεται στο παρ. 21.

Η ανάπτυξη συνεχίζει την εξέλιξή της, δημιουργώντας μελωδικές γραμμές οι οποίες εναλλάσσονται ανάμεσα στο αριστερό χέρι του πιάνου και στη μελωδική γραμμή του βιολιού, ενώ αντίστοιχα εναλλάσσεται και ο ισοκράτης (παρ. 22) Το μελωδικό σχήμα X, το οποίο εμφανίζεται αρχικά στο μ. 56 και στη συνέχεια εξελίσσεται, προέρχεται από τη ρυθμική παραλλαγή του *motivo B* το οποίο αναπτύσσεται μέσα από τη ρυθμική υπόσταση του *motivo A*.

Οι δύο μελωδικές γραμμές που υπάρχουν στο basso (μ. 55-56 και 58-59) διακόπτονται από ένα γρήγορο βηματικό πέρασμα, το οποίο σαν λογική και σαν μοτίβο κίνησης εμφανίζεται πρώτη φορά (παρ. 23). Όλο αυτό το τετράμετρο υποστηρίζει τη ντο ελάσσονα με ισοκράτη πάνω στη δεσπόζουσά της. Την παρουσία της ντο ελάσσονας ισχυροποιεί και το γρήγορο πέρασμα από τη σολ αιολική μ. 57 (ελάσσονα δεσπόζουσα της ντο ελάσσονας, παρ. 23)

Στο μ. 60 έχουμε και πάλι την είσοδο στοιχείων του 1ου θέματος, τα οποία εμφανίζονται με την συγχορδιακή υφή και τον παρεστιγμένο ρυθμό, που αποτελούσαν τα αρχικά βασικά χαρακτηριστικά του θέματος. Στο σημείο αυτό περνάμε από το περιβάλλον της ντο ελάσσονας σε ένα καθαρό τονικό περιβάλλον της φα μείζονας το οποίο υποστηρίζεται από το τονικό ισοκράτη που και εδώ (μ. 60-61), όπως και στα προηγούμενα μέτρα (μ. 56-59), έχει συγχορδιακή υφή, από την κρατημένη νότα στη γραμμή του βιολιού και από τη συγχορδία της φα μείζονας που υπάρχει στα ισχυρά των μ. 60, 61 και 62. Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει εδώ το γεγονός ότι το τονικό κέντρο υποστηρίζεται πρώτη φορά από ισοκράτη της τονικής

επεξεργασία και παραδοσιακά είναι το τμήμα που μεσολαβεί ανάμεσα στην έκθεση και στην επανέκθεση της κλασικής μορφής σονάτας.

⁷ Roger Bullivant, "Stretto", *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 18, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), 269:

Τεχνική εισόδου των θεμάτων, η οποία αναπτύχθηκε στα πλαίσια της μορφής της φούγκας και η οποία αφορά την «συμπυκνωμένη» είσοδο θεμάτων από διαφορετικές φωνές με την τεχνική του κανόνα

και όχι της δεσπόζουσας όπως γίνονταν μέχρι τώρα. Στο περιβάλλον αυτό μπαίνει το 1ο θέμα με συγχορδιακή υφή στη ρε ύφεση μείζονα (μ. 60 και 61) δημιουργώντας φαινόμενο διτονικότητας.

Στα μ. 62 και 63 το βιολί σταματάει την κρατημένη νότα και χρησιμοποιεί για πτώση το χαρακτηριστικό μοτίβο το οποίο είχε χρησιμοποιηθεί και στην πτώση των μ. 19-20 χωρίς όμως το χαρακτηριστικό διάστημα της 4ης αυξημένης που σ' εκείνα τα μέτρα είχε χρησιμοποιηθεί (παρ. 24). Ενδιαφέρον σ' αυτά τα μέτρα παρουσιάζει η διοχέτευση της συγχορδιακής υφής και στα δύο χέρια με αποτέλεσμα τα δύο μέτρα 62 και 63 να καταλήγουν σε ένα απόλυτο ff με εξάφωνες συνηχήσεις, οι οποίες αποτελούν τον διπλασιασμό τρίφωνων συγχορδιών.

Το τμήμα αυτό τελειώνει με μια ιδιότυπη πτώση στη φα μείζονα. Η πτώση αυτή χρησιμοποιεί κεντρικές συγχορδίες της φα μείζονας οι οποίες μπορούν να υποστηρίξουν έναν μηχανισμό πτώσης, ενώ για τα υπόλοιπα μέρη του μέτρου χρησιμοποιεί συνηχήσεις από τον φα αιολικό τρόπο. Παρά τον χαρακτήρα της απροσδόκητης πτώσης την οποία προσλαμβάνουμε ακουστικά, στο έργο φαίνεται να υπάρχει μία οργανωμένη τέλεια πτώση στη φα μείζονα παράλληλα με την πτώση στο φα αιολικό (μ. 62-63). Σ' αυτό το σημείο ενδεχομένως να μπορούσαμε να μιλήσουμε για μια οριζόντια παράθεση της διτονικότητας η οποία προκαλείται από την εναλλαγή του πρώτου με ένα δεύτερο τονικό κέντρο, όπως φαίνεται στην ανάλυση των μέτρων αυτών στο παράρτημα.



παρ. 21



παρ. 22



παρ. 23



παρ. 24

μέτρα 64-75

Στο μ. 64 αλλάζει άμεσα ο χαρακτήρας του μέρους αυτού μέσα από δύο στοιχεία. Το ένα είναι το *pp* που ακολουθεί το *ff* και το άλλο η μετατροπή της εξάφωνης υφής σε μονόφωνη. Εμφανίζεται ένα στρώμα ισοκράτη το οποίο ρυθμικά βασίζεται στο *motivo* A, αλλά μελωδικά είναι πρωτοεμφανιζόμενο (παρ. 25) Πάνω σ' αυτό εισάγεται μια παραλλαγή της κεφαλής του 1ου θέματος από το βιολί, η οποία συνίσταται περίπου στην τεχνική της ρυθμικής μεγέθυνσης ενώ στη συνέχεια εξελίσσεται χρησιμοποιώντας κυρίως καινούργια ρυθμικά στοιχεία, όπως φαίνεται στο παρ. 26.

Με τη συγκεκριμένη παραλλαγή πετυχαίνει ο συνθέτης να δώσει τον λυρικό χαρακτήρα του 2ου θέματος μέσα από τα στοιχεία του 1ου. Η κατάληξη αυτής της παραλλαγής (μ. 74) συμπίπτει με την ακριβή μεγέθυνση του μ. 19 (παρ. 27), ενώ σημαντική είναι και η ύπαρξη του διαστήματος της 4ης αυξημένης που εμφανίζεται και πάλι ως στοιχείο κατάληξης.

Έκτος από την μελωδική γραμμή στην οποία έχουμε είδη αναφερθεί και η οποία υπάρχει στο μέρος του βιολιού, υπάρχει μια δεύτερη μελωδική γραμμή στο δεξί χέρι του πιάνου, η οποία εναλλάσσει τον μονοφωνικό της χαρακτήρα με συγχορδιακά περάσματα (παρ. 28) και σχηματίζει περίπλοκες ρυθμικές σχέσεις με τον ισοκράτη που βασίζονται κυρίως στη σχέση 3:2 (μ. 65-79).

Ενωτικό στοιχείο σε όλο αυτό το μέρος παραμένει ο ισοκράτης.

μ. 65-68

παρ. 25

μ. 1-3

παρ. 26

μ. 19

μ. 74-75

παρ. 27

Μονοφωνική Μελωδική γραμμή (μ.65-69)

Μελωδική γραμμή με συγχορδιακή υφή (μ.70-73)

παρ. 28

Σ' αυτά τα μέτρα έχουμε την ρυθμική παραλλαγή του 2ου θέματος, το οποίο στην επεξεργασία του χάνει τον λυρικό χαρακτήρα με τον οποίο είχε εισαχθεί στην έκθεση, ενώ παράλληλα έχει φύγει και το χαρακτηριστικό tremolo το οποίο το συνόδευε. Αντί για αυτό υπάρχει ισοκράτης, που ρυθμικά προέρχεται από το μοτίβο A και αφορούσε κυρίως τη συνοδεία του πρώτου θέματος και μία αντίστιξη με σταδιακά πυκνότερη συγχορδιακή υφή (από δίφωνη καταλήγει σε τετράφωνη) που ξεκινάει από το μ. 76 και καταλήγει στο 79.

Το μ. 75 ξεκινάει με μια καθαρή συγχορδία της σολ δίεση μείζονας για το δεξί χέρι του πιάνου η οποία συνυπάρχει με τον ισοκράτη σε 2^{es} μεταξύ του basso και του δεξιού χεριού, προκαλώντας συνεχόμενες προστριβές τόνων και ημιτονίων. Στο μ. 76 ο έντονος αυτός διάφωνος χαρακτήρας σταματάει και το δεξί χέρι με εξελισσόμενη αντίστιξη πάνω στο θέμα, αρχικά με συνηχήσεις 4ης καθαρής και στη συνέχεια με τρίφωνες μείζονες συνηχήσεις, οριοθετεί το περιβάλλον της σι μείζονας (μ. 76) και στη συνέχεια το περιβάλλον της μι ύφεση ελάσσονας στα μ. 77-78. Όλα αυτά συμβαίνουν πάνω σε έναν εξελισσόμενο ισοκράτη, ο οποίος λειτουργεί ως αρμονικός μπάσος, και ολοκληρώνονται στο μ. 79 με τη V⁷ της μι ύφεση.

Από την αρμονική περιγραφή του τετραμέτρου αλλά και από τη λειτουργικότητα των συγχορδιών, που κατά περίπτωση αναγνωρίζονται ως θεμελιώδεις συγχορδίες του τονικού συστήματος μείζονα-ελάσσονα, φαίνεται με τρόπο καθαρό ότι παύουν να ισχύουν οι κανόνες και οι νόμοι του τονικού και κατά συνέπεια του αρμονικού συστήματος του κλασικισμού-ρομαντισμού και δίνεται έμφαση στην αντιστικτική εξέλιξη της μελωδίας η οποία τελικά φαίνεται να συμπαρασύρει και όλο το αρμονικό υπόβαθρο, το οποίο κατά περίπτωση μόνο θυμίζει γνώριμα τονικά κέντρα.

Ως επιβεβαίωση της παραπάνω διαπίστωσης έρχεται να προστεθεί και η γραμμή του θέματος που έχει το βιολί στα μέτρα (76-79) και η οποία μόνο κατά διαστήματα συμπίπτει με την αρμονική εξέλιξη που ακολουθεί το πιάνο. Παραμένει ολόκληρη στη μι ύφεση ελάσσονα, την τονικότητα που είχε εμφανιστεί και την 1η φορά το 2ο θέμα στα μ. 23-25. Το θέμα των μ. 76-79 σε σχέση με το μ. 23-25 εμφανίζει ρυθμικές παραλλαγές στην κατάληξή του. Αξιοσημείωτη είναι η διαφορά ενός λα[#] στο μ. 23 που αποτελεί όζυνση της IV της Mi^b ελάσσονας το οποίο στο αντίστοιχο μ. 76 εμφανίζεται με τον κανονικό σπλισμό της κλίμακας (λα^b).

Το 2^ο θέμα που εισάγεται στο μ. 80 είναι αναγνωρίσιμο κυρίως μέσα από την κεφαλή του. Χαρακτηριστική η μελωδική γραμμή στο μπάσο η οποία εξελίσσεται μελωδικά, βασιζόμενη και πάλι στο μοτίβο A και αποτελεί συνέχεια του προηγούμενου μέρους του μπάσου, το οποίο είχε τη μορφή ισοκράτη. Το συνεχώς εξελισσόμενο μπάσο πάνω στο μοτίβο A δημιουργεί ένα αρμονικό περιβάλλον χωρίς τονικά κέντρα. Στο μ. 83 έχουμε μία συνήχηση τόνων και ημιτονίων επίσης χωρίς εμφανές τονικό κέντρο. Η γραμμή του βιολιού και το αριστερό χέρι του πιάνου αφήνουν αμυδρά να εννοηθεί στο μ. 83 το ντο ως τονικό κέντρο. Το βιολί βοηθά και μελωδικά το τέλος της φράσης, με την επικύρωση της κατάληξης που επιφέρει η μελωδική εξέλιξη του μπάσου με ένα ρυθμικό σχήμα που προκύπτει από την επεξεργασία του 2^ο θέματος και συγκεκριμένα την καρκινική κίνηση του μοτίβο C (παρ. 29) Επιπλέον η ύπαρξη της κορώνας δημιουργεί σαφή κατάληξη και μια ενδιάμεση τομή στο μέρος της ανάπτυξης. Το επόμενο μέτρο (μ. 84) λειτουργεί ως συνέχεια και υπενθύμιση αυτού που έχει προηγηθεί και πάλι με το μοτίβο C το οποίο βρίσκεται σε συνεχόμενη χρήση με την τεχνική της μίμησης από το μ. 81. Το μοτίβο

που χρησιμοποιεί το πιάνο είναι ίδιο με αυτό που τελείωσε το βιολί την προηγούμενη φράση στα μέτρα 82 και 83. Η νέα κατάληξη συνεχίζει με *ritenuto* και ως δυναμική βρίσκεται στο *pp*. Αυτό είναι μια ένδειξη ότι υπάρχει ανάγκη για διπλή κατάληξη μία φορά από την πλευρά του βιολιού με την συγχорδιακή υποστήριξη του πιάνου και μία φορά με τη μονοφωνική κατάληξη από την πλευρά του πιάνου χωρίς και πάλι να υπάρχει κάποιο σαφές τονικό κέντρο.

παρ. 29

μέτρα 85-100

Στο μ. 85 έχουμε σαφή αλλαγή χαρακτήρα που δίνεται με την ύπαρξη του tremolo, τη δυναμική των *ff* και του *a tempo*. Με εκκίνηση την ρυθμική επεξεργασία του motivo B (του μ. 26, παρ. 30) στο μ. 85 ξεκινάει μια επεξεργασία του β' θέματος που σταματάει στο μ. 91 και αναφέρεται κυρίως σε μελωδικές και ρυθμικές παραλλαγές του motivo B και του motivo C. Το δεξί χέρι του πιάνου δημιουργεί έναν ισοκράτη με tremolo το οποίο ουσιαστικά είναι ένα cluster πάνω στα άσπρα πλήκτρα της 4^{ης} λα-ρε (φθογγικό σύνολο [0,2,3,5]). Ταυτόχρονα δημιουργείται μία βηματική κατά κύριο λόγο μελωδία (παρ. 31), η οποία περιέχει εκτός από χρωματικά στοιχεία και το διάστημα της 4ης αυξημένης το οποίο και σηματοδοτεί ένα είδος κατάληξης. Τη χρήση της 4ης αυξ. ως ενδεικτικό διάστημα πτώσης την συναντήσαμε και στην κατάληξη του μ. 20. Από το μ. 92 μέχρι και το μ. 95 έχουμε την ίδια διαδικασία που έχουμε στα μ. 85-91. Το tremolo δημιουργείται και πάλι πάνω στο φθογγικό σύνολο [0,2,3,5], αλλά αυτή τη φορά -ξεκινώντας από τη νότα φα- υποστηρίζει ένα διαφορετικό αρμονικό υπόστρωμα. Η μελωδία του βιολιού στα μέτρα 85-91, αλλά και αμέσως μετά στα μ. 92-96 είναι έντονα χρωματική και δεν δημιουργεί τονικά κέντρα. Στα μέτρα 96-100 ενεργοποιείται μια διαδικασία πτώσης η οποία έχει ως πρωταγωνιστή αυτή τη φορά το βιολί, και το πιάνο περιορίζεται σε έναν ρόλο τονισμού των ισχυρών μερών του μέτρου ή των μετρικών τμημάτων που απουσιάζουν από το βιολί (μ. 98, 99 και 100) και τα οποία λόγω των συνεχών μετρικών αλλαγών είναι ασύμμετρα. Στοιχείο έκπληξης θεωρείται η απουσία του ισχυρού χτύπου τόσο από το βιολί όσο και από το πιάνο στο μ. 97, ενώ στο προηγούμενο μέτρο (μ. 96) οι συνηγήσεις πάνω σε διαστήματα 4^{ης} και 2^{ης} από την πλευρά του πιάνου ενισχύουν την χρωματικότητα του τμήματος αυτού. Επιπλέον το τρέμολο σε συνδυασμό με την μελωδία που υπάρχει ταυτόχρονα με αυτό από το πιάνο, (μ. 85-96, παρ. 31, και παρ. 32) επιτείνει την απουσία των τονικών κέντρων και την ανάδειξη της έντονης χρωματικότητας ως ένα από τα χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου τμήματος.



παρ. 30



παρ. 31



παρ. 32

μέτρα 101-108

Μετά την κατάληξη την οποία προκάλεσε το βιολί, το πιάνο με υλικό του δεύτερου θέματος ξεκινάει ένα τμήμα με έντονα τα στοιχεία του διαλόγου μεταξύ των δύο οργάνων τα οποία βασίζονται άλλες φορές σε αντιθετικά στοιχεία (παρ. 33) και άλλες φορές σε στοιχεία μίμησης (παρ. 34).

Ρυθμικά το στοιχείο που εμφανίζει στο μπάσο στο μ. 101 δεν έχει εμφανιστεί άλλη φορά στο μέρος που έχει προηγηθεί. Αυτό το ρυθμικό σχήμα που επενδύεται μελωδικά από τη συνεχή διαδοχή ημιτονίου – τόνου, δείχνει την κατάληξη από τις τρεις νότες ως την κύρια νότα και τις δύο που προηγούνται ως αποτζιατούρες σ' αυτή (παρ. 35). Το μέρος αυτό του μπάσο που έχει τη μορφή ενός ρυθμικού ισοκράτη, φτιαγμένου με την τεχνική της αλυσίδας (sequenze), συνοδεύει μία δεύτερη φωνή η οποία έχει καθαρά ρυθμικό χαρακτήρα και δημιουργεί σε όλο αυτό το τμήμα συνηγήσεις 2^{ης} μεγάλης σε σχέση με το μπάσο (μ. 101-107). Ο ρυθμικός χαρακτήρας αυτής της ενδιάμεσης φωνής έρχεται να αντιπαρατεθεί με την ρυθμική πολυπλοκότητα που υπάρχει στο συγκεκριμένο τμήμα όπου τρεις φωνές πλέκονται χωρίς κάποια περιοδικότητα ή κάποια ρυθμική ταύτιση. Τα ρυθμομελωδικά στοιχεία που υπάρχουν στο τμήμα των μ. 101-105 τόσο στο βιολί όσο και στο πιάνο, προέρχονται από επεξεργασία και παραλλαγές τόσο στοιχείων του 1ου θέματος όσο και στοιχείων του 2ου θέματος. Η συγχορδιακή υφή που αποκτάει η μία φωνή (δεξί χέρι στο πιάνο) στα μ. 106-107 μετά από ένα μικρό πέρασμα το οποίο έκανε μόνο του το βιολί, δίνει στο θέμα μια πιο σαφή ρυθμική υπόσταση μια και ο τεμαχισμός του χρόνου τώρα είναι πολύ συγκεκριμένος.

Από το μ. 101 και μέχρι το μ. 107 το τονικό περιβάλλον εξαρτάται άμεσα από την αντιστικτική επεξεργασία των φωνών και είναι έντονα χρωματικό.

Στο μ. 108 δημιουργείται μία γέφυρα μονοφωνικού χαρακτήρα η οποία έχει άμεσο σκοπό την εισαγωγή σε ένα είδος επανέκθεσης.⁸ Η γέφυρα έχει και αυτή

⁸ Sadie Stanley (ed), "Recapitulation", *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 15 ed. by Sadie Stanley (London: McMillan Publishers Ltd., 1980), 642:

έντονα χρωματικά στοιχεία ωστόσο καταφέρνει να αποβάλλει μέσα από τον μονοφωνικό της χαρακτήρα την ένταση που είχε επιβληθεί στο προηγούμενο τμήμα λόγω των πολύπλοκων ρυθμικών κυρίως σχέσεων αλλά και της πολυεπίπεδης χρωματικότητας που παρουσίασε το τελευταίο τμήμα της ανάπτυξης στα μ. 101-107.



παρ. 33



παρ. 34



παρ. 35

Γ. (μέτρα 109 - 156)

μέτρα 109-122

Ξεκίνημα της επανέκθεσης με αντίστροφη μορφή από αυτή που έχει επιβληθεί στη πιο συνηθισμένη μορφή της κλασικής σονάτας. Εκτίθεται πρώτα το 2ο θέμα ακριβώς με τον τρόπο που είχε εισαχθεί και στην Α' ενότητα, την Έκθεση στα μ. 22-31. Η διαφορά βρίσκεται στο τονικό περιβάλλον. Στην επανέκθεση έχουμε τη μεταφορά ενός ημιτονίου παρακάτω. Έτσι ενώ στην έκθεση το 2^ο θέμα είχε παρουσιαστεί στον τονικό χώρο της μι ύφεση, εδώ εισάγεται στον τονικό χώρο της ρε και μετά το μ. 115 περνάει στη μι ελάσσονα. Ενδιαφέρον στοιχείο εδώ είναι ο ισοκράτης που ενώ οι τονικοί χώροι που τον περικλείουν μεταβάλλονται, ο ίδιος μένει σταθερός, υποστηρίζοντας στα πλαίσια της πρώτης τονικότητας τη δεσπόζουσα και στα πλαίσια της δεύτερης την υποδεσπόζουσα.

Από το μέτρο 119 έχουμε την επέκταση του 2ου θέματος με στοιχεία που παραπέμπουν άμεσα σ' αυτό, όπως η χαρακτηριστική 5η της κεφαλής και το τρέμολο που βρίσκουμε στο πιάνο. Αξίζει να σημειώσουμε τη σμίκρυνση της κεφαλής του 2ου θέματος όπως αυτή εμφανίζεται σ' αυτό το μέτρο σε σχέση με την αρχική κεφαλή του μ. 22-23 (παρ. 36) Χαρακτηριστική επίσης είναι η χρήση του μοτίβου στο μπάσο το οποίο έχει εμφανιστεί πρώτη φορά στα πλαίσια της επεξεργασίας στα μ. 101-107.

Ξεκινώντας από το μ. 119 ο ισοκράτης μετακινείται και ταυτόχρονα με την καινούργια επεξεργασία της κεφαλής του β' θέματος που έχει περάσει από το βιολί (μ. 119) στο αριστερό χέρι του πιάνου, μεταφερόμαστε σ' έναν τονικό χώρο που είναι έντονα χρωματικός και κάποια τονικά κέντρα μπορούν να προσδιοριστούν μόνο μέσα

Επανέκθεση (recapitulation) Το τμήμα της σύνθεσης σε μορφή σονάτας, στο οποίο τα θέματα (όλα ή μέρος αυτών) που έχουν ακουστεί στην έκθεση του έργου επαναλαμβάνονται με μεγάλες ή μικρές διαφορές της αρχικής μορφής τους.

από τις νότες που χρησιμοποιεί ο ισοκράτης (σι ύφεση για το μ. 119, ντο για το μ. 120). Η συνέχεια έρχεται με μια μικρή κατέντζα από το βιολί, η οποία προφανώς έχει χαρακτήρα γέφυρας και η οποία εξελίσει ένα μελωδικό πέρασμα που στηρίζεται στο διάστημα της 5ης που είναι χαρακτηριστικό για το 2ο θέμα. Η έντονη χρωματικότητα μέσα από γρήγορα περάσματα δεν αφήνει περιθώριο εδραίωσης τονικών κέντρων για το τμήμα αυτό.



παρ. 36

μέτρα 123-146

Το πιάνο ξεκινάει την επανέκθεση του 1ου θέματος με τον ίδιο ακριβώς τρόπο που είχε ξεκινήσει η σονάτα. Αυτή τη φορά όμως έχει τονικό κέντρο το ντο σε αντίθεση με το μι της αρχής. Η διαφορά βρίσκεται στο μέρος του βιολιού. Σε αντίθεση με την αρχή της σονάτας όπου το βιολί είχε παύση, εδώ στην είσοδο του θέματος από το πιάνο υπάρχει μέρος και στο βιολί, το οποίο συνιστά μια συνοδευτική αντίστιξη πάνω στο θέμα, η οποία αρμονικά αφήνει να εννοηθεί ένα τονικό κέντρο γύρω από το ντο. Στο μ. 125 το βιολί επανέρχεται στον γνώριμό του τρόπο συνοδείας του πιανιστικού θέματος, όπως αυτός εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο μ. 3. Στη συνέχεια η επανέκθεση συνεχίζει να κινείται μέχρι το μ. 130 με τον ίδιο τρόπο που είχε εμφανιστεί το θέμα στην έκθεση μέχρι το μ. 9. Ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της έκθεσης που συμπεριφέρεται με τον ίδιο τρόπο στην επανέκθεση είναι ο ισοκράτης.

Μόλις τελειώνει η ακριβής επανέκθεση του πρώτου θέματος (μ. 130) αρχίζει η επανέκθεση της παραλλαγής του α' θέματος όπως αυτή εμφανίστηκε για πρώτη φορά στο μ. 65. Η παραλλαγή αυτή από το δεύτερο μέτρο της εμφάνισής της (μ. 132) αρχίζει μια επεξεργασία του μοτιβικού υλικού, όπως αυτό είχε παρουσιαστεί από το μ. 65 μέχρι το μ. 75. Επιπλέον ενώ στην έκθεση αυτής της παραλλαγής στα μέτρα που προαναφέρθηκαν (μ. 65-75) υπήρχε ένας ισοκράτης βασισμένος στο μοτίβο A, εμφανίζεται εδώ διατηρώντας απλώς το ρυθμικό μοτίβο A και χάνοντας ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του, αυτό της μελωδικής ομοιομορφίας. Μάλιστα το μπάσο γίνεται έντονα χρωματικό και αμφισβητεί τον τονικό χώρο που ορίζει το τρέμολο στο δεξί χέρι του πιάνου, ο οποίος είναι διαφορετικός από την τονικότητα στην οποία εξελίσσεται η μελωδία του βιολιού. Το δεξί χέρι του πιάνου εναλλάσσει συγχορδιακό τρέμολο με κάθετες συνηγήσεις δημιουργώντας τονικά κέντρα που καλύπτουν σχεδόν ολόκληρο τον διατονικό κύκλο και κάνοντας τα μέτρα αυτά (μ. 131-151) ουσιαστικά να μην έχουν κανένα τονικό κέντρο ή τα τονικά κέντρα που σχηματίζονται να είναι εξαιρετικά μικρά, όπως φαίνεται στο αντίστοιχη ανάλυση της παρτιτούρας στο παράρτημα. Η μελωδία που σχηματίζει το βιολί προέρχεται από επεξεργασία και μεγέθυνση (όχι συμμετρική) στοιχείων κυρίως μελωδικών του πρώτου θέματος. Τα μ.

131-135 και τα μ. 136-138 είναι ασύμμετρες ρυθμικές μεγεθύνσεις των 2 πρώτων μέτρων του 1^{ου} θέματος, ενώ συνολικά το τμήμα αυτών των μέτρων (131-146) παραπέμπει στα μελωδικά στοιχεία του 1^{ου} θέματος τα οποία απλώνονται στο χρόνο και δίνουν έναν πιο λυρικό χαρακτήρα στο συγκεκριμένο τμήμα. Σημαντικό επίσης φαίνεται να είναι το γεγονός της χρήσης όλων των δυνατών περιοχών έκτασης των δύο οργάνων, με το βιολί να παίζει σε οριακά ψηλή περιοχή και το πιάνο να ξεκινάει από τη διευρυμένη μεσαία περιοχή του και να καταλήγει στην ψηλή περιοχή για να επιστρέψει και πάλι στην πρότερη κατάσταση.

μέτρα 147-156

Στα μέτρα αυτά υπάρχει καταληκτικό σχήμα που έρχεται ως επιβεβαίωση των όσων έχουν προηγηθεί στην παραπάνω επεξεργασία του 1ου θέματος. Το μπάσο συνεχίζει την εξέλιξη των όσων έχουν προηγηθεί στην ίδια γραμμή χρησιμοποιώντας τα ίδια στοιχεία. Το δεξί χέρι του πιάνου έχει σταματήσει την εναλλαγή τρέμολο και συγχορδιών που χαρακτήριζε την προηγούμενο τμήμα και περιορίζεται μέχρι και το μ. 151 σε παράθεση συγχορδιών οι οποίες είναι όλες μείζονες τρίφωνες έκτος από την άρση για το μ. 150 που έχουμε ελάσσονα με 7η. Η συνεχής αλλαγή των μετρικών ενδείξεων δίνουν έναν ρυθμό ο οποίος δεν είναι τελικά συμμετρικός ως προς τα ισχυρά και τα ασθενή, ενώ η αρμονία κινείται μέσα σε μια διευρυμένη τονικότητα της λα μείζονας. Για το τελευταίο πεντάμετρο ο συνθέτης επιλέγει την τεχνική των έντονων αντιθέσεων σχεδόν σε όλα τα επίπεδα. Το πιάνο κινείται σε ρυθμό τετραμερή που στην πορεία γίνεται τριμερές με ένα μοτίβο στο δεξί χέρι (μ. 152) το οποίο έχει σαφείς επιρροές από στοιχεία που είχε το μπάσο στα προηγούμενα μέτρα, ενώ το αριστερό χέρι έχει στοιχεία που είχαν εμφανιστεί στο μ. 145 στο δεξί χέρι του πιάνου. Το βιολί συμπληρώνει αντιστικτικά το πιάνο με αντίστροφο ως προς τη φορά μοτίβο, με αυτό που στο μ. 152 έχει χρησιμοποιήσει το πιάνο, σε pp, και με την τεχνική των αρμονικών που πρώτη φορά χρησιμοποιείται στη σονάτα. Αυτό κορυφώνεται σε μια συγχορδία της λα μείζονας αλλά σε πιανίσιμο με το βιολί να έχει μια προστιθέμενη 6η πάνω στη συγχορδία του πιάνου που τελικά καταλήγει με το ίδιο ηχητικό υλικό σε πολύ χαμηλότερη έκταση (μετατόπιση σε μπάσα περιοχή) και σε subito ff.

5.2 Adagio (β' μέρος)

I. μέτρα 1-38

A.

μέτρα 1-14

Το Β' μέρος ξεκινά με ένα δεκατετράμετρο σόλο για το βιολί. Χαρακτηριστικό του τμήματος αυτού η πολύ συχνή αλλαγή μέτρου, (στα 14 μέτρα η ένδειξη του μέτρου αλλάζει εννέα φορές), η συνεχής εναλλαγή τεμαχισμού της χρονικής μονάδας ανάμεσα σε τρία και σε δύο όγδοα, και η σταθερή ύπαρξη του τετάρτου ως μονάδα μέτρησης του μέτρου. Η συνεχής εναλλαγή μεταξύ δύο και τριών ογδών στο χτύπο του τετάρτου δίνει στη μελωδία του βιολιού ένα χαρακτήρα «recitativo – parlando» χωρίς αυτό να δηλώνεται με κάποιους ρυθμικούς όρους (ritenuto, accelerando κ.λπ.) από τον συνθέτη. Σημειώνουμε εδώ ότι τα ritenuti που εμφανίζονται δύο φορές (μ.5 και μ.13), φαίνεται να εξυπηρετούν τον τονισμό του χαρακτήρα της κατάληξης. Το δεκατετράμετρο αυτό χωρίζεται σε τρία μικρά τμήματα (A-B-C), και κάθε ένα από αυτά έχει ένα δικό του χαρακτήρα ο οποίος αναδεικνύεται στη συνέχεια αυτού του μέρους της σονάτας.

Ηχοχρωματικά το 1^ο εξάμετρο, που είναι και το πρώτο τμήμα του θέματος (A) είναι γραμμένο για να παιχτεί στη χορδή του σολ για το βιολί (μ. 1-6). Αυτό σε συνδυασμό με την ένδειξη Adagio και το f αποκτά ένα βαρύ χαρακτήρα που κινείται μέσα σε αρμονικά πλαίσια του ρε δώριου τρόπου. Το επόμενο δίμετρο (B) ξεφεύγει από τη σολ χορδή και αλλάζει τονικό κέντρο, πηγαίνοντας προς αυτό της ντο (που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ντο μείζονα) και επιβάλλει εκ νέου τον αρχικό ρυθμό (a tempo). Το τρίτο τμήμα (C) μετατοπίζει αρχικά τη μελωδική γραμμή του βιολιού από τη χορδή του ρε στη χορδή του λα, με ένδειξη p, (η οποία υπάρχει ήδη από το μ. 7), για να καταλήξει στην ψηλή περιοχή του βιολιού με την οποία θα ολοκληρωθεί το σόλο. Το σόλο του βιολιού ολοκληρώνεται με μια αξιοσημείωτη διακύμανση της έντασης όπως φαίνεται στα μ. 10-14. Αυτό το τρίτο τμήμα του θέματος ξεκινάει από ένα τονικό κέντρο ρε και καταλήγει σε τονικό κέντρο σολ που άλλοτε ακουμπάει τα όρια της μείζονας τονικότητας και άλλοτε της ομώνυμης ελάσσονας.

B.

μέτρα 15-31

Στο μ. 15 ξεκινάει το Β τμήμα του μέρους αυτού, και έχουμε αλλαγή σε όλα τα επίπεδα. Ο ρυθμός μεταβάλλεται και γίνεται χορευτικός. Από την εναλλαγή των τριμερών και διμερών μέτρων με υποδιαίρεση τετάρτου περνάει στο μεικτό μέτρο των $\frac{7}{8}$ και ταυτόχρονα σε μια πιο γρήγορη ρυθμική αγωγή μια που το προϋπάρχον τέταρτο γίνεται ίσο με το τέταρτο παρεστιγμένο. Με την αλλαγή του μέτρου έχουμε την είσοδο του πιάνου το οποίο εισάγει ένα καινούργιο θεματικό στοιχείο, το μοτίβο D. Η προέλευση αυτού του μοτίβου (παρ. 1) εντοπίζεται στα μ. 7-8 και προέρχεται από το κομμάτιασμα και την επεξεργασία του μοτίβου B, το οποίο βαλμένο μέσα σε ένα διαφορετικό ρυθμικό περιβάλλον αποκτά διαφορετικό χαρακτήρα.

Το μοτίβο D αναδεικνύεται ως κεντρικό στοιχείο του τμήματος αυτού. Παρουσιάζεται από το πιάνο με τρίφωνη υφή (μ. 15-16) ενώ το βιολί ενισχύει την παρουσία του καινούργιου μοτίβου κρατώντας μια νότα και συμπληρώνοντας τα ρυθμικά κενά. Το αριστερό χέρι ενισχύει το μοτίβο D με ένα μοτίβο παρεμφερές αλλά όχι ίδιο, το οποίο ονομάζουμε μοτίβο D_a. Οι διαφορές του D_a σε σχέση με το D εντοπίζονται στην απουσία της διαβατικής ανοδικής κίνησης που χαρακτηρίζει το D στην κεφαλή του, ενώ η ομοιότητα των δύο αφορά το ρυθμό. Στο δεξί χέρι του

πιάνου εφαρμόζεται η τεχνική του planing, εδώ σε διάστημα 4^{ης} καθαρής πάνω από την κύρια μελωδία.

Στα μ. 17-18 το πιάνο συνεχίζει με μια εξέλιξη του μοτίβου D που το ονομάζουμε μοτίβο E στο δεξί χέρι και πάλι με την τεχνική planing σε 4^{ες} καθαρές, ενώ το αριστερό χέρι συνεχίζει με την εξέλιξη του μοτίβου D_a που ονομάζουμε E_a. Εδώ διευκρινίζουμε ότι η ονομασία του μοτίβου αυτού ως E γίνεται μόνο για τη διευκόλυνση της ανάλυσης και όχι γιατί πρόκειται για διαφορετικό μοτίβο. Είναι το μοτίβο D με κάποιες διάφορες όπως φαίνεται στο παράδειγμα 2 και οι οποίες κρίνονται σημαντικές στην πορεία της ανάλυσης.

Τα μ. 19-20 λειτουργούν ως προετοιμασία για τα μ. 21-22 όπου υπάρχει η επανεμφάνιση του μοτίβου E ως E₁ αφού παρουσιάζεται με παραλλαγμένη την κατάληξή του. Από πλευράς χρήσης μοτιβικού υλικού, εμφανίζεται δύο φορές η κεφαλή του D_a παραλλαγμένη (d_a, μ. 19 και d_{a1} μ. 20). Στο αριστερό χέρι εμφανίζεται ένα νέο μοτίβο F, (μ. 19) το οποίο υπάρχει συνέχεια μέχρι το μ. 22. Αρχικά στα μ. 19-20 με ακριβή επανάληψη και στα μ. 21 και 22 με παραλλαγή της κεφαλής του F ως F'. Σ' αυτές τις παραλλαγές του μοτίβου D όπως και στις προηγούμενες των μοτίβων E και F, σταθερό σημείο παραμένει το ρυθμικό σχήμα των μοτίβων ενώ αλλάζουν, κάποιες φορές ακόμη και ολοκληρωτικά, τα μελωδικά στοιχεία. Η επεξεργασία των στοιχείων του D του E αλλά και η εμφάνιση του F βρίσκονται σε μια διαρκή εξέλιξη στα μέτρα 17-22 και οδηγούν τελικά στην επανεμφάνιση του D, με planing καθαρής 5^{ης} και όχι καθαρής 4^{ης} που ήταν τα planing μέχρι και το μέτρο 22. Ταυτόχρονα έχουμε την εκφορά της βασικής μελωδικής γραμμής και από το βιολί, το οποίο μέχρι το μ. 22 και μετά το σόλο του, είχε μια μελωδική γραμμή η οποία στηριζόταν σε μεγάλες ρυθμικές αξίες και σε ψήγματα μοτιβικών στοιχείων. Στο μ. 24 στο αριστερό χέρι του πιάνου η παραλλαγμένη κεφαλή του D (D_{κεφ.↓}) με αντίθετη φορά, λειτουργεί συνδετικά με το μ. 25 αυξάνοντας σταδιακά την υπάρχουσα δίφωνη υφή του πιάνου σε τρίφωνη για να καταλήξει σε εξάφωνη στο μ. 25.

Στα μ. 25-28 ο κεντρικός ρόλος επανέρχεται στο πιάνο, το οποίο αναπαράγει το μοτίβο D_a, με τρόπο ομοφωνικό χρησιμοποιώντας εξάφωνη υφή αποτελούμενη από διπλασιασμένες τρίφωνες συγχορδίες. Οι συγχορδίες με εξαίρεση, την 1η του μ. 25 και την 1η του μ. 26 που βρίσκεται σε Β' αναστροφή, καθώς και την 2η του μ. 26 που υποδηλώνει ελάσσονα με 7η μικρή σε γ' αναστροφή, όλες οι υπόλοιπες βρίσκονται σε ευθεία κατάσταση και προκύπτουν από τον οπλισμό του τονικού χώρου που βρίσκονται (λα αιολικός), χωρίς να ανήκουν στο ίδιο είδος και χωρίς να διακρίνεται κάποιος κανόνας συμμετρίας ως προς τη διαδοχή τους. Το βιολί εξακολουθεί να κινείται με τη λογική των μέτρων πριν το μ. 23 υποστηρίζοντας τον τονικό χώρο του λα αιολικού τρόπου που εδώ είναι από τις λίγες φορές μέσα στη σονάτα που ορίζεται με σαφήνεια.

Στα μ. 27-28 το πιάνο εμφανίζει με την ίδια τεχνική των μ. 25-26 το μοτίβο E παραλλαγμένο και με την κεφαλή του δανεισμένη από το μοτίβο D_a. Οι συγχορδίες των μέτρων αυτών (μ. 27-28) βρίσκονται όλες σε ευθεία κατάσταση εκτός από αυτή της ντο μείζονας στο τέλος του μ. 28 η οποία βρίσκεται σε α' αναστροφή. Μέσα στα μ. 27-28 υπάρχει μια διαδοχή μειζόνων συγχορδιών η οποία σχηματίζεται πάνω σε μελωδική γραμμή που ανήκει στον αιολικό τρόπο του ντο, και σπάει σε δύο σημεία όταν σταματάει να υπάρχει το πρώτο στρώμα του planing της 3ης μεγάλης και αντικαθίσταται από 3η μικρή (δεύτερη και τελευταία συγχορδία στο μ. 27).

Στα μ. 29-31 το πιάνο κάνει μία γέφυρα για να καταλήξει σε μια νέα ενότητα αυτού του τμήματος, όπου το βασικό στοιχείο είναι ο καινούργιος τρόπος επεξεργασίας του υλικού του τμήματος B. Το αριστερό χέρι παρουσιάζει μία δίφωνη μελωδική γραμμή, με εξαίρεση την 1η συγχορδία του μ. 29 που είναι τρίφωνη, η

οποία ανήκει στον φα αιολικό τρόπο και συνοδεύεται από planing 4ης καθαρής. Τα δύο στοιχεία που εμφανίζονται στα μέτρα 30 και 31 αποτελούν καινούργια μοτίβα τα οποία ονομάζουμε αντίστοιχα G και H, και αποτελούν και τα δύο μαζί μία φράση η οποία συνοδεύει το μοτίβο E_a που εμφανίζεται μόνο με την κεφαλή του δύο φορές παραλλαγμένο (μ. 29-31). Σημειώνουμε εδώ ότι η παραλλαγή E_a'', χρησιμοποιεί την τεχνική του αναγραμματισμού ως προς τα στοιχεία της, όπως φαίνεται στο παρ. 3.

Αρμονικά το τμήμα αυτό αποτελεί ένα κατεξοχήν τμήμα από όπου απουσιάζουν τα οποιαδήποτε τονικά κέντρα. Το ασαφές ή το εύκολα μεταβαλλόμενο τονικό περιβάλλον ενισχύει και η ύπαρξη της τεχνικής του planing η οποία για τα μέτρα αυτά έχει συνεχή εφαρμογή.

παρ. 1

παρ. 2

παρ. 3

μ. 32-38

Στο μ. 32 ξεκινάει η νέα ενότητα που αναγγέλθηκε από τη γέφυρα των δύο προηγούμενων μέτρων. Από το μ. 32 μέχρι και το μ. 38 για πρώτη φορά σ' αυτό το μέρος της σονάτας τα δύο όργανα αντιμετωπίζονται ισότιμα. Θυμίζουμε ότι το 1ο δεκατετράμετρο ανήκε αποκλειστικά στο βιολί ενώ στο 2ο δεκατετράμετρο το βιολί είχε καθαρά συνοδευτικό ρόλο και το πιάνο τον κυρίαρχο. Στο μ. 32 το θέμα βρίσκεται στο αριστερό χέρι του πιάνου και αποτελεί μία φράση (K), η οποία προέρχεται από τη συνένωση των κεφαλών ως αναφορά το ρυθμό, του D_a και του E_a, όπως φαίνεται στο παρ.4.

Το δεξί χέρι του πιάνου έχει αμιγώς συγχορδιακή υφή ενώ το βιολί εισάγει μια μελωδική γραμμή η οποία βασίζεται σε συνεχή δέκατα έκτα ένα στοιχείο που τώρα εισάγεται για πρώτη φορά σ' αυτό το μέρος. Στα μ. 34-35 οι ρόλοι αντιστρέφονται. Η γραμμή του βιολιού αποτελεί τη συνέχεια της γραμμής του αριστερού χεριού του πιάνου των δύο προηγούμενων μέτρων, με τα ρυθμικά στοιχεία που είχαν χρησιμοποιηθεί από το πιάνο στα μ. 29 και 30. Το πέρασμα με τα δέκατα έκτα που υπήρχε στο βιολί μεταφέρεται στο δεξί χέρι του πιάνου και οι συγχορδίες από το δεξί χέρι του πιάνου μεταφέρονται στο αριστερό χέρι. Θα μπορούσαμε εδώ να πούμε ότι εφαρμόζεται η τεχνική της τριπλής αντίστιξης ως ιδέα αφού οι τρεις υπάρχουσες φωνές αλλάζουν ρόλους. Στα μ. 36-38 σταματάει να υπάρχει η συνέχεια συγχορδιών ενώ το θεματικό υλικό K με παραλλαγές υπάρχει στο αριστερό χέρι του πιάνου. Από το μ. 32 έχουμε μια διαρκή παρουσία του K το οποίο περνάει διαδοχικά από το αριστερό χέρι του πιάνου (μ. 32-33) στο βιολί (μ. 34-35) και πάλι στο αριστερό χέρι του πιάνου (μ. 35) για να περάσει στο βιολί (μ. 36) ενώ στο τελευταίο μέτρο αυτού του τμήματος (μ. 38) οι δύο μελωδικές γραμμές συνενώνονται σε μία η οποία είναι η κεφαλή του K και παρουσιάζεται σε πέντε διαφορετικές οκτάβες (τέσσερις από το πιάνο και μία από το βιολί), που ταυτόχρονα με το rit. που υπάρχει στην παρτιτούρα δημιουργεί συνθήκες κατάληξης.

Αρμονικά σ' αυτό το επτάμετρο γίνεται αντιληπτή η απουσία εμφανών στοιχείων τα οποία θα μπορούσαν να λειτουργήσουν ως σαφή τονικά κέντρα. Ο συνθέτης σ' αυτό το τμήμα χρησιμοποιεί τρία διαφορετικά στοιχεία. Το μοτίβο K, το μοτίβο των δεκάτων, αλλά και συγχορδίες οι οποίες δεν ταυτίζονται φθογγικά ούτε με το μοτίβο K, ούτε με το μοτίβο των δεκάτων έκτων. Το μοτίβο K ορίζει ανά δίμετρο το σι δώριο (μ. 32-33) τον σι ύφεση δώριο (μ. 34-35) και πάλι τον σι δώριο για τα μέτρα 36-37. Οι τονικοί αυτοί χώροι υποστηρίζονται μόνο κατά διαστήματα από τις συγχορδίες και ο συνδυασμός με το μοτίβο των δεκάτων έκτων επιβεβαιώνει την τονική αστάθεια του τμήματος. Όλο αυτό το ασταθές σκηνικό ανατρέπεται με την καθαρή και ομόφωνη πτώση στον σι δωρικό (μ. 38) ο οποίος υπάρχει ήδη από το μ. 36.

The image shows musical notation for three parts: Da (piano), Ea (piano), and K (violin). The Da and Ea parts are in treble clef, and the K part is in bass clef. Dashed boxes highlight specific rhythmic patterns in the piano parts.

παρ. 4

Α.

μέτρα 39-45

Μετά από το ritenuto και το μοτιβικό σχήμα που ακούστηκε σε πέντε διαφορετικές οκτάβες ξεκινά ένα καινούργιο τμήμα με βασικό χαρακτηριστικό την επανέκθεση του υλικού του τμήματος Α. Αρχικά έχουμε την έκθεση του πρώτου εξάμετρου της σόλο μελωδίας του βιολιού, αυτή τη φορά από το αριστερό χέρι του πιάνου σε οκτάβες. Η μελωδία μεταφέρεται έναν τόνο χαμηλότερα (μέχρι το μέτρο 42) και παρουσιάζεται με ελάχιστες ρυθμικές παραλλαγές (μεγέθυνση) στα καταληκτικά της μέτρα. Ο επιβλητικός αλλά ήρεμος χαρακτήρας του αρχικού εξάμετρου αποκτάει πιο επιθετικά χαρακτηριστικά με την ένδειξη ff, τις οκτάβες, το tremolo που υπάρχει στο δεξί χέρι του πιάνου αλλά και με την γρήγορη και πυκνή γραφή για το μέρος του βιολιού.

Στο μ. 43 έχουμε την πρώτη ρυθμική παραλλαγή ως αναφορά το υλικό της αρχής, η οποία συνίσταται στη μετατόπιση του θεματικού υλικού μέσα στο μέτρο κατά ένα χρόνο (μ. 4-6 με μ. 42-44)

Αρμονικά υπάρχει ένα ασαφές τονικό κέντρο, που προσδιορίζεται από τη φωνή που έχει το κυρίως θεματικό υλικό (αριστερό χέρι του πιάνου), και από τη μελωδική γραμμή που υποκρύπτεται στο τρέμολο (παρ. 5) Για τα μέτρα 39-42 αυτό το τονικό κέντρο είναι ο δώριος του Φα. Στη συνέχεια από το μ. 42 και μέχρι το τέλος του τμήματος αυτού (μ. 45) τα χαρακτηριστικά της χρωματικότητας αυξάνονται, με αποτέλεσμα τα ήδη χαλαρά τονικά κέντρα να εξαφανίζονται. Η γραμμή που υπάρχει στην φωνή του βιολιού είναι έντονα χρωματική, σε όλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος.

Ολόκληρο αυτό το τμήμα που έχει ως χαρακτηριστικό συνοδείας του θέματος, το τρέμολο από το δεξί χέρι του πιάνου και την έντονη γρήγορη και κατά κύριο λόγο βηματική κίνηση από μέρους του βιολιού, ολοκληρώνεται με μια κορώνα πάνω στη διπλασιασμένη τετράφωνη συγχορδία της σολ# με 7η, που συμπληρώνεται από την 9^η που μαζί με την 3^η της συγχορδίας βρίσκεται στη γραμμή του βιολιού. Αυτή τη συγχορδία ακολουθεί μία παύση μαζί με κορώνα. Σημειώνουμε εδώ ότι η τετράφωνη συγχορδία με έναν διπλασιασμό της 3ης και έναν της 5ης αποκτάει δεκάφωνη υφή. Το μέγιστο των φθόγγων που μπορεί να παίζει ταυτόχρονα το πιάνο αν εξαιρέσει κανείς τα clusters.¹

μ. 39-41



¹ Stanley Sadie (ed), "Cluster", *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 4 (London: McMillan Publishers Ltd., 1980), 504:

Cluster: ηχητικό σύμπλεγμα που παράγεται από τη συνήχηση ήχων με κοντινές συχνότητες. Οι πρώτες χρήσεις του cluster, πέρα από το χώρο της jazz, έγιναν από τον πρωτοπόρο πιανίστα Henry Cowell (1897-1965) στη δεκαετία του 1910. Αργότερα μέσα από τη μουσική του B. Bartok, του Karlheinz Stockhausen και άλλων συνθέτων το cluster έγινε ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία γραφής για τη μουσική του 20^{ου} αι. (και ειδικά για τη μουσική για πληκτροφόρα) και χρησιμοποιήθηκε ευρέως σ' αυτή.

μέτρα 46-47

Εμφανίζεται διπλασιασμένο σε οκτάβα το τμήμα που είχε εμφανιστεί σε μονόφωνη γραμμή στο βιολί στα μ. 7-8 (B) Ο τονικός χώρος στον οποίο κινείται αρμονικά φαίνεται να είναι αυτός της ρε χωρίς να ορίζεται με σαφήνεια ο μείζονας ή ο ελάσσονας τρόπος. Και αυτό το δίμετρο καταλήγει σε κορώνα πάνω στην τελευταία νότα, νέο στοιχείο στην επεξεργασία του τμήματος αυτού, αφού στην αρχική έκθεση του θέματος δεν υπήρχε κορώνα σε κανένα από τα αντίστοιχα σημεία.

μέτρα 48-65

Το βιολί επανεκθέτει τη συνέχεια του αρχικού θέματος (τμήμα C) την οποία και ολοκληρώνει στο μ. 53. Αξιοσημείωτο εδώ είναι να αναφέρουμε τη δομή αυτού του είδους επανέκθεσης του αρχικού τμήματος (μ. 1-14) το οποίο είχε παρουσιαστεί από σόλο βιολί. Αρχικά το τμήμα A του θέματος βρίσκεται στο αριστερό χέρι του πιάνου, το τμήμα B διπλασιασμένο και στα 2 χέρια του πιάνου και το τμήμα C στο βιολί. Υπάρχει δηλαδή μια σταδιακή μεταφορά του θέματος από μια ηχοχρωματικά βαθιά περιοχή του πιάνου στην ψηλότερη περιοχή του βιολιού (παρ. 7)

Το τμήμα C που επανεμφανίζεται από το βιολί βρίσκεται σε pp και χωρίς crescendo όπως συνέβη στα μ. 9-14 ενώ συνοδεύεται και από έναν συγχορδιακό ισοκράτη από το πιάνο. Για τα τρία πρώτα μέτρα (μ. 48-50) ο ισοκράτης είναι τρίφωνος ενώ από το μ. 51 και μετά αποτελείται από τετράφωνες συγχορδίες διπλασιασμένες.

Στα μέτρα που ακολουθούν (μ. 54-64) υπάρχει μια επεξεργασία του υλικού του A τμήματος (μ. 1-14) του Β' μέρους της σονάτας, η οποία επεξεργασία δίνει μια μελωδική γραμμή όπου και πάλι, όπως και στην αρχή, κυρίαρχο στοιχείο είναι οι εναλλαγές του τεμαχισμού της ρυθμικής μονάδας του τετάρτου, τότε με τριμερή και τότε με διμερή υποδιαίρεση, και οι συνεχόμενες αλλαγές της μετρικής ένδειξης που δίνουν χαρακτήρα αυτοσχεδιασμού στο βιολί. Όλα αυτά συμβαίνουν με τη δυναμική του ff, πάνω στη σολ χορδή του βιολιού και πάνω από έναν ισοκράτη ο οποίος βρίσκεται στην ψηλή περιοχή του πιάνου επίσης στη δυναμική του ff.

Αν προσέξουμε τον ισοκράτη, όπως αυτός φαίνεται στο παράδειγμα 8, θα διαπιστώσουμε τη σταδιακή μετακίνησή του προς την ψηλή περιοχή του πιάνου, ενώ η χαμηλότερη φωνή του κινείται με πηδήματα Τέταρτης και Πέμπτης καθαρής. Οι νότες που αποτελούν τη χαμηλότερη γραμμή στον συγχορδιακό ισοκράτη είναι και οι βασικές νότες των συνηγήσεων του (παρ. 8). Όπως διαπιστώνουμε οι συνηγήσεις του αποτελούν clusters τα οποία μάλιστα στο μεγαλύτερο μέρος τους είναι οκτάφωνα. Βέβαια δεν έχουν τη συνηθισμένη σημειογραφία των clusters και οι συνηγήσεις δεν είναι πάντα συνεχόμενες αλλά το ηχητικό αποτέλεσμα είναι πολύ κοντά σ' αυτό.

Ένα ακόμη στοιχείο που θα επισημάνουμε εδώ είναι ο συνδετικός χαρακτήρας του ισοκράτη. Όσο βρίσκεται στη δυναμική του pp συνοδεύει το στοιχείο C του αρχικού θέματος. Μετά το crescendo, στη δυναμική του ff και με οκτάφωνη πλέον υφή συνοδεύει την επεξεργασία του θεματικού υλικού ολόκληρου του Α' τμήματος του θέματος (μ. 1-14).

Τα τονικά κέντρα φαίνεται να ακολουθούν τα ίδια δεδομένα με την πρώτη φορά εμφάνισης του θέματος. Για τα μ. 48-49 κυριαρχεί ο φρύγιος τρόπος του μι ενώ για τα μ. 50-53 φαίνεται να υπερισχύει ο τονικός χώρος του λα χωρίς να προσδιορίζεται

ακριβώς αν πρόκειται για μείζονα ή για ελάσσονα τρόπο. Η αρμονική δομή, των μέτρων 54-64 όπως προκύπτει από τη μελωδική εξέλιξη των μέτρων αυτών, είναι χρωματική και τονικά κέντρα δεν ορίζονται. Επιπλέον τα μελωδικά στοιχεία του τμήματος αυτού αναπτύσσονται πάνω σε ισοκράτη ο οποίος βασίζεται στις συνηχήσεις της 2^{ης}. Αυτό συμβαίνει μέχρι και το μ. 61. Στο μ. 62 πάνω στον ίδιο ισοκράτη το βιολί εξελίσσει τη μελωδική του γραμμή στα πλαίσια της λα ελάσσονας, για να οδηγήσει με τρόπο χρωματικό και πάλι (μ. 65) σε ένα νέο τμήμα. Εκτός από τον έντονα χρωματισμό το μ. 65 ενισχύει τον καταληκτικό του χαρακτήρα μέσα από το subito p και το rit. που υποδεικνύεται από τον συνθέτη

μέτρα	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
Βιολί										C					
Πιάνο								B							
	A														

παρ. 7

Χαμηλότερη μελωδική γραμμή του ισοκράτη



Ισοκράτης - συνηχήσεις

μ. 48-64

pp
cresc. molto
ff

B. (μέτρα 66-100)

μέτρα 66-80

Το μέτρο των $\frac{7}{8}$ επανέρχεται και το θεματικό υλικό που χρησιμοποιείται είναι παρμένο από το αντίστοιχο τμήμα που έχει προηγηθεί στα μ. 15-38. Το υλικό του αριστερού χεριού παραπέμπει στο μοτίβο E (μ. 17-18) που εδώ εμφανίζεται παραλλαγμένο μελωδικά ως E₂ με την κεφαλή του να προέρχεται από το μοτίβο d_a (παρ. 9).

Το μοτίβο E₂ επαναλαμβάνεται σταθερά ανά δίμετρο 3 φορές (μ. 66-71) κάθε φορά χρησιμοποιώντας μια μικρή παραλλαγή η οποία όμως δεν του στερεί την αναγνωρισιμότητα του. Τις δύο πρώτες φορές που εμφανίζεται το E₂, το δεξί χέρι του

πιάνου κινείται συγχορδιακά, ενώ την 3^η φορά (μ. 70-71) έχουμε το ομοφωνικό πέρασμα και από τα δύο χέρια του πιάνου σε οκτάβες. Στα μ. 66-67 φαίνεται να υπερισχύει ο τονικός χώρος του σολ χωρίς άλλα χαρακτηριστικά που θα τον καθόριζαν πιο συγκεκριμένα. Στα ίδια μέτρα το δεξί χέρι του πιάνου υπογραμμίζει προς στιγμή ως τονικό κέντρο το σολ (αρχή του μ. 66 και αρχή του μ. 68) αλλά αυτό που με συνέπεια χρησιμοποιείται είναι οι ανοιχτές συνηχήσεις κατασκευασμένες με διπλανάς 4^{ες} και 5^{ες} (μία τεχνική κατασκευής συγχορδιών που θα τη βρούμε επανειλημμένα και στη συνέχεια της σονάτας) Στο μ. 72 μετά το μοτίβο E₂ οι συνηχήσεις με 4^{ες} ενισχύονται τώρα από την τρίλια που επίσης συμβαίνει σε διάστημα 4^{ης} ή 5^{ης}. Στο ίδιο μέτρο έχουμε την εισαγωγή από το βιολί του d_a (το οποίο φαίνεται να είναι ο σκελετός από το μοτίβο E₂) μαζί με μια προστιθέμενη κατάληξη. Για διευκόλυνση της ανάλυσης ονομάζουμε το μοτίβο αυτό (που περιέχει ουσιαστικά το E₂ μαζί με την κατάληξη) E₃. Το ίδιο μοτίβο εμφανίζεται τρεις συνεχόμενες φορές από το βιολί (μ. 72, 74 και 76) και κάθε φορά παρουσιάζεται με μια παραλλαγή με την ίδια λογική που στα μ. 66-71 είχε παρουσιαστεί το E₂ από το πιάνο. Στο πιάνο κάθε φορά που επαναλαμβάνεται το μοτίβο E₂ (μ. 73 και 75) ακολουθείται μια πρακτική διαφοροποίησης των αξιών. Στο μ. 78 εμφανίζεται για πρώτη φορά το E₂ χωρίς την κεφαλή του. Εδώ πρέπει να σημειώσουμε ότι η τρίλια αναδεικνύεται σε ισχυρό μοτίβο του τμήματος αυτού, που έχει χαρακτήρα τόσο συνδεδετικό (μεταξύ των διαδοχικών E₂, από τη μεριά του πιάνου) όσο και συνοδευτικό (συνυπάρχει πάντα με κάποια μορφή του E που βρίσκεται σε άλλη φωνή).

Από το μ. 72 ως το μ. 80 υπάρχει έντονη η διαδοχική μίμηση μεταξύ των δύο οργάνων, με γενικό χαρακτηριστικό τη διαδοχή μορφών του E με την τρίλια. Η μίμηση αυτή γίνεται και τις τρεις φορές στο διάστημα του τόνου, ενώ το διάστημα της 4^{ης} από τη τρίλια φεύγει μόνο την τελευταία φορά που εμφανίζεται στο μ. 79 όπου έχουμε την τρίλια μόνο στην οκτάβα.

Από αρμονικής άποψης το τμήμα αυτό (μ. 66-80) βασίζεται σε μελωδικές γραμμές οι οποίες δεν προσδιορίζουν κανένα τονικό κέντρο, λόγω της χρωματικότητάς τους, που αποτελεί και χαρακτηριστικό τους. Αναπτύσσονται με τρόπο ομοφωνικό και η συνοδεία περιορίζεται στην οκτάβα, χωρίς να δίνει περαιτέρω αρμονική ή συγχορδιακή στήριξη και κατά συνέπεια αρμονικές προεκτάσεις στις υφιστάμενες μελωδικές γραμμές.

The image displays two musical staves in G major (one flat). The top staff, labeled 'E' and 'da', shows a melodic line starting with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), then a quarter note (B4), and finally a quarter note (A4). The bottom staff, labeled 'E2', shows a similar melodic line starting with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) followed by a quarter note (C4), then a quarter note (B3), and finally a quarter note (A3).

μέτρα 81-100

Το πρώτο στοιχείο που αλλάζει σ' αυτά τα μέτρα είναι ο χαρακτήρας του δεξιού χεριού στο πιάνο. Αποκτά συγχορδιακή υφή επιβάλλοντας μια αρμονία και κάνοντας ακόμα πιο έντονο τον ρυθμό ο οποίος τεμαχίζεται σταθερά σε $^3_8 + [^2_8 + ^2_8]$. Στο μ. 81-82 ο μικρός ισοκράτης δεν φαίνεται να έχει αρμονικό ρόλο, παρά μόνο ρυθμικό, ενώ οι δύο πάνω φωνές υποστηρίζονται αρμονικά, χωρίς ωστόσο να δημιουργούν τονικά κέντρα. Υπάρχει μια γενική αίσθηση της ντο μείζονας η οποία διακόπτεται από κάποια χρωματικά στοιχεία, που διευρύνουν το τονικό περιβάλλον της συγκεκριμένης τονικότητας, σε σημείο που να την αμφισβητούν. Τα μ. 83-84 είναι μια συνεχή έκθεση του E₂ το οποίο περνάει στη φωνή κυρίως του βιολιού. Στο αριστερό χέρι του πιάνου βρίσκεται τμήμα που παραπέμπει στο α' μισό του E₂ το οποίο έχει υποστεί επεξεργασία με την τεχνική της αναστροφής της φοράς των διαστημάτων, χωρίς όμως να τηρείται ακριβώς το μέγεθος και το είδος των διαστημάτων (παρ. 10).

Στο μ. 84 ως συνέχεια του E₂ υπάρχει το μοτίβο G με μελωδική παραλλαγή αλλά ρυθμικά άμεσα αναγνωρίσιμο. Στο μ. 86 παρουσιάζεται μια καινούργια επεξεργασία του E₂. Η επεξεργασία συνίσταται στη χρήση του πρώτου μισού του μοτίβου, κυρίως σε ότι αφορά το ρυθμικό του στοιχείο. Μ' αυτόν τον τρόπο και με την ταυτόχρονη χρήση του μοτίβου σε αλυσίδα, το συγκεκριμένο τμήμα του μοτίβου (ε) αποκτά έντονα συνοδευτικό χαρακτήρα. Το μοτίβο αυτό συνεχίζει μέχρι το μ. 93 με διακοπή για τα μέτρα 89 -91 όπου χρησιμοποιείται το μοτίβο F αρχικά, και το μοτίβο G στη συνέχεια (επίσης με συνοδευτικό χαρακτήρα). Το βιολί από το μ. 87 χρησιμοποιεί το μοτίβο E₂ και στο μ. 91 κάνει κάτι αντίστοιχο μ' αυτό που είχε κάνει στο μ. 78. Χρησιμοποιεί το ίδιο σχήμα μ' αυτό του μ. 78 και με την ίδια λογική εκείνων των μέτρων δημιουργεί μια προέκταση η οποία καταλήγοντας σε μια τρίλια δημιουργεί το κατάλληλο έδαφος για να ακουστεί το μοτίβο D και E (μ. 94-97) από το πιάνο, αυτή τη φορά με μια φωνή παραπάνω από ότι στα μ. 15-18. Τα δύο μοτίβα παρουσιάζονται με ελαφρές μελωδικές παραλλαγές ως συνοδευτικά μοτίβα του αριστερού χεριού D_a και E_a. Στο ίδιο σημείο η κρατημένη νότα του βιολιού για τα μ. 15-18 γίνεται τώρα τρίλια και παρά την προσθήκη μιας ακόμα φωνής από το πιάνο, το p των αρχικών μέτρων γίνεται τώρα pp. Τα μ. 94-99 μοιάζουν με επανέκθεση των μ. 15-20 με μικρές παραλλαγές και αυτή τη φορά μέσα από το μέτρο 100, στο οποίο το δεξί χέρι του πιάνου έχει ανοιχτές συγχορδίες και το αριστερό το συνοδευτικό σχήμα που προκύπτει από την κεφαλή του E (χωρίς απαραίτητα να αναφέρεται σε κάποιον συγκεκριμένο τονικό χώρο) οδηγούμαστε σε ένα τελικό τμήμα με τον χαρακτήρα της coda.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'E2' and contains a melodic line in G major (one flat). The bottom staff contains a piano accompaniment. A dashed box highlights measures 81-84 in both staves, indicating a specific musical motif or section discussed in the text. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

CODA**μέτρα 101-117**

Καταληκτικό τμήμα του δεύτερου μέρους της σονάτας, στο οποίο συνυπάρχουν στοιχεία και από τα δύο τμήματά της. (τμήμα Α και τμήμα Β)

μέτρα 101-108

Το σόλο με το οποίο ξεκίνησε το 2^ο μέρος της σονάτας επαναλαμβάνεται από το βιολί ακριβώς όπως στην αρχή αλλά αυτή τη φορά συνοδεύεται και από το πιάνο. Η συνοδεία αυτή έγκειται στις ανοιχτές συνηγήσεις με 4^{ες} και 5^{ες} για το μ. 101. Στο μέτρο 102-103 το πιάνο χρησιμοποιεί μέρη του τμήματος Β αλλάζοντας έτσι το χαρακτήρα της κρατημένης νότας και μεταφέροντάς μας στο χορευτικό χαρακτήρα του Β' τμήματος. Αυτή η εναλλαγή και η ταυτόχρονη χρήση στοιχείων από τα δύο τμήματα του 2^{ου} μέρους της σονάτας (Α και Β) συνεχίζεται μέχρι το μ.108 (παρ.11), ενώ από το 109 μέτρο και μετά το υλικό φαίνεται να προέρχεται από το τμήμα Α. Συνδεδετικό στοιχείο σ' αυτά τα μέτρα αποτελεί η σταθερή χρήση πολύφωνων (όχι ενός είδους) συνηγήσεων από το δεξί χέρι του πιάνου.

Να σημειώσουμε εδώ ότι στα μ. 107-108 έχουμε τη μεταφορά του τονικού χώρου ένα ημιτόνιο πάνω από αυτή που υπήρξε αρχικά και μια ρυθμική μετατόπιση κατά ένα χρόνο, που την είχαμε ξαναδεί στα μ. 43-44. Από το 109 και μετά ο συνθέτης προχωρά στην κατασκευή μιας κατάληξης η οποία βασίζεται στα στοιχεία του Α τα οποία επενδύονται από τρίφωνες στην αρχή και τετράφωνες στην πορεία συνηγήσεις που συμβαίνουν στο δεξί χέρι του πιάνου και από αντιστικτικές, συνοδευτικές γραμμές που βρίσκονται στο αριστερό χέρι του πιάνου. Αξίζει να σημειωθεί η τεχνική και περισσότερο η λογική του ημίολου που επιλέγει να χρησιμοποιήσει για τα μ. 111-113 και όχι αυτή της αλλαγής των μέτρων όπως κατά συρροή κάνει στην αρχή του μέρους αυτού.

Τέλος μετά από ένα μέτρο (μ. 115) που φαίνεται να έχει χαρακτήρα γέφυρας, στα δύο τελευταία μέτρα κάνει και το κλείσιμο του μέρους και πάλι με ανοιχτές συνηγήσεις οι οποίες φαίνονται να ενισχύουν ταυτόχρονα δύο τονικές περιοχές, από τη μια την περιοχή της ρε και από την άλλη την περιοχή της λα.

μέτρα	101	102	103	104	105	106	107	108
Βιολί	A			A			A	
Πιάνο	Πολύφωνες συνηγήσεις							
		B		A	B			

παρ. 11

5.3. Allegro giusto (Γ' μέρος)

A (μέτρα 1-32)

μέτρα 1-10

Στα πρώτα δέκα μέτρα του 3^{ου} μέρους το βιολί εκθέτει το κυρίως θεματικό υλικό (A), το οποίο χαρακτηρίζεται από τις γρήγορες ρυθμικές του αξίες, τον γενικά βηματικό χαρακτήρα, και τον τύπο συνοδείας ο οποίος είναι συγκεκριμένος και ομοειδής για όλη τη διάρκεια του θέματος.

Πιο συγκεκριμένα η συνοδεία του πιάνου αποτελείται από δύο βασικά στοιχεία.

- i) Οι συγχορδίες στο δεξί χέρι. Εκτός από τρεις συγχορδίες που είναι ελάσσονες οι υπόλοιπες όλες είναι μείζονες. Όλες είναι τρίφωνες αλλά με τετράφωνη υφή.
- ii) Το επαναλαμβανόμενο ρυθμικό σχήμα του πιάνου στο αριστερό χέρι (παρ.1) που διατηρείται ίδιο μέχρι την ολοκλήρωση της έκθεσης του θέματος. Αξιοσημείωτη είναι η χρήση της δεύτερης μπάσας οκτάβας, που καλείται να συνοδέψει το θέμα διπλασιάζοντας τη γραμμή του μπάσου. Μ' αυτό τον τρόπο και σε συνδυασμό με τη δυναμική του *f* η συνοδεία του πιάνου αποκτάει έναν στιβαρό και ογκώδη χαρακτήρα που ενδεχομένως έρχεται να υπογραμμίσει ότι οι γρήγορες αξίες του θέματος δεν πρέπει να στερήσουν από αυτό βάρος, δύναμη και όγκο.

Το θέμα φαίνεται να ξεκινά στον τονικό χώρο του μι, για τα δύο πρώτα μέτρα με τα χαρακτηριστικά του αιολικού τρόπου και για τα δύο επόμενα μέτρα (μ. 3-4) με τα χαρακτηριστικά του ελάσσονα. Αυτά τα τέσσερα πρώτα μέτρα αποτελούν για την ανάλυση και τμήμα του θέματος που εμφανίζεται ως A₁ μια και συχνά σ' αυτό το μέρος της σονάτας θα το βρούμε μεμονωμένο χωρίς να ακολουθείται από το υπόλοιπο θέμα. Στο επόμενο τετράμετρο κυριαρχεί η σι^b ελάσσονα, με αρκετά σαφή και καθαρό τρόπο, και τα δύο τελευταία μέτρα με χρήση έντονων χρωματικών στοιχείων μας οδηγούν προς το τονικό κέντρο του ντο[#] (μ. 11)



παρ. 1

μέτρα 11- 22

Επαναφορά τμήματος του θέματος (A₁) από το βιολί και ταυτόχρονα από το αριστερό χέρι στο πιάνο. Ουσιαστικά έχουμε την έναρξη ενός τμήματος επεξεργασίας του υλικού που έχει εκτεθεί στο 1^ο δεκάμετρο. Χαρακτηριστικό αυτής της εμφάνισης του θέματος αποτελεί η ολοκληρωτική μεταφορά της έκτασης στην ψηλή περιοχή του βιολιού και του πιάνου, κάτι που έρχεται σε άμεση αντίθεση με την προστιθέμενη οκτάβα στο μπάσο, που υπήρχε σε ολόκληρη τη διάρκεια της προηγούμενης έκθεσης του θέματος. Το χαρακτηριστικό ρυθμικό μοτίβο της συνοδείας εμφανίζεται

κομματιασμένο και αντιστρέφεται ως προς τις αξίες (παρ. 2). Το δεύτερο στοιχείο της συνοδείας (οι συγχορδίες) εξακολουθούν να υπάρχουν και πάλι ως τρίφωνες με τετράφωνη υφή, αλλά γίνονται πιο έντονες αφού ενσωματώνονται στο ρυθμικό μοτίβο που συνοδεύει το θέμα (παρ.2).

Στα επόμενα μέτρα (μ. 15-16) έχουμε την εμφάνιση του 1^{ου} τμήματος του Α₁, το οποίο ανήκει στην ντο μείζονα και έχει την έξις ιδιαιτερότητα. Στο δεύτερο μέτρο του, εμφανίζεται και πάλι το μοτίβο a μέσα από μια παραλλαγή (παρ.3), η οποία ταυτόχρονα εισάγει και ένα νέο ρυθμικό σχήμα για το συγκεκριμένο μέρος, το οποίο όμως ήταν το βασικό ρυθμικό σχήμα στο πρώτο μέρος της σονάτας (motivo A). Στη συνέχεια αυτό το ρυθμικό σχήμα χρησιμοποιείται για να δημιουργήσει μια κατάληξη για την εισαγωγή ενός διαφορετικού μοτίβου (b), το οποίο έχει ήδη κάνει την εμφάνισή του στα πλαίσια της αρχικής έκθεσης του θέματος (μ. 9). Σ' αυτά τα μέτρα έχουμε και την ύπαρξη ενός διαφορετικού μοντέλου συνοδείας το οποίο βασίζεται στον αντιχρονισμό και στις τρίφωνες συγχορδίες οι οποίες έχουν έναν ιδιαίτερο τύπο σχηματισμού. Εκτός από την πρώτη του μ. 15 που είναι μείζονα συγχορδία οι υπόλοιπες τρεις βασίζονται στο καθαρό διάστημα της 4^{ης} ή της 5^{ης} και ένα διάστημα 2^{ης} μεγάλης που εφάπτεται με την κορυφή της συγχορδίας. Η σκάλα που ακολουθεί ανήκει στη φα ελάσσονα με κάποιες νύξεις της διπλής δεσπόζουσάς της, ενώ καταλήγει στην οξυμένη 3^η της τονικότητας. Το τονικό κέντρο της φα ελάσσονας ενισχύουν και οι οκτάβες του συνοδευτικού σχήματος που υπάρχει στο πιάνο, και το οποίο το είχαμε συναντήσει ξανά στα μ. 11-14 στο δεξί χέρι του πιάνου με συγχορδιακή όμως υφή για εκείνα τα μέτρα.

Στη συνέχεια στο μ. 19 για πρώτη φορά έχουμε ένδειξη δυναμικής μετά το f που υπήρχε στο 1^ο μέτρο. Το pp subito αλλάζει τον δυναμικό και έντονο χαρακτήρα που υπήρχε μέχρι αυτό το μέτρο ενώ η εκμετάλλευση του μοτιβικού στοιχείου b, αποτελεί το μοναδικό υλικό για την κατασκευή ενός τμήματος με χαρακτήρα γέφυρας το οποίο μετά από τέσσερα μέτρα και ένα crescendo στο μ. 22 μας οδηγεί και πάλι σε μία έκθεση με το θεματικό υλικό Α.

Το μοτιβικό στοιχείο b χρησιμοποιείται με τις αρχές του διάλογου σ' αυτά τα μέτρα ως έξις : Αρχικά το b στη χαμηλή περιοχή του πιάνου (μ. 19) και αμέσως μετά η αντιστροφή της φοράς των διαστημάτων του ίδιου μοτίβου με κάποιες ελάχιστες διαφοροποιήσεις δίνει τη μίμηση σχεδόν τρεις οκτάβες ψηλότερα από το δεξί χέρι του πιάνου. Ακολουθεί ο ίδιος τύπος μίμησης (μ. 21) μόνο που αυτή τη φορά είναι μικρότερη η απόσταση εισόδου κατά ένα χρόνο και το διάστημα μίμησης είναι στενότερο (διάστημα 12^{ης}). Αυτό το τρίμετρο μίμησης καταλήγει στην ομοφωνική παράθεση των δύο μοτίβων (το μοτίβο b και η παραλλαγή της αναστροφής του) στην οκτάβα για το μ. 22, χρησιμοποιώντας σαν τονικό κέντρο το ρε, που κατά περίπτωση σχηματίζει κάποιον από τους τύπους της ελάσσονας κλίμακας (μελωδική ή αρμονική)



παρ. 2



παρ. 3

μέτρα 23-32

Νέα είσοδος του θέματος αυτή τη φορά από το δεξί χέρι του πιάνου σε οκτάβες. Η δυναμική του θέματος μετά από το crescendo που προηγήθηκε είναι και πάλι στο ff. Το καινούργιο στοιχείο που εισάγεται εδώ είναι η ελεύθερη αντίστιξη του βιολιού πάνω στο θέμα, η οποία χρησιμοποιεί γρήγορες αξίες ενώ η οδηγία του συνθέτη να παιχθεί πάνω στη σολ χορδή δίνει έναν ιδιαίτερα πλατύ ήχο. Το συνοδευτικό σχήμα με τις συγχορδίες το κρατάει μόνο για την αρχή ανόθευτο τόσο ως αναφορά τη κατασκευή των συγχορδιών (τρίφωνη συγχορδία με τετράφωνη υφή), όσο και το ρυθμικό σχήμα της συνοδείας, που έχει ήδη εμφανίσει στο μ. 15-16. Στη συνέχεια υπάρχουν αλλοιώσεις τόσο στο ρυθμικό σχήμα με τις συγχορδίες (η θέση των δύο συγχορδιών, όσο και των παύσεων μέσα στο μέτρο είναι μεταβαλλόμενη), όσο και στην κατασκευή των συγχορδιών η οποία είναι μεταβαλλόμενη. Δημιουργεί άλλους τύπους συγχορδιών οι οποίοι βασίζονται στη συνήχηση δύο διπλανών καθαρών διαστημάτων 4^{ης} και 5^{ης} (μ. 27-29). Χρησιμοποιεί επίσης συγχορδίες τρίφωνες με τετράφωνη υφή (μ. 23-26) που βασίζονται στο διάστημα της 3ης, μια φορά μια δίφωνη συνήχηση με τρίφωνη υφή (μ. 22), και μια τετράφωνη με πεντάφωνη υφή (μ. 25).

Αρμονικά αυτή η είσοδος του θέματος ξεκινά στο ρε# αιολικό τρόπο για τα τέσσερα και όχι για τα δύο πρώτα μέτρα όπως την προηγούμενη φορά που εμφανίστηκε έκθεση του θέματος. Αυτή τη φορά η συνοδεία προσάπτει περισσότερα χρωματικά στοιχεία στο συνολικό αρμονικό οικοδόμημα από ότι τις προηγούμενες φορές της εμφάνισης του θέματος. Συνεχίζει στη λα ελάσσονα, ακολουθώντας τα πρότυπα της αρχικής έκθεσης ως προς τον γενικότερο συνολικό αρμονικό σκελετό. Τη λα ελάσσονα επισημαίνουμε ότι τη θεωρούμε ένα ευρύ τονικό κέντρο το οποίο χρησιμοποιείται με όλες τις μορφές του (αρμονική ελάσσονα, ανιούσα και κατιούσα μελωδική ελάσσονα). Τα δύο τελευταία μέτρα της έκθεσης του θέματος (μ. 31-32) παραμένουν έντονα χρωματικά προκειμένου να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις εισαγωγής ενός νέου τμήματος.

Χαρακτηριστικό και εξαιρετικά έντονο ως εκφραστικό μέσο παραμένει η κορύφωση που κόβεται απότομα πάνω στο μ. 32.

B (μέτρα 33-74)

μέτρα 33-48

Στο μ. 33 και μέχρι το μ. 41 έχουμε την έκθεση καινούργιου θεματικού υλικού, το οποίο ονομάζουμε Β. Πρόκειται για ένα οκτάμετρο το οποίο χρησιμοποιεί πιο αργές αξίες σε σχέση με το Α (παρ. 4) αλλά ο χαρακτήρας του παραμένει έντονα χορευτικός.

Εμφανίζεται πρώτη φορά στη γραμμή του βιολιού ξεκινώντας από τον τρόπο του σολ αιολικού και στο επόμενο τετράμετρο (37-40) περνάει στη σι^b ελάσσονα. Το θέμα συνοδεύεται από την αντίστιξη του πιάνου η οποία βασίζεται σε δύο στοιχεία. Το 1^ο από αυτά, είναι το μοτίβο με το δέκατα έκτα (d), το οποίο παρατιθέμενο σε συνέχειες δίνει μικρές μελωδικές γραμμές ή δημιουργεί τμήματα αλυσίδας. Εκτός από το d εμφανίζεται και το d' που έχει την ίδια ρυθμική υπόσταση όμως άλλη

μελωδική διάρθρωση. Το 2^ο είναι ο τύπος της συνοδείας με όγδοο που εναλλάσσεται με παύση ογδού και σε αυτό το οκτάμετρο έχει σκοπό τον τονισμό του ισχυρού μέρους του χρόνου. Έντονο χαρακτηριστικό του θέματος παραμένει και η αρχή του. Έρχεται μετά από μια κορύφωση και ένα απότομο σταμάτημα στη δυναμική ff και για τα δύο όργανα ενώ η εισαγωγή το καινούργιου θέματος που ακολουθεί αμέσως μετά γίνεται στη δυναμική του p με παύση και με χαρακτήρα ανάλαφρο, ο οποίος υποδηλώνεται τόσο από το staccato της αρχής για το βιολί, αλλά και από τη συνοδεία του πιάνου.

Στο μ. 41 έχουμε τη συνέχεια της έκθεσης του καινούργιου υλικού B όμως οι ρόλοι των οργάνων αλλάζουν και το δεξί χέρι του πιάνου παίρνει το θεματικό υλικό B το οποίο στο δεύτερο τετράμετρο εμφανίζεται παραλλαγμένο. Η παραλλαγή αυτή προκύπτει κυρίως από την εκμετάλλευση του ρυθμικού στοιχείου με τα τρήχα που υπήρχε μέσα στο θέμα B. Το B στην άρση του μ. 42 εισάγεται στον Μι αιολικό τρόπο ενώ στο ίδιο μέτρο το βιολί συνδέει το θέμα με το τμήμα συνοδείας που το ακολουθεί με στοιχεία του d και συνεχίζει με μια αντίστιξη η οποία προκύπτει από αρμονικά γεμίσματα χωρίς να περιέχει κάποιο έντονο ρυθμικό στοιχείο. Το στοιχείο της συνοδείας που περιλαμβάνει το όγδοο και την παύση ογδού χρησιμοποιείται με τέτοιο τρόπο ώστε να υπάρχει έντονος τονισμός στο ισχυρό μέρος του μέτρου. Στο δεύτερο τετράμετρο του θέματος (μ. 45-48) επικρατεί η τονικότητα της ρε μείζονας η οποία από το μ. 48 και μετά περνάει στον τονικό χώρο της λα μείζονας. Η συνοδεία από τη μεριά του πιάνου γίνεται διαφορετική. Αφαιρούνται σταδιακά τα ρυθμικά στοιχεία και δημιουργείται ένα υπόστρωμα με χαρακτηριστικό το διάστημα της δεύτερης που συνηχεί και που υπήρχε ήδη από το μ. 42 (με την άρση του), μόνο που εκεί ο ρόλος του ήταν ρυθμικός. Στο μ. 48 ο τύπος της συνοδείας γίνεται ίδιος με αυτόν των δύο συνδετικών μέτρων που ακολουθούν. Σ' αυτό το μέτρο τελειώνει και η πρώτη έκθεση του καινούργιου θεματικού στοιχείου B.

παρ. 4

μέτρα 49 -50

Τα δύο αυτά μέτρα συνδέουν το τμήμα της πρώτης εμφάνισης του B θέματος με την επόμενη των μ. 51-57 που φαίνεται να είναι η συνέχεια της έκθεσης του υλικού του B, με ένα θεματικό στοιχείο που παραπέμπει σε παραλλαγή αυτού. Σ' αυτά τα μέτρα (49-50) το δεξί χέρι του πιάνου εξελίσσει την παραλλαγή του B των μ. 46-48 παράγοντας στην ουσία ένα καινούργιο ρυθμομελωδικό στοιχείο (παρ. 5) το οποίο και θα καταλάβει κεντρική θέση στα μ. 51-57 (για την διευκόλυνση της ανάλυσης θα το ονομάσουμε B₁). Το στοιχείο αυτό έχει ως βασικό του χαρακτηριστικό την συνεχή αλλαγή στη διαίρεση της βασικής μονάδας του μέτρου (ανάμεσα σε τριμερή και διμερή υποδιαίρεση) και κατά συνέπεια την εναλλαγή ανάμεσα σε τρήχα ογδών και όγδοα.

Ακόμη ένα σημαντικό στοιχείο γι' αυτά τα δύο συνδεδετικά μέτρα είναι η συνοδεία στο αριστερό χέρι του πιάνου, που έχει ξεκινήσει ήδη από το μ. 48, και επαναφέρει συνηγήσεις με κατασκευή ίδια με αυτή των μ. 15-16.



παρ. 5

μέτρα 51-57

Το βιολί μετά από ένα τετράμετρο παύσεις εισάγει το B₁. Η μελωδία στο B₁ έχει ως βάση την συνεχόμενη εναλλαγή της τρίμερους με τη διμερή υποδιαίρεση του χρόνου. Κινείται σε έναν χώρο ο οποίος μετακινείται συνεχώς ανάμεσα σε τονικά κέντρα τα οποία δεν δηλώνονται με ακρίβεια (από τη λα στη ντο μείζονα και στη συνέχεια στον σολ αιολικό) πάνω σε ένα σχήμα συνοδείας, το οποίο είναι ίδιο για τα τέσσερα πρώτα μέτρα και λίγο πριν το τέλος μεταβάλλεται για να δημιουργήσει κατάληξη. Το μοτίβο e και f που χρησιμοποιείται στη συνοδεία των μ. 51-55 παραπέμπει στον τρόπο δημιουργίας των συγχορδιών των μ. 15-16.

Άλλο ένα χαρακτηριστικό για το B₁ είναι η κατάληξή του. Από τη δυναμική του f στο subito p με το ταυτόχρονο σταμάτημα της συνοδείας από το μέρος του πιάνου, ενώ την ίδια στιγμή μετά την αυστηρή ρυθμική δομή των πέντε μέτρων που προηγήθηκαν, υπάρχει η αντίθεση με την ένδειξη του ritenuto που καταλήγει σε κόρωνα (μ. 56-57).

μέτρα 58-74

Από το μέτρο 58 ξεκινάει η ανάπτυξη του θεματικού υλικού B. Αυτό βρίσκεται στο αριστερό χέρι του πιάνου και εμφανίζεται με αυτούσια την κεφαλή του, αλλά στη συνέχεια παραλλάσσεται και δεν χρησιμοποιείται ολόκληρο. Το θέμα B είναι η πρώτη φορά που εμφανίζεται τόσο βαρύ. Το f σε συνδυασμό με την οκτάβα στο μπάσο καθώς και η αρκετά πυκνή αντίστιξη που σχηματίζεται στο δεξί χέρι του πιάνου και στο βιολί, αλλάζουν το χαρακτήρα του θέματος. Οι δύο πάνω φωνές (δεξί χέρι πιάνου και βιολί) αλληλοσυμπληρώνονται σε αντίστιξη, ενώ το δεξί χέρι στο πιάνο είναι κατασκευασμένο με βάση την τεχνική του *planing* σε τέταρτες. Η χρωματικότητα σε σχέση με τον τονικό χώρο που κινείται το συγκεκριμένο τμήμα (ντο αιολικός) είναι περιορισμένη, ενώ ένα επιπλέον στοιχείο είναι ότι τα μοτιβικά στοιχεία που χρησιμοποιούνται σ' αυτά τα μέτρα προέρχονται από τα μ. 33-41 όπου είχαμε για πρώτη φορά την έκθεση του B θέματος. Η κατάληξη αυτού του τμήματος γίνεται με μια ανοδική σκάλα που μεταφέρεται από το δεξί στο αριστερό χέρι του πιάνου (μ. 60-61). Στα μ. 61-62 επανέρχεται το συνοδευτικό σχήμα των συγχορδιών που είδαμε να κυριαρχεί στο ακριβώς προηγούμενο τμήμα, ενώ ο τονικός χώρος του δίμετρου αυτού μοιάζει να ενισχύει τον τρόπο του λα αιολικού.

Τα τρία επόμενα μέτρα (μ. 63-65) λειτουργούν ως κατάληξη προς μια καινούργια είσοδο του θέματος B στο μ. 66. Στα μ. 63-64 το βιολί κινείται με μοτιβικό υλικό που παραπέμπει στο B₁ και το πιάνο ενισχύει τους χτύπους των δύο μέτρων καθώς και τον τροπικό χώρο του σολ αιολικού που ορίζεται στο δίμετρο αυτό. Αμέσως μετά (μ. 65), με ένα διαβατικό ανέβασμα για το βιολί, με έντονα χρωματικά στοιχεία, αλλά και με τον τονισμό στα ασθενή μέρη των χτύπων με τρίφωνες συνηγήσεις πεντάφωνης υψής καταλήγουμε στο μ. 66 σε μια καινούργια

έκθεση του Β στη δυναμική του ff μετά από crescendo που συμβαδίζει με το σταδιακό μετατόπισμα της έκτασης προς τα πάνω.

Στο μ. 66 έχουμε την έκθεση του Β ολοκληρωμένου, σε εξαιρετικά ψηλή έκταση για το βιολί, το οποίο παρουσιάζεται με κάποιες διάφορες στο μέγεθος των διαστημάτων και αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την μετακίνηση των τονικών χώρων σε σχέση με το Β των μ. 33-41(παρ. 6)

Το θέμα φαίνεται να ξεκινά από τη φα μείζονα (μ. 66), όμως η έντονη χρωματικότητα των επόμενων μέτρων κάνει οποιοδήποτε τονικό κέντρο να αμφισβητείται. Οι συγχορδίες που βρίσκονται στο πιάνο (αρχικά στο δεξί χέρι και από το μ. 70 και μετά στο αριστερό χέρι) φαίνεται να ανήκουν στο χώρο της φα μείζονας περιέχοντας όμως πολλά χρωματικά στοιχεία που τελικά αλλοιώνουν τον τονικό χώρο. Στην ίδια λογική κινείται και η φωνή που σχηματίζει την ελεύθερη αντίστιξη με τα δέκατα έκτα, η οποία συνοδεύει το θέμα σε όλη τη διάρκειά του. Φαίνεται να έχει ως κεντρικό χώρο τον τονικό χώρο της φα, όμως η έντονη χρωματικότητα και τα συνεχή δέκατα έκτα αλλάζουν συνέχεια το είδος της τονικότητας περνώντας από τη μείζονα στην αιολική και στους δύο τύπους της ελάσσονας κλίμακας. Το τμήμα αυτό τελειώνει με μεμονωμένη κατάληξη από πλευράς του βιολιού. Η κατάληξη αυτή περιλαμβάνει έντονη χρωματικότητα και καταλήγει μετά από ritenuto σε κόρωνα πάνω στη νότα ρε, προσδιορίζοντας ενδεχομένως μ' αυτόν τον τρόπο ένα τονικό κέντρο ή μια σημαντική νότα, ενώ διαφαίνεται σ' αυτό το πέρασμα και μια πιο ελεύθερη αντιμετώπιση της μελωδικής γραμμής που προσδίδει στο σημείο χαρακτήρα κατέντζας.

παρ. 6

A (μέτρα 75-104)

μέτρα 75-86

Τα μέτρα αυτά θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως μία εισαγωγή πριν την κανονική έκθεση του θέματος Α που γίνεται στο μ. 87. Αυτή η εισαγωγή γίνεται αποκλειστικά με στοιχεία του θέματος Α τα οποία είναι εμφανή και πάντα σε μονόφωνη γραφή. Τα καινούργια στοιχεία που βρίσκουμε σ' αυτή την ιδιότυπη εισαγωγή είναι η χρήση της σορντίνας στο βιολί, η διαφορετική άρθρωση για τα στοιχεία του θέματος Α (δεν υπάρχει legato στην αρχική έκθεση του υλικού του θέματος Α). Επίσης χαρακτηριστικό είναι και η διακοπή ανά μέτρο των στοιχείων του θέματος με συνηγήσεις, οι οποίες δεν είναι σύμφωνες, όπως και η ύπαρξη πολλών ritenuti, που κάνουν το δωδεκάμετρο αυτό να αποκτάει αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα. Επίσης οι μικροφράσεις που σχηματίζονται βρίσκονται πάντα σε διαδικασία διάλογου

είτε ανάμεσα στα δύο χέρια του πιάνου είτε σε διάλογο του βιολιού με το πιάνο. Ένα ακόμα στοιχείο που κάνει αυτό το μέρος να είναι τελείως διαφορετικό είναι η λιτότητα απέναντι στην πληθώρα φωνών που συναντήσαμε ως τώρα κατά κύριο λόγο στη σονάτα, όπως και η ύπαρξη της δυναμικής του *p* (που μεταβάλλεται και σε *pp*) για ολόκληρο το δωδεκάμετρο. Τα τονικά κέντρα δεν είναι σαφή, αφού έχουμε μονόφωνες μελωδίες οι οποίες εμπεριέχουν χρωματικά στοιχεία και αυτές δεν υποστηρίζονται από κάποιο αρμονικό στοιχείο ή από κάποιους τονισμούς φθόγγων ώστε να δημιουργείται αίσθηση τονικών κέντρων.

μέτρα 87-104

Καθαρή έκθεση του θέματος Α η οποία ξεκινάει από το πιάνο στο μ. 87 και στη συνέχεια (μ. 91) περνάει στο βιολί. Αντίστοιχη τεχνική με αυτή (του σπασίματος του θέματος σε δύο φωνές) είδαμε στα μ. 66-73 για το θέμα Β.

Το 1^ο τετράμετρο του θέματος, το οποίο έχουμε χαρακτηρίσει ήδη ως τμήμα Α₁ εκτίθεται μόνο από το πιάνο, με τη δυναμική του *ff*, η οποία έρχεται υπονοώντας το χαρακτηρισμό *subito*. Αυτό δεν αναγράφεται στην παρτιτούρα, αλλά φαίνεται να εννοείται μια και το προηγούμενο μέτρο τελειώνει σε *pp* με *ritenuto* και κορώνα. Από την είσοδο αυτή του Α₁ λείπουν οι τρίφωνες συγχορδίες, όπως επίσης και το βασικό ρυθμομελωδικό στοιχείο της συνοδευτικής φωνής που ήταν το μπάσο, εμφανίζεται παραλλαγμένο. Αρμονικά φαίνεται να υπερισχύει η τονικότητα της λα μείζονας με κάποιες τάσεις απόκλισης προς τη φα δίεση ελάσσονα. Όταν στο μ. 91 το βιολί παίρνει το θέμα, το δεξί χέρι του πιάνου δημιουργεί μια αντίστιξη η οποία έχει χαρακτηριστικά στοιχεία του θέματος Α, ενώ στο αριστερό χέρι επανέρχεται η χρήση των τρίφωνων συγχορδιών, η οποία τονίζει τα ισχυρά μέρη των κτύπων δίνοντας έτσι έντονα ρυθμικό χαρακτήρα στο συγκεκριμένο τμήμα. Αρμονικά δεν ορίζεται κάποιος τονικός χώρος μια και το υλικό που χρησιμοποιεί η κάθε φωνή είναι χρωματικό στην οριζόντια διάστασή του, και επιπλέον αυτή η οριζόντια χρωματικότητα είναι διαφορετική για κάθε φωνή. Οι συγχορδίες δεν φαίνεται να αντιμετωπίζονται ως μέρη κάποιου τονικού χώρου, αλλά σχηματίζονται με βάση ένα διπλό *planing*, μιας 3ης μεγάλης και μιας 5^{ης} καθαρής (διαστηματική δομή της μείζονας συγχορδίας).

Στο τελευταίο δίμετρο του θέματος (μ. 95-96) φαίνεται να επανέρχονται και τα χαρακτηριστικά των συνοδευτικών φωνών. Η μια φωνή με τρίφωνες μείζονες συγχορδίες τετράφωνης υφής, ενώ η χαμηλότερη φωνή επιστρέφει στο ρυθμομελωδικό μοτίβο της αρχής.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει και η παλέτα της δυναμικής που εμφανίζεται στο τμήμα αυτό. Το *ff* διαδέχεται το *subito p* και στη συνέχεια το *crescendo* για να καταλήξει στο μ. 94 σε *ff*. Σημειώνουμε εδώ ότι η πρόσθεση ή η αφαίρεση κάποιας φωνής ή κάποιου οργάνου δεν συνάδει αναγκαστικά με την αντίστοιχη δυναμική. Έτσι έχουμε το *ff* όταν το πιάνο παίζει μόνο του και το *subito p* όταν έχει προστεθεί το βιολί και επίσης έχουν προστεθεί φωνές στο αριστερό χέρι του πιάνου (μ. 91).

Η νέα είσοδος του θέματος στο μ. 97, που έρχεται μετά από ένα έντονα χρωματικό δίμετρο περιέχει το υλικό που υπάρχει και στα μ. 11-18. Στα μέτρα 11-18 την μελωδική γραμμή την είχε μοιραστεί το βιολί με το πιάνο, ενώ σ' αυτά τα μέτρα (97-104) την μελωδική γραμμή κρατάει εξ' ολοκλήρου το βιολί.

Το βιολί παρουσιάζει το Α₁ (μ. 97) και στη συνέχεια στα μέτρα που ακολουθούν υπάρχει και πάλι υλικό που προέρχεται από το Α. Η παρουσίαση του Α₁ γίνεται στη σι μείζονα για το βιολί, ενώ εντυπωσιακή είναι η συνοδεία αυτού του μέρους. Η συνοδεία αποτελείται από μια μελωδική γραμμή (*g*) που προκύπτει από στοιχεία του Α. Αυτή η γραμμή επενδύεται με τρίφωνες συγχορδίες, οι οποίες κάθε φορά με άλλους διπλασιασμούς αποκτούν τελικά επτάφωνη υφή. Σημειώνουμε εδώ

ότι όλες οι συγχορδίες είναι μείζονες εκτός από την τρίτη συνήχηση στο μ. 97 που είναι ελάσσονα. Σ' αυτά τα μέτρα οι συγχορδίες δεν φαίνεται να υποστηρίζουν κάποια τονικότητα, παρά μόνο να σχηματίζονται πάνω σε χρωματικές περιστροφές που κάνουν οι νότες σολ και φα για τα μ. 97-98 και η ρε με τη μι για το μ. 99. Στο μ. 100 ωστόσο φαίνεται να υπάρχει μια ροπή των χρησιμοποιούμενων συγχορδιών προς την σολ δίεση μείζονα, η οποία βέβαια με τη σι μείζονα που ορίζεται από το βιολί λειτουργεί στα πλαίσια μιας διτονικότητας.

Για τα μέτρα 101-104 υπάρχει αντιστροφή των ρόλων των φωνών, σε σχέση με το αντίστοιχο σημείο της πρώτης έκθεσης στα μ. 15-18 όπως φαίνεται στα παραδείγματα 7α και 7β. Οι τονικοί χώροι σ' αυτά τα μέτρα μεταβάλλονται συνεχώς, δημιουργώντας ωστόσο ένα τονικό κέντρο γύρω από το Σολ. Η ενότητα αυτή ολοκληρώνεται στο μ. 105 με μια κατιούσα σκάλα που αποτελείται από τρίχηκα δεκάτων έκτων και βασίζεται στο φθογγικό σύνολο [0,1,4,5].

μ. 15-16

μ. 101-102

Vln.

Pno.

παρ. 7α

μ. 17-18

Vln.

Pno.

μ. 103-104

Vln.

Pno.

παρ. 7β

Γ (μέτρα 105-118)

Το μ. 105 αποτελεί μια επέκταση με την τεχνική της αλυσίδας του υλικού που υπάρχει στο πιάνο για το μ. 104 και λειτουργεί και ως υπόστρωμα για τη νέα μελωδία (Γ) που θα αναπτυχθεί από το μ. 106 ως το μ. 115.

Αυτό το υπόστρωμα βασίζεται πάνω στο μοτίβο c που είχε εμφανιστεί για πρώτη φορά στο μ. 16. Είναι το γνώριμο μοτίβο A του πρώτου μέρους της σονάτας που η χρήση του εδώ λειτουργεί ως ενοποιητικό στοιχείο για το σύνολο του έργου. Κινείται με έντονη χρωματικότητα και τη συνεχόμενη βηματική κίνηση διακόπτουν πηδήματα προκείμενου η βηματική χρωματική κίνηση να μεταφερθεί σε άλλο επίπεδο. Πάνω σ' αυτό το χρωματικό υπόστρωμα αναπτύσσεται μια μελωδία από το βιολί η οποία είναι γραμμένη σε οκτάβες. Η μελωδία αυτή σε αντίθεση με το ουδέτερο τονικά υπόστρωμα έχει αρχικά τονικό χρώμα. Φαίνεται να ξεκινάει έχοντας τονικό κέντρο ρε (ρε αιολικός που καταλήγει σε ρε ελάσσονα, μ. 106-109) αλλά στη συνέχεια περνάει διαδοχικά από ευμετάβλητα αλλά και αμφισβητήσιμα τονικά κέντρα, τα οποία δεν επιβεβαιώνονται ούτε από το συνολικό υλικό που χρησιμοποιείται ανά τμήμα, ούτε και από τις σχέσεις και τις έλξεις των φθόγγων που θα έπρεπε να υπάρχουν για να καθορίσουν με βεβαιότητα τα παραδοσιακά τονικά κέντρα των κλιμάκων.

Τα μ. 116-118 λειτουργούν ως επιβεβαίωση των όσων ακούστηκαν στα προηγούμενα μέτρα (μ. 106-115) από το βιολί. Αυτή τη φορά το βιολί απουσιάζει εντελώς ενώ το πιάνο χρησιμοποιεί μοτιβικά στοιχεία του Γ, για να κατασκευάσει μια μελωδία με καταληκτικό χαρακτήρα. Αυτή η μελωδία επενδύεται με τρίφωνες μείζονες συγχορδίες οι οποίες με τους διπλασιασμούς αποκτούν επτάφωνη υφή για τις πέντε πρώτες συνηχήσεις. Στη συνέχεια ένα μικρό διάλειμμα με δύο συνηχήσεις οι οποίες βασίζονται στον τριπλασιασμό μιας νότας που καταλήγει σε μια τρίφωνη ελαττωμένη συγχορδία επτάφωνης υφής και τέλος σε μια μείζονα τετράφωνη συγχορδία με 7^η μικρή και εννιάφωνη υφή. Αυτή η μελωδία κινείται στο τονικό πλαίσιο του ντο δίεση αιολικού τρόπου, χρησιμοποιώντας το πρώτο του πεντάχορδο. Ο τρόπος όμως αυτός αμφισβητείται έντονα γιατί πάνω στη βασική κάτω μελωδική γραμμή (παρ.8) οι συγχορδίες είναι φτιαγμένες με την τεχνική του planing, η οποία προσθέτει χρωματικότητα. Η τεχνική αυτή σπάει για τις τέσσερις τελευταίες συνηχήσεις, διατηρώντας αχνά τον ντο δίεση αιολικό τρόπο.

Η μελωδία αυτού του μέρους¹ (Γ), σε αντίθεση με το θεματικό υλικό του Α που έχει προηγηθεί, είναι αρκετά λυρική, οι αξίες της παραπέμπουν σε πιο αργή κίνηση και η βασική μονάδα κίνησης του ρυθμού είναι το όγδοο. Χαρακτηριστικό του τμήματος αυτού είναι και η συχνή αλλαγή της μετρικής ένδειξης (εφτά φορές μέσα σε 14 μέτρα) μια και μέχρι εδώ (μ. 105) στο 3^ο μέρος είχαμε μόνο μια αλλαγή της μετρικής ένδειξης στο μ. 65.



παρ. 8

¹ Το μοτίβο που σχηματίζεται στο μ. 111 το ονομάζουμε h, στο 112 i, στο 114 j, και αυτό στο 115 k, και θα τα συναντήσουμε σε μεταγενέστερο σημείο του μέρους αυτού.

ΒΑΓ (μέτρα 119-135)

Με την άρση του μέτρου 119 έχουμε την εισαγωγή του θέματος Β, το οποίο δύο μόλις μέτρα μετά την είσοδο του διακόπτεται προσωρινά και παρεμβάλλονται δύο μέτρα με στοιχεία του θέματος Γ (μ. 121, h) και στοιχεία του θέματος Α (μ. 122, a), τα οποία ανήκουν τονικά στη ρε ελάσσονα. Μετά από αυτή την προσωρινή όπως φαίνεται διακοπή το θέμα συνεχίζει κανονικά την έκθεσή του. Στην αρχή της έκθεσης αυτής (μ. 119) το θέμα εισάγεται στη λα μείζονα, ενώ οι δύο φωνές του πιάνου που κρατούν τους συνοδευτικούς ρόλους δανείζονται στοιχεία από τη θεματική ενότητα Α, και παραπέμπουν στα μ. 23-32. Η συνέχεια του θέματος, μετά την παρεμβολή των δύο στοιχείων από τις άλλες θεματικές ενότητες, είναι αυτούσια και αφορά τόσο τη φωνή του βιολιού που έχει το θέμα όσο και τις δύο φωνές του πιάνου οι οποίες μεταφέρουν ακριβώς τη συνοδεία των μ. 37-40. Τονικά, εκτός των μ. 123-124 που παραμένουν στη ρε ελάσσονα, από το την άρση του μ. 125 το θέμα βρίσκεται στη φα ελάσσονα. Με τις προαναφερόμενες τονικότητες συμφωνεί και το αριστερό χέρι όμως με μια διαφορετική λογική. Η χαμηλή μελωδική γραμμή των μ. 123-124 βρίσκεται στη ρε ελάσσονα και επενδύεται με τρίφωνες μείζονες συγχορδίες, οι οποίες δεν επιβεβαιώνουν αναγκαστικά την τονικότητα αυτή, ενώ για τα μ. 126-128 η χαμηλή γραμμή του αριστερού χεριού βρίσκεται στη φα ελάσσονα και επενδύεται εναλλάξ με μείζονες και ελάσσονες συγχορδίες. Τα μ. 128-130 τα οποία περιλαμβάνουν στοιχεία των Α και Γ βρίσκονται στη λα ελάσσονα, ενώ στα μ. 131-132 δεν φαίνεται να ορίζεται κάποια τονικότητα μια και οι συνηχήσεις για το 132 είναι χρωματικές και οι μελωδικές γραμμές και των δύο μέτρων μπορούν μεμονωμένα να ανήκουν σε πολλές τονικότητες. Στα μ. 133-134 υπάρχει μια περιστροφή γύρω από τη νότα λα σε ένα περιβάλλον ομοφωνικό και αυτό φαίνεται να κινείται στη λα μείζονα. Η κόρωνα που ακολουθεί είναι ένα στοιχείο που οριοθετεί το τμήμα αυτό και λειτουργεί και ως εκτόνωση στην απότομη δυναμική του ff που προηγήθηκε.

Ενδιαφέρον σ' αυτό το τμήμα παρουσιάζουν και τα εκφραστικά μέσα που χρησιμοποιούνται και κυρίως αφορούν τη δυναμική. Έτσι το Β θέμα ξεκινάει με *ritzicato* μια τεχνική που χρησιμοποιείται με εξαιρετικά μεγάλη φειδώ σε ολόκληρο το έργο (στο 3^ο μέρος τη βρήκαμε μια ακόμη φορά στα μ. 20-23) και βέβαια στη δυναμική το p, στο οποίο συνηγορεί εδώ και ο τρόπος γραφής του πιάνου. Σ' όλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος παρατηρούμε ότι οι αλλαγές της δυναμικής γίνονται με την ένδειξη *subito* χωρίς να υπάρχει κανένα *crescendo* ή *diminuendo*. Επίσης το ίδιο φαίνεται να συμβαίνει και με τις ενδείξεις του tempo. Απουσιάζουν οι βαθμιδωτές αλλαγές με *ritenuto* ή *accelerando* και όλες οι αλλαγές στην ταχύτητα του ρυθμού γίνονται άμεσα με εξαίρεση το μ. 132.

Α (μέτρα 136-143)

Στα μ. 136-137 ξεκινάει και πάλι έκθεση του υλικού της θεματικής ενότητας Α, με δύο φωνές οι οποίες είναι διπλασιασμένες η κάθε μία με την οκτάβα της, με υλικό που προκύπτει από το Α. Σ' αυτό το δίμετρο παρατηρείται μία διαρκώς αυξητική τάση, τόσο όσο αφορά την ένταση αλλά και την έκταση η οποία και πάλι μετατοπίζεται σε πιο ψηλά επίπεδα. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αυτές οι δύο φωνές υπονοούν μια μι ελάσσονα διευρυμένη (με χρήση όλων των τύπων – αρμονική, μελωδική - ταυτόχρονα) ως την άρση του μ. 138 όπου ακούγεται ο ντο δώριος τρόπος. Τα δύο αυτά μέτρα λειτουργούν ως εισαγωγή για το μ. 138 όπου έχουμε από το βιολί (που στα δύο προηγούμενα μέτρα είχε παύση) την έκθεση του

και χωρίς την τεχνική ενός αυστηρού planing σχηματίζουν μείζονες συγχορδίες. Η ίδια αντιμετώπιση ως προς τα τονικά κέντρα, αλλά μόνο για τις δύο φωνές (βιολί και αριστερό χέρι του πιάνου) ακολουθείται και στα παρακάτω μέτρα τα οποία μετά από ένα γρήγορο πέρασμα από τη λα ελάσσονα παραμένουν για ένα πεντάμετρο στον δώριο τρόπο του φα. Οι συγχορδίες στο δεξί χέρι του πιάνου για τα μ. 151-152 δεν είναι πια μείζονες. Ακολουθούν η κάθε μια ένα δικό της σχηματισμό, ο οποίος δίνει τετράφωνες συγχορδίες με πεντάφωνη υφή (εξαιρώντας τη συνήχηση με τις καθαρές 4^{es}), που δεν ανήκουν στο δώριο του φα. Οι τελευταίοι χρόνοι του τμήματος αυτού (μ. 153) υποστηρίζονται από τον δώριο τρόπο του σολ. Επισημαίνουμε εδώ ότι στο δεκάμετρο αυτό οι συνηγήσεις οι οποίες βασίζονται στο διάστημα της 4ης καθαρής δεν δρουν μέσα στο τονικά πλαίσια που ορίζονται γύρω τους αλλά δρουν τελείως αυτόνομα.

Άλλο ένα ξεχωριστό στοιχείο για το δεκάμετρο αυτό (μ. 144-153) είναι ότι η δυναμική του κινείται μέσα στα πλαίσια του p με διάφορες αυξομειώσεις αλλά χωρίς να ξεφύγει από αυτό.

h₁ μ. 144-146

παρ. 10

μ. 144-148

παρ. 11

CODA (μέτρα 154-165)

Στα μ. 154-164 υπάρχει ένας ποικιλμένος ισοκράτης στο βιολί με γρήγορες αξίες, ο οποίος βασίζεται στο πρώτο τετράχορδο του ντο δίεση δωρικού τρόπου. Αυτός ο ισοκράτης από το μ. 157-159 ενισχύεται και από το αριστερό χέρι του πιάνου στη μεσαία του οκτάβα.

Το δεξί χέρι του πιάνου για τα μέτρα 155-156 έχει τρίφωνες μείζονες συγχορδίες με τετράφωνη υφή που ορίζουν τον τονικό χώρο του λα. Την ίδια στιγμή το δεξί χέρι του πιάνου με στοιχεία του Α θέματος, αρχικά υποστηρίζει την ντο δίεση ελάσσονα (μ. 155) και στο επόμενο μέτρο υποστηρίζει την λα ελάσσονα. Στο μέτρο 157 οι συγχορδίες που περικλείονται από τον ισοκράτη στον ντο δίεση δώριο τρόπο, ανήκουν στον ντο δίεση μιζολύδιο τρόπο.

Στα μ. 158-163, αν εξαιρεθεί ο ισοκράτης ο οποίος παραμένει σταθερός, υπάρχει μια έντονη χρωματικότητα, η οποία κάνει την ύπαρξη τονικών κέντρων αδύνατη. Τα στοιχεία που χρησιμοποιούνται ανήκουν στο υλικό του Α θέματος.

Στα δύο τελευταία μέτρα γίνεται σαφής η εκδοχή του μιαιολικού τρόπου, με το μοτίβο που χρησιμοποιήθηκε στα προηγούμενα μέτρα ως ισοκράτης να δημιουργεί τονικό κέντρο στην δεσπόζουσα του αιολικού τρόπου και να καταλήγει με τη δυναμική του *fff* στην τονική του. Η κατάληξη αυτή γίνεται με ομοφωνική τεχνική γραμμένη στην έκταση τριών οκτάβων.

Σημειώνουμε εδώ τον τρόπο χρήσης των χρωματισμών, με τη δυναμική να ξεκινάει από το *ff* στη συνέχεια το *fff* χωρίς *crescendo* και μετά από δύο μέτρα έχουμε μια αίσθηση επανεκκίνησης που ξεκινάει με *subito pp* (μ. 160) για να καταλήξει σε *fff* με παράλληλη μικρή αλλά απότομη αλλαγή της ρυθμικής αγωγής σε νίνο. Σημειώνουμε επίσης εδώ την σημασία της παύσης ως μέσο έκφρασης για το τέλος, αφού χρησιμοποιείται τόσο για την απότομη αλλαγή του χρωματισμού (από *pp* σε *ff*), όσο και για την αλλαγή της ρυθμικής αγωγής.

6. Συμπεράσματα από την ανάλυση της σονάτας

6.1 Μορφολογικά Χαρακτηριστικά

Η Σονάτα στο σύνολο της αποτελείται από τρία μέρη

I. Allegro appassionato

II. Adagio

III. Allegro giusto

Αυτά τα τρία μέρη προσδιορίζουν έναν παραδοσιακό τύπο σονάτας (Σονάτα σε τρία μέρη) όπως αυτός χρησιμοποιήθηκε στην κλασική εποχή.¹

Στο πρώτο μέρος (Allegro appassionato) ακολουθείται η μορφή σονάτας μόνο ως προς την τμηματοποίηση του μέρους και ως προς το πλήθος των θεμάτων. Είναι σημαντικό να επισημάνουμε εδώ αυτό που φάνηκε στην παραπάνω ανάλυση: οι τονικότητες ή τα τονικά κέντρα των θεμάτων του 1^{ου} μέρους της σονάτας δεν έχουν καμία από τις σχέσεις που συναντώνται στην παραδοσιακή μορφή σονάτας.

Τα θέματα του 1^{ου} μέρους είναι δύο και έχουν διαφορετικό χαρακτήρα, καλύπτοντας έτσι ένα από τα υφολογικά χαρακτηριστικά του 1^{ου} μέρους της μορφής σονάτας. Ο τρόπος εισαγωγής του θεματικού υλικού ορίζει ένα τμήμα που μπορούμε να ονομάσουμε έκθεση, χωρίς αυτό να προσδιορίζεται με τη σαφήνεια της επανάληψης. Ο τρόπος οριοθέτησης των επιμέρους τμημάτων (έκθεση – ανάπτυξη) στο μ. 51 προσδιορίζεται από παράγοντες που αφορούν την χρήση των οργάνων (το πιάνο έχει ένα σολιστικό πεντάμετρο, με χαρακτήρα καταληκτικό) αλλά και από την ακολουθούμενη είσοδο και των δύο οργάνων.

Στα επόμενα μέτρα (51-108), όπου οριοθετείται το τμήμα της ανάπτυξης – επεξεργασίας της σονάτας, υπάρχει επεξεργασία του υλικού του 1^{ου} τμήματος (έκθεσης). Η επεξεργασία αυτή συνίσταται στη μεταφορά του υλικού σε διαφορετικά τονικά κέντρα, στη μοτιβική επεξεργασία του, και στους διαφορετικούς τρόπους συνοδείας του υλικού. Αυτοί οι τρόποι συνοδείας διαφοροποιούνται ανάμεσα σε ισοκράτη, έντονα ρυθμικά σχήματα, τρέμολο, αλλά και παράλληλα συνοδευτικά σχήματα τα οποία σχηματίζουν διάφωνες ή σύμφωνες κατά περίπτωση μελωδικές γραμμές με το υλικό που συνοδεύουν.

Από το μ. 109 ξεκινάει η επανέκθεση, η οποία είναι αντίστροφη, καθώς υπάρχει πρώτα η επανέκθεση του 2^{ου} θέματος και μετά η επανέκθεση του 1^{ου} θέματος την οποία ακολουθεί το καταληκτικό τμήμα.

Καταλήγοντας σχετικά με το πρώτο μέρος της σονάτας διαπιστώνουμε ότι πρόκειται για μια τριμερής μορφή η οποία διατηρεί κάποια από τα στοιχεία της φόρμας σονάτας, μόνο σε ότι αφορά τη δομή και την επεξεργασία του υλικού της, όπως φαίνεται στον παρακάτω πίνακα.

A	μ. 1-51	a. 1-21	1 ^ο θέμα
		b. 22-46	2 ^ο θέμα
		c. 46-51	Coda
B	μ. 51-108	Ανάπτυξη του υλικού της έκθεσης	
A	μ. 110-156	b. 110-130	2 ^ο θέμα
		a. 131-146	1 ^ο θέμα
		c. 147-156	Coda

¹ William S. Newman, "Sonata, §III. Classical" *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 17 ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Ltd., 1980), 485-489.

Το 2^ο μέρος της σονάτας μπορεί να περιγραφεί μορφολογικά ως διμερή μορφή με coda. Η διμερής αυτή μορφή αποτελείται από το αρχικό τμήμα, που περιλαμβάνει την έκθεση του υλικού (δύο θεμάτων) το δεύτερο τμήμα, που είναι η ανάπτυξη-επεξεργασία του αρχικού υλικού και τέλος την Coda.

Κάθε μέρος έχει δύο τμήματα, τα οποία διαφοροποιούνται βάσει του θεματικού υλικού που περιέχουν. Έτσι, το 1^ο τμήμα που έχει χαρακτήρα έκθεσης αποτελείται από τα τμήματα Α και Β. Το θεματικό υλικό του Α χαρακτηρίζεται γενικά από λυρικότητα και αργό ρυθμό με παλμό τετάρτου, ενώ το Β περιλαμβάνει ένα πιο ζωντανό και χορευτικό θέμα, που χαρακτηρίζεται από πιο πυκνές ρυθμικές αξίες και μέτρο 7/8 (καλαματιανός χορός).

Το δεύτερο τμήμα με χαρακτήρα ανάπτυξης-επεξεργασίας περιλαμβάνει και πάλι δύο υποτμήματα Α – Β που αντιστοιχούν στην ανάπτυξη του αντίστοιχου θεματικού υλικού που παρουσιάστηκε στην έκθεση.

Τέλος, στην Coda γίνεται μια ανακεφαλαίωση και ταυτόχρονη χρήση του υλικού των τμημάτων Α και Β και οδηγούμαστε έτσι στην τελική πτώση.

ΕΚΘΕΣΗ	(μ. 1- 38)	A	(μ. 1-14)
		B	(μ. 15-38)
ΑΝΑΠΤΥΞΗ	(μ. 39-100)	A	(μ. 39-65)
		B	(μ. 66-100)
CODA	(μ. 101-117)		

Στο 3^ο μέρος της Σονάτας ο συνθέτης ακολουθεί ένα είδος κυκλικής μορφής, η οποία βασίζεται στην έκθεση, στην επεξεργασία και στην πολλαπλή επανέκθεση τριών βασικών θεματικών στοιχείων. Αυτά τα στοιχεία, μαζί με τις επεξεργασίες τους, οριοθετούν και τα αντίστοιχα τμήματα του μέρους αυτού. Έτσι, η μορφή που τελικά προκύπτει είναι η εξής : **A B A Γ [ΑΒΓ] Α Γ Coda**

Στην αρχή του μέρους αυτού, όπως διαπιστώνουμε, έχουμε μια κλασική μορφή ρόντο, η οποία μετά τα τέσσερα πρώτα τμήματά της ακολουθείται από ένα τμήμα, θα λέγαμε ανακεφαλαίωσης, όπου συνυπάρχουν τα θεματικά στοιχεία και των τριών τμημάτων που προηγήθηκαν. Στην ουσία, από το σημείο αυτό και μετά δεν έχουμε την προσθήκη νέου θεματικού υλικού στη σονάτα, παρά μόνο επανεκθέσεις και αναπτύξεις των στοιχείων που έχουν ήδη υπάρξει σ' αυτή. Μετά από αυτό το τμήμα της ανακεφαλαίωσης ακολουθούν εκ νέου τα τμήματα Α και Γ, αυτή τη φορά με πολύ μικρότερη έκταση και η σονάτα τελειώνει με coda της οποίας βασικό χαρακτηριστικό είναι ο ισοκράτης.

Μια πιο αναλυτική προσέγγιση της μορφής αυτού του μέρους αποδίδει τις εξής διαπιστώσεις:

1. Για τα τρία πρώτα τμήματα Α Β Α υπάρχει σαφής εσωτερική διάρθρωση που έχει ως εξής:

A	μ. 1-32	Έκθεση	μ. 1-10
		Ανάπτυξη	μ. 11-32
B	μ. 33-74	Έκθεση	μ. 33-48

	Ανάπτυξη	μ. 49-74
A	μ. 75-104	Εισαγωγή μ. 75-86
		Έκθεση μ. 87-96
		Ανάπτυξη μ. 97-104

2. Για τα τμήματα που ακολουθούν, η εσωτερική διάρθρωση που υπάρχει στα προηγούμενα μέρη (A, B, και Γ) δεν υπάρχει ή δεν είναι ευδιάκριτη. Έτσι, το τμήμα Γ που ακολουθεί υπάρχει μόνο ως μια ενότητα με εκτεταμένη έκθεση του υλικού του και μια στοιχειώδη επεξεργασία, που όμως δεν οριοθετείται ως ξεχωριστό εσωτερικό τμήμα.

3. Στο τμήμα της ανακεφαλαίωσης εκτίθεται το θεματικό στοιχείο B και μετά δημιουργείται μια επεξεργασία και ανάπτυξη γύρω από αυτό με στοιχεία από τις θεματικές ενότητες του A και Γ.

Συνολικά η μορφή του 3^{ου} μέρους της σονάτας διαμορφώνεται ως εξής :

A	μ. 1-32	Έκθεση	μ. 1-10
		Ανάπτυξη	μ. 11-32
B	μ. 33-74	Έκθεση	μ. 33-48
		Ανάπτυξη	μ. 49-74
A	μ. 75-104	Εισαγωγή	μ. 75-86
		Έκθεση	μ. 87-96
		Ανάπτυξη	μ. 97-104
Γ	μ. 105-118		
BAΓ	μ. 119-135		
A	μ. 136-143		
Γ	μ. 144-153		
CODA	μ. 154-165		

6.2 Μουσική υφή και μελωδική/γραμμαμική διάσταση

Γενικό χαρακτηριστικό για ολόκληρη τη σονάτα είναι η αντίστιξη που λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη της δομής του έργου, χαρακτηριστικό που συναντάται στη μουσική του Max Reger (1873-1916), και το οποίο μέσω των μαθητών του Max Ludwig και Hermann Grabner φαίνεται να επηρέασε τον

Ευαγγελάτο.² Η σονάτα, η οποία γράφτηκε το 1955-1956 χαρακτηρίζεται από την έντονη ελευθερία στην κίνηση. Η αντιστικτική υφή των φωνών διακρίνεται από τη ρυθμική συμπληρωματικότητα και την ταυτόχρονη ανεξαρτησία. Άλλο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του τρόπου σύνθεσης της συγκεκριμένης σονάτας είναι ο συχνός μετασχηματισμός του θεματικού υλικού (ιδιαίτερα στο 2^ο μέρος της σονάτας) και η χρήση αντιστικτικών τεχνικών μέσα σε έντονα χρωματικό αρμονικό περιβάλλον (με την έννοια ότι οι μιμητικές κατά κύριο λόγο αντιστικτικές τεχνικές οργανώνουν το ελεύθερο χρωματικό υλικό). Το ίδιο αυτό χαρακτηριστικό επιβάλλει τελικά άνισες μελωδικές φράσεις οι οποίες δεν έχουν προβλέψιμη εξέλιξη της μελωδίας. Τα παραπάνω στοιχεία είναι κάποια από αυτά που χαρακτηρίζουν τη μουσική στον 20ο αι.³

Η επεξεργασία της μελωδίας του έργου φαίνεται να βρίσκεται ανάμεσα στο παραδοσιακό και στα στοιχεία που υπονοούν τον σύγχρονο τρόπο γραφής. Μια καταγραφή των κύριων χαρακτηριστικών της μελωδίας και της επεξεργασίας της, όπως αυτή παρουσιάζεται για την κλασική εποχή⁴ (με άξονα ανάλυσης τα έργα του W. A. Mozart) και μια σύγκριση με τα χαρακτηριστικά της σονάτας του Ευαγγελάτου, θα οδηγήσουν σε πιο σαφή συμπεράσματα.

Τα χαρακτηριστικά των μελωδιών της κλασικής εποχής συνοψίζονται στα εξής

1. Η μελωδία έχει μοτιβική συνάφεια η οποία βασίζεται στην αυτούσια επανάληψη ή/και στην επεξεργασμένη επανάληψη (αναστροφή, αλυσίδα, κλπ)
2. Υπάρχει κορύφωση των μελωδικών φράσεων, η οποία συμβαίνει κάπου στη μέση της φράσης
3. Η μελωδική κίνηση γίνεται με διαστήματα 2^{ης} ή 3^{ης}, ενώ τα μεγαλύτερα διαστήματα ακολουθούν
4. Η μελωδική κίνηση υπονοεί την χρησιμοποιούμενη αρμονία

Γυρίζοντας τώρα στη σονάτα του Ευαγγελάτου θα διαπιστώσουμε ότι κάποια από τα παραπάνω στοιχεία αμφισβητούνται έντονα και δίνουν στη σονάτα χαρακτήρα σύγχρονο ενώ σε κάποια άλλα η σονάτα παραμένει παραδοσιακή.

Σε σχέση με το πρώτο από τα στοιχεία παρατηρείται μια συνέπεια σε σχέση με τον κλασικό τρόπο κατασκευής του θεματικού υλικού, μια και η μοτιβική επεξεργασία που διατρέχει ολόκληρη τη σονάτα είναι εξαιρετικά έντονη και γίνεται με τους παραδοσιακές μετασχηματιστικές τεχνικές της αλυσίδας, της σμίκρυνσης, της μεγέθυνσης, της αναστροφής, της επεξεργασίας και των παραλλαγών όπως αυτές αναπτύχθηκαν και παρουσιάστηκαν αναλυτικά στο παραπάνω κεφάλαιο.

Η κορύφωση ή η εκτόνωση των θεμάτων που χρησιμοποιούνται στη σονάτα δεν είναι πρωτεύον στοιχείο και όπου αυτή υπάρχει δεν βρίσκεται αναγκαστικά στο κέντρο των φράσεων.

Η μελωδική κίνηση δεν υπόκειται σε περιορισμούς βηματικής πορείας, χωρίς όμως να αποφεύγεται μια τέτοια πορεία, ενώ τα διάφωνα διαστήματα κατέχουν ιδιαίτερη θέση στο μελωδικό οικοδόμημα.

² Γιώργος Λεωτσάκος, "Ευαγγελάτος Αντίοχος", *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 3 (Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990), 372.

³ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1998), 80-82.

⁴ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1998), 74-91.

Η μελωδία γίνεται ανεξάρτητη από την αρμονία που την υποστηρίζει. Τα διάφωνα διαστήματα δεν μπαίνουν στη διαδικασία των υποχρεωτικών λύσεων και συχνά δημιουργούν οριζόντιες αρμονικές σχέσεις οι οποίες διαφέρουν από την αρμονία που χρησιμοποιείται κάθετα. Οι παράλληλες συνηχήσεις, μια τεχνική που χαρακτηρίζει τη μουσική του 20^{ου} αι., χρησιμοποιείται κατ' εξακολούθηση.

6.3 Αρμονικά Χαρακτηριστικά

Στον τρόπο σύνθεσης της σονάτας διαφαίνεται μια έντονη αντίδραση ως προς την χρήση τονικότητας και μια προσπάθεια διεύρυνσης ή αντικατάστασής της, όπως αυτή συνέβη στον γερμανόφωνο χώρο και εκφράστηκε μέσα από τη μουσική των R. Strauss, G. Moller, A. Schönberg και M. Reger, οι οποίοι ήταν αποφασισμένοι να δημιουργήσουν μουσική χωρίς τη σιγουριά της παλιάς αρμονίας.⁵ Οι προϋποθέσεις της τονικής αρμονίας όπως αυτή εξελίχθηκε μέσα στην εποχή του κλασικισμού, με βασικές αρχές τις απαγορεύσεις για τις 5ες και 8ες παράλληλες και τη λύση της 7ης, καταργούνται. Η σονάτα είναι γεμάτη από παράλληλες συνηχήσεις ενώ η διαφωνία χειραφετείται με την απελευθέρωση της διαφωνίας από τη λύση της.⁶

Στο έργο αυτό υπάρχουν ακόμη μια αντιστικτική χρωματικότητα και πυκνότητα, και μια ελεύθερη χρήση διαφωνιών που αρχικά θα μπορούσαν να οδηγήσουν στο χαρακτηρισμό αυτού του έργου ως ατονικό, μια όμως πιο προσεκτική προσέγγιση το κάνει να φαίνεται ούτε συστηματικά τονικό, ούτε συστηματικά ατονικό. Η αρμονική αίσθηση και η κατασκευή των μελωδικών γραμμών μολονότι συχνά υπερβολικά χρωματική, σχεδόν πάντα υπονοεί μια καθαρή αλλά όχι πλήρως καθορισμένη αίσθηση τονικότητας.⁷

Συχνά η αρμονία που χρησιμοποιείται υπαγορεύεται από τον σχηματισμό συγχορδιών όπως αυτός προκύπτει από την οριζόντια χρήση των φωνών. Αυτό το στοιχείο σε συνδυασμό με την ίδια τη δομή της μελωδικής γραμμής, η οποία δεν υπονοεί κάποιο σαφές αρμονικό τονικό κέντρο (κάποια αρμονική δομή), κάνει τη σονάτα να ακροβατεί ανάμεσα στην τονικότητα και την ατονικότητα. Πολλές φορές κατά την ανάλυση της σονάτας διαπιστώθηκαν μελωδικές γραμμές με χαρακτηριστικά πηδήματα τα οποία παρήγαγαν από μόνα τους μια ιδιότυπη αρμονία. Δεν υπάρχει η προβλεπόμενη κίνηση της φωνής που καθορίζεται από τις έλξεις που δημιουργούν τα τονικά κέντρα και κατά συνέπεια έχουμε την απόρριψη του δογματισμού ως αναφορά την αρμονία. Η διαδοχή των συνηχήσεων δεν είναι προβλέψιμη για τον ακροατή, χαρακτηριστικό που είναι σταθερό σε ότι αφορά τις νεότερες τάσεις στην σύνθεση.⁸

Σ' αυτό το σημείο θεωρείται εξαιρετικά χρήσιμη η αποσαφήνιση της έννοιας της τονικότητας προκειμένου να καθοριστεί η νεοτονική κατεύθυνση που διαφαίνεται στο έργο. Με τον όρο "λειτουργική τονικότητα" εκφράζεται το σύνολο της δυτικής

⁵ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετάφραση Γιώργος Ζερβός (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 17-24.

⁶ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1998), 83-90.

⁷ Arnold Schoenberg, *Δομικές Λειτουργίες της Αρμονίας* (Αθήνα: Εκδόσεις ΝΑΣΟΣ, 1989), 31

"Μια τονικότητα εκφράζεται μέσα από την αποκλειστική χρήση όλων των φθόγγων της. Μία κλίμακα (ή μέρος της) και ορισμένη διάταξη των αρμονιών της, την επιβεβαιώνουν πολύ πιο οριστικά και συγκεκριμένα. Στην κλασική και τη λαϊκή μουσική, μια απλή εναλλαγή I και V είναι αρκετή αν δεν τις αντιτίθενται αρμονίες έξω από την τονικότητα"

⁸ Stefan Kostka, *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1998), 98-99.

μουσικής όπως αυτή αναπτύχθηκε και εξελίχθηκε από το 1600 μέχρι το 1900. Η λέξη τονικότητα μπορεί να οριστεί σαν μια απεικόνιση μιας βασικής κλίμακας στην οποία επικρατούν ορισμένες ιεραρχίες. Αυτές εκφράζουν ισορροπία ή αστάθεια, ενώ φθόγγοι και συνηχήσεις μεταξύ τους διέπονται από καταστάσεις έλξης ή μη. Έτσι η τονικότητα με την παραδοσιακή της σημασία, αναπαριστά μια αρχή τάξης μέσα στη μουσική σκέψη, η οποία δηλώνει ότι κάθε μελωδική και αρμονική συγκρότηση βρίσκεται σε καθιερωμένη σχέση με άλλες. Διαφορετικά θα λέγαμε ότι για κάθε μουσικό γεγονός υπάρχει μια συγκεκριμένη λειτουργία που συνδέει τα γεγονότα μεταξύ τους.⁹

Επιστρέφοντας στο έργο διαπιστώνουμε ότι η έντονη χρωματικότητα που παρατηρείται σχεδόν σε ολόκληρο το έργο διακόπτεται από περάσματα και τονικές πτώσεις. Ο μείζονας και ελάσσονας τρόπος χρησιμοποιούνται κατά περίπτωση και εναλλάξ με τους εκκλησιαστικούς διατονικούς τρόπους, και με φθογγικά σύνολα που προκύπτουν μέσα από την αντιστικτική επεξεργασία. Σε πολλά σημεία του έργου το τονικό κέντρο μπορεί να περιορίζεται σε μια νότα, η οποία να ισχυροποιείται ώστε να αποκτήσει τον χαρακτήρα τονικού κέντρου μέσα από ισοκράτες και αλυσίδες. Πολλές από τις συνηχήσεις, όπως έδειξε η προηγούμενη ανάλυση, είναι αποτέλεσμα της αντιστικτικής τεχνικής και όχι αποτέλεσμα ενός δομημένου τονικού συστήματος όπως είναι αυτό του μείζονα και ελάσσονα τρόπου που απαιτεί χρήση συγκεκριμένων συνηχήσεων αλλά και συγκεκριμένων διαδοχών αυτών των συνηχήσεων προκειμένου με σαφήνεια να οριστεί ο τονικός χώρος (λειτουργικότητα). Οι πτώσεις δεν ακολουθούν τον παραδοσιακό τρόπο που συνίσταται στην εναλλαγή V-I αλλά γίνονται με διαφορετικά κριτήρια τα οποία κάθε φορά αναδεικνύουν το φθογγικό κέντρο με διαφορετικό τρόπο (σολιστικά διαδοχικά περάσματα ανάμεσα στα δύο όργανα, επιμονή πάνω σε φθόγγους, ισοκράτες και επαναλήψεις). Επιπλέον οι συνηχήσεις με ανοιχτές 5^{ες} χαρακτηρίζουν μεγάλο μέρος του έργου και του προσδίδουν έναν αρχαϊκό χαρακτήρα, ενώ δεν λείπουν και τα clusters, όπως και οι συγχορδίες με μεικτά διαστήματα, σαφή δείγματα απομάκρυνσης από το παρελθόν.

Αυτή η συνύπαρξη παλιών και νέων στοιχείων, υποδηλώνει μια αμφισβήτηση του παρελθόντος και είναι ένας από τους παράγοντες που θα ισχυροποιούσαν τον χαρακτηρισμό του έργου ως νεοτονικό.

Μέσα στο έργο υπάρχουν πολλά από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη σύγχρονη ευρωπαϊκή γραφή της εποχής αλλά κανένα δεν φαίνεται να κυριαρχεί, έτσι ώστε να μπορεί κάποιο να χαρακτηρίσει τη σονάτα και να την κατατάξει σε κάποιο από τα ρεύματα της εποχής.

6.4 Στοιχεία εθνικού χαρακτήρα

Το υλικό που χρησιμοποιείται στη σονάτα έχει στοιχεία ελληνικότητας. Αυτά συνίστανται στη χρήση ρυθμών που χαρακτηρίζουν την παραδοσιακή ελληνική μουσική, όπως και στη χρήση δημοτικοφανών μελωδιών, χωρίς όμως να έχουμε απ' ευθείας παραπομπή ή δανεισμό από την παραδοσιακή μουσική. Γενικά, αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό για ολόκληρη τη συνθετική δημιουργία του Ευαγγελάτου με εξαίρεση ένα μόνο έργο του, τις «Παραλλαγές και Φούγκα σ' ένα Ελληνικό Δημοτικό τραγούδι» (τα "Σαράντα Παλικάρια"), που γράφτηκε το 1949.

Επίσης ο κατά βάση μονοφωνικός χαρακτήρας της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής, χρησιμοποιείται από τον Ευαγγελάτο με ιδιαίτερους τρόπους. Κάποιες

⁹ Σάλτσμαν, Έρικ, Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα. Μετάφραση Γιώργος Ζερβός (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 21-22.

φορές όπως έχει φανεί στην προηγούμενη ανάλυση αφήνει τις μελωδίες του να ηχούν πάνω σε διακριτικούς ισοκράτες (συμβαίνει συχνά στο πρώτο μέρος της σονάτας) και άλλοτε τελείως μόνες όπως συμβαίνει κυρίως στο δεύτερο μέρος, αναδεικνύοντας έτσι τα παραδοσιακά χαρακτηριστικά τους. Δεν είναι λίγες οι φορές που μονοφωνικά τμήματα μελωδικού υλικού χρησιμοποιούνται ως γέφυρες για να ενώσουν διαφορετικά μέρη ή ως στοιχεία τεμαχισμού μεγαλύτερων μερών σε μικρότερα.

Επηρεασμένος πιθανώς από τον Bartók (σε συνέντευξη του κάνει ιδιαίτερη αναφορά σε αυτόν¹⁰) χρησιμοποιεί στοιχεία της παραδοσιακής λαϊκής μουσικής αξιοποιώντας τα, και όχι παραθέτοντάς τα απλώς ή κάνοντάς τα μια απλή επεξεργασία που να τα καθιστούσε άμεσα αναγνωρίσιμα. Έτσι, στοιχεία ελληνικότητας ως προς τον ρυθμό ή τις μελωδικές γραμμές μπαίνουν μέσα σ' ένα πλαίσιο ιδιόμορφα νεοτονικό.

Επίσης, επίμονα ρυθμικά κύτταρα (π.χ. motivo A, από το πρώτο μέρος της σονάτας) λειτουργούν οργανωμένα μέσα στο σύνολο του έργου αυτού, και δίνουν ένα ιδιαίτερο χαρακτήρα, στοιχείο παρμένο ενδεχομένως από τη μουσική του Stravinsky¹¹ και ειδικότερα από την "Ιεροτελεστία της Άνοιξης" (1911-13).

6.5 Οργανολογικά δεδομένα

Τεχνικά η σονάτα χαρακτηρίζεται δύσκολη. Οι τεχνικές που χρησιμοποιεί δεν έχουν να κάνουν με πειραματισμούς ή νέους ήχους. Χρησιμοποιεί το βιολί σε πολύ μεγάλο μέρος του έργου σε ιδιαίτερα ψηλή περιοχή, εκεί που η τονική ακρίβεια αλλά και το γρήγορο παίξιμο έχουν υψηλό βαθμό δυσκολίας. Η ίδια δυσκολία υπάρχει και στο πιάνο. Η συχνή χρήση της οκτάβας, τα γρήγορα περάσματα αλλά και η αυξημένη πολυφωνία προσδίδουν ιδιαίτερη δυσκολία στο έργο. Επίσης, οι συνδυασμοί μεταξύ των δύο οργάνων, άλλοτε διαλογικοί και άλλοτε όχι, απαιτούν υψηλό βαθμό χρονικής ακρίβειας προκειμένου να υπάρξει συγχρονισμός και πιστή ερμηνεία.

¹⁰ Η συνέντευξη αυτή έχει παρατεθεί στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας.

¹¹ Έρικ Σάλτσμαν, *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετάφραση Γιώργος Ζερβός (Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983), 73-76.

7. ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Τα συμπεράσματα της παρούσας διπλωματικής εργασίας αφορούν τον τρόπο με τον οποίο στη σονάτα για βιολί και πιάνο του Αντίοχου Ευαγγελάτου συνδυάζονται μουσικά οι παραδοσιακές μορφές, τα νεοτονικά στοιχεία και τα στοιχεία που αφορούν τον ελληνικό εθνικό χαρακτήρα. Κατ' επέκταση οι διαπιστώσεις της έρευνας αυτής αφορούν το συνθετικό ύφος του Ευαγγελάτου, όπως αυτό αναδεικνύεται μέσα από το συγκεκριμένο έργο. Αυτά τα συμπεράσματα προέκυψαν μέσα από μία σύνθετη έρευνα που έγινε στηριγμένη σε δύο βασικούς άξονες.

Ο πρώτος είναι ο ιστορικός άξονας που αφορούσε

1. την τοποθέτηση της σονάτας στο ιστορικό παρόν της εποχής που γράφηκε
2. μια ιστορική επισκόπηση αντίστοιχων έργων σε μια προσδιορισμένη χρονικά περίοδο και
3. μια ανάλυση επιλεγμένων από το συντάκτη της εργασίας έργων με σκοπό την καλύτερη κατανόηση του ιστορικού πλαισίου και των συνθετικών τάσεων της εποχής της οποίας μέρος αποτελεί και η συγκεκριμένη σονάτα

Ο δεύτερος άξονας, αφορούσε την ανάλυση της σονάτας με μια συγκεκριμένη μεθοδολογία η οποία αναπτύχθηκε στη διάρκεια της εργασίας. Με βάση αυτή τη μεθοδολογία προέκυψαν συμπεράσματα για τα αρμονικά, μορφολογικά, οργανολογικά δεδομένα, τα στοιχεία της μουσικής υφής όπως αναπτύχθηκαν στη μελωδική/γραμματική τους διάσταση και τα στοιχεία εθνικού χαρακτήρα της μουσικής όπως αυτά ξετυλίχθηκαν μέσα στη σονάτα.

Σ' αυτό το σημείο θα επιχειρηθεί μία συγκριτική ανάμειξη των συμπερασμάτων της έρευνας και των δύο κατευθύνσεων, προκειμένου να έχουμε μία συνολική απάντηση στα ερωτήματα του τίτλου της εργασίας.

Η τοποθέτηση της σονάτας μέσα στο χρόνο και η συνοπτική ανάλυση αντίστοιχων έργων άλλων συνθετών, αναδεικνύει τη σημασία του έργου, ως έργο ενδεικτικό των τάσεων που επικρατούν στον 20ο αιώνα στους κόλπους των Ελλήνων συνθετών. Μέσα από τις στοχευμένες αναλύσεις των πέντε έργων που υπάρχουν στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας, φαίνεται πως ο Ευαγγελάτος είναι ταυτισμένος με το μουσικό περιβάλλον του 20ου αιώνα όπως αυτό αναπτύσσεται στον ελληνικό χώρο. Αυτό το περιβάλλον δείχνει να εκμεταλλεύεται τις παραδοσιακές φόρμες, αλλά ταυτόχρονα να τις μεταλλάσσει και να τις τροποποιεί ανάλογα με το υλικό και τον προσωπικό τρόπο επεξεργασίας του, από τον κάθε συνθέτη. Επίσης φαίνεται ότι τα στοιχεία εθνικού χαρακτήρα παίζουν ένα ρόλο κυρίως ως πηγή έμπνευσης και περαιτέρω επεξεργασίας αλλά σε καμία από τις σονάτες που επιλέχθηκαν για ανάλυση το υλικό δεν παρατίθεται ως αυτούσια παραδοσιακό. Επομένως, όσο μας επιτρέπει το στενό όριο των αντιπροσωπευτικών έργων (κατά τη κρίση του συντάκτη της εργασίας) στα οποία έχουμε προβεί σε ανάλυση, διαπιστώνουμε ότι οι Έλληνες συνθέτες προτιμούν το δανεισμό στοιχείων που παραπέμπουν σε παραδοσιακό/εθνικό χρώμα και όχι την απευθείας παράθεση παραδοσιακού υλικού, όπως κάνουν σε άλλες μορφές σύνθεσης. Από αυτή τη διαπίστωση δεν ξεφεύγει ούτε η σονάτα του Μανώλη Καλομοίρη, ο οποίος θεωρείται ο πλέον γνήσιος εκπρόσωπος της μουσικής της Ελληνικής Εθνικής Σχολής.

Σχετικά με το ίδιο το έργο, όπως προκύπτει από το δεύτερο μέρος της εργασίας, τα εθνικά στοιχεία που παρουσιάζει είναι ικανά να το κατατάξουν σε έργο που ανήκει στη μουσική της εθνικής σχολής πολύ περισσότερο αν αναλογιστεί κανείς τις απόψεις του ίδιου του Ευαγγελάτου γι' αυτό το ζήτημα. Τα στοιχεία αυτά που συνιστούν τον

εθνικό χαρακτήρα αφορούν τα χρησιμοποιούμενα διαστήματα, τμήματα των χρησιμοποιούμενων ρυθμών, και την χρήση μονοφωνικών τμημάτων. Τα μεμονωμένα αυτά στοιχεία όταν παρατίθενται όλα μαζί αναδεικνύουν τον έντονα παραδοσιακό χαρακτήρα του θεματικού υλικού που χρησιμοποιείται ιδιαίτερα στο δεύτερο και στο τρίτο μέρος της σονάτας. Αυτά τα χαρακτηριστικά διαλέγονται με στοιχεία της νεοτονικότητας, που αναφέρονται κυρίως στη μετατροπή των τονικών κέντρων σε φθογγικά κέντρα χωρίς περαιτέρω έλξεις, και είναι όλα μαζί τοποθετημένα στα πλαίσια παραδοσιακών μορφών.

Μέσα στη διαδικασία της ανάλυσης φαίνονται καθαρά οι επιρροές που δέχεται ο Ευαγγελάτος από τα σύγχρονα για την εποχή ρεύματα τα οποία επηρεάζουν τη σκέψη του και τον τρόπο γραφής του. Βαθιά επηρεασμένος από αυτά αποφεύγει, αλλά όχι απόλυτα, με ποικίλους τρόπους την ύπαρξη ή την εδραίωση τονικών κέντρων. Τα κατά διαστήματα τονικά κέντρα του πρόσφατου παρελθόντος που υπάρχουν στο έργο του (τονικό σύστημα μείζονα και ελάσσονα) βρίσκονται σε διαρκή εναλλαγή και ετερόκλητο διάλογο από τη μια με τους μεσαιωνικούς τρόπους και το τροπικό σύστημα, και από την άλλη με ένα φθογγοκεντρικό σύστημα που μεταφέρει το τονικό σε φθογγικό κέντρο και το μετακινεί χωρίς το πλέγμα των έλξεων που χαρακτηρίζει το τονικό σύστημα του κλασικισμού.

Ως προς τη φόρμα και τη δομή του έργου ο Ευαγγελάτος φαίνεται να είναι προσκολλημένος στις παλιές παραδοσιακές μορφές, τις οποίες όμως εμπλουτίζει και ανανεώνει με καινούργια στοιχεία και δεδομένα. Έτσι, μπορεί η μορφή που εξαγγέλλεται από τον τίτλο του έργου να έχει τη βασική δομή της σονάτας, όμως όπως προκύπτει από την ανάλυση τα στοιχεία της νεοτονικότητας που αναπτύσσονται μέσα στο έργο αφαιρούν από τη φόρμα ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της, που έχει να κάνει με τις τονικές σχέσεις. Κατά συνέπεια η φόρμα της σονάτας που ισχύει για το πρώτο μέρος αλλά και η φόρμα του ρόντο που ισχύει για το τρίτο μέρος είναι αλλοιωμένες και διευρυμένες με καινούργια στοιχεία και χαρακτηριστικά. Κρατώντας λοιπόν κάποια στοιχεία από το παρελθόν και εμπλουτίζοντάς τα με στοιχεία του παρόντος καταφέρνει έναν ενδιαφέροντα διάλογο ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Διευρύνει τις φόρμες του παρελθόντος με καινούργια στοιχεία, πλέκει αρμονικά χαρακτηριστικά που προέρχονται από το σύστημα του μείζονα-ελάσσονα τρόπου, με καινούργιες τεχνικές δημιουργίας τονικών ή φθογγικών κέντρων, και επίσης αναδεικνύει το ρυθμό σε ένα από τα βασικά και ισότιμα στοιχεία της μουσικής, (ταυτόχρονα με τις κάθετες συνηχήσεις και την μελωδική γραμμή) μετατρέποντας τους στέρεους ρυθμούς που χαρακτηρίζουν το παρελθόν σε συνεχείς αλλαγές ρυθμών και αλλαγές ρυθμικών ενδείξεων που δίνουν πλαστικότητα και ευλυγισία στο μουσικό έργο.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι οι μορφές που χρησιμοποιούνται ως αρχιτεκτονικοί σκελετοί του έργου έχουν δεχτεί πολλές επιρροές και τελικά βασικές αλλαγές σε κεντρικά τους στοιχεία εξαιτίας της επιρροής της νεοτονικότητας. Έτσι λοιπόν μπορούμε εδώ να καταλήξουμε στη διαπίστωση ότι η σονάτα για βιολί και πιάνο κινείται στα πλαίσια της παραδοσιακής μορφής σονάτας, όμως αυτή η φόρμα του έργου ενώ προέρχεται από την παράδοση αφομοιώνει στοιχεία νεοτονικότητας και τελικά γίνεται μια παραδοσιακή φόρμα που εξυπηρετεί σκοπούς νεοτονικούς.

Εκτός από τα παραπάνω συμπεράσματα, η ανάλυση αυτή κατέδειξε και τη ροπή του Ευαγγελάτου προς μια ιδιόμορφη επεξεργασία του μελωδικού του υλικού, η οποία είναι κυρίως βασιζόμενη στην επεξεργασία της οριζόντιας/μελωδικής διάστασης της μουσικής. Μέσα από αυτή την επεξεργασία καθορίζεται τελικά και η

κάθετη διάσταση, όπως επίσης και η συνολική εικόνα της μουσικής που αναπτύσσεται μέσα σ' ένα όχι παραδοσιακά οριζόμενο αρμονικό πλέγμα. Αυτό το στοιχείο είναι κατά την άποψη του συντάκτη της παρούσας εργασίας και το κύριο χαρακτηριστικό του συνθετικού ύφους του Ευαγγελάτου.

Φτάνοντας στο τέλος αυτής της εργασίας θα ήταν σκόπιμο να αναφέρουμε κάποιους τομείς έρευνας που ίσως βοηθήσουν στην περαιτέρω εξέλιξη και βαθύτερη γνωριμία με αυτού του είδους τη μουσική. Θα ήταν ιδιαίτερα χρήσιμο να υπάρξει μια εξέλιξη της προηγούμενης έρευνας, η οποία να ασχοληθεί με το προσωπικό συνθετικό ύφος του Ευαγγελάτου. Κατά πόσο και σε ποιο βαθμό εξελίσσεται σε μεταγενέστερα έργα, ποια από τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη μουσική του ως εθνική υιοθετεί, ποιες από τις μορφές του παρελθόντος αξιοποιεί και τελικά πόσα και ποια από τα σύγχρονα ρεύματα αφομοιώνει. Στα πλαίσια μιας τέτοιας έρευνας ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα είχε να διερευνηθεί αν και ποιος είναι ο τρόπος που ο Ευαγγελάτος άσκησε επίδραση στους μαθητές του, μια και πολλοί από αυτούς είναι σήμερα ενεργοί συνθέτες.

Επίσης ένας άλλος τομέας έρευνας που θα είχε ενδιαφέρον και θα παρήγαγε συνολικά συμπεράσματα για την αντιμετώπιση της μουσικής δωματίου από τον Ευαγγελάτο είναι η έρευνα και η ανάλυση για τα άλλα τρία έργα μουσικής δωματίου, όλα για έγχορδα και όλα προγενέστερα της σονάτας για βιολί και πιάνο.

Ακόμη στα πλαίσια της διάδοσης της μουσικής Ελλήνων συνθέτων θα ήταν σκόπιμο να υπάρξει μια έκδοση και επανακυκλοφορία των έργων μουσικής δωματίου του Ευαγγελάτου και μία ηχογράφηση των έργων του με αντίστοιχες σημειώσεις στα ένθετα των ηχογραφήσεων με απώτερο σκοπό να υπάρχει μία κατανόηση της μουσικής αυτής παράλληλα με μία αναφορά σε ηχητικό υλικό, προκειμένου τέτοιου είδους μουσική να γίνει ευρέως γνωστή και να αρχίσει να αποτελεί μέρος του κύριου ρεπερτορίου των σύγχρονων συνόλων μουσικής δωματίου.

8. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Bullivant, Roger. "Stretto", λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 18, 269. London: McMillan Publishers Ltd., 1980.

Federhofer-Königs, Renate. "Bitonality", λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 2, 747. London: McMillan Publishers Ltd., 1980.

Forte, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

Kostka, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. New Jersey, Prentice Hall, 1998.

Nef, Karl. *Ιστορία της Μουσικής*. Μετάφραση, προσθήκες, επιμέλεια: Φοίβος Ανωγειανάκης. Αθήνα: Εκδόσεις Απόλλων, 1960.

Newman, William S., "Sonata III. Classical", λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. by Stanley Sadie vol. 17, 485-49. London: McMillan Publishers Ltd., 1980.

Sadie, Stanley (ed). "Recapitulation", λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. by Stanley Sadie vol. 15, 642. London: McMillan Publishers Ltd., 1980.

Sadie, Stanley (ed). "Development", λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. by Sadie Stanley vol. 5, 407. London: McMillan Publishers Ltd., 1980.

Sadie, Stanley (ed), "Cluster", λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, vol. 4, 504. London: McMillan Publishers Ltd., 1980.

Schoenberg, Arnold. *Δομικές Λειτουργίες της Αρμονίας*. Αθήνα: Εκδόσεις ΝΑΣΟΣ, 1989.

Webster, James. "Sonata form, §5. The 20th Century", λήμμα στο *New Grove Dictionary of Music & Musicians*, ed. by Stanley Sadie, vol. 17, 505-508. London: McMillan Publishers Ltd., 1980.

Αδάμ, Παναγιώτης. "Στοκχάουζεν, ο εξερευνητής" (με αφορμή το θάνατο του συνθέτη). Στο ηλεκτρονικό περιοδικό *TAR*, Ιανουάριος 2008. [ανάκτηση 2/8/2014 από την ηλεκτρονική σελίδα του συγγραφέα: panadam.wordpress.com]

Βράκα, Βάλια. "Ο Άγνωστος Συνθέτης Γεώργιος Καζόσογλου (1908-1984)". Μεγάλη Μουσική Βιβλιοθήκη-Λίλιαν Βουδούρη Αθήνα 1-11-2004. [ανάκτηση 2/8/2014 από www.mmb.org.gr/megaro]

Γιάννου, Δημήτριος. *Ειδικοί Τομείς Νεοελληνικής Μουσικής - Ελληνική Συμφωνική Μουσική* (πανεπιστημιακές σημειώσεις). Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 1993.

Γιάννου, Δημήτριος. *Ειδικοί τομείς νεοελληνικής μουσικής - Ελληνική Εθνική Σχολή - Ελληνικές και διεθνείς τάσεις στην μουσική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα* (πανεπιστημιακές σημειώσεις). Θεσσαλονίκη: Τμήμα Μουσικών Σπουδών ΑΠΘ, 2004.

Ζήρας Αλέξης & Σολωμού Αλίκη. "Διονύσιος Ρώμας", λήμμα στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 9α, 136. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990.

Καζάσογλου, Γεώργιος. Σημείωμα στο CD "Έργα για βιολί και πιάνο". Γερμανία: JMK media-solutions, 2005.

Καλογερόπουλος, Τάκης. *Το Λεξικό της Ελληνικής Μουσικής. Από τον Ορφέα έως σήμερα*. Αθήνα: Εκδόσεις Γιαλλελή, 2002.

Κολοβός Χρήστος. "Χρονολογικός Κατάλογος Έργων Κωνσταντίνου Κυδωνιάτη", *Πολυφωνία* τ. 4, 129-158. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2004.

Κώστιος, Απόστολος. Πρόλογος στην έκδοση του έργου *Ostinata in tre parti για βιολί και πιάνο* του Δημήτρη Μητρόπουλου. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 1984.

Λεωτσάκος, Γεώργιος. Σημείωμα από το LP *Μανώλης Καλομοίρης α) Βραδυνοί Θρύλοι, β) Σονάτα για βιολί και πιάνο*, EMI-His Master's Voice, 1982.

Λεωτσάκος, Γιώργος. "Μάριος Βάρβογλης", λήμμα στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 2, 184. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990.

Λεωτσάκος, Γιώργος. "Δραγατάκης Δημήτρης", λήμμα στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 3, 306. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990.

Λεωτσάκος Γιώργος. "Ευαγγελάτος Αντίοχος", λήμμα στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τ. 3, σελ. 372-373. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1990.

Ραυτόπουλος Γιώργος. *"Αντίοχος Ευαγγελάτος 1903-1981 - Από τη ζωή και το έργο του"*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλκυών, 2004.

Ρωμανού Καίτη. *"Έντεχνη ελληνική μουσική στους νεότερους χρόνους"*. Αθήνα: Εκδόσεις Κουλτούρα, 2006

Σάλτσμαν, Έρικ. *Εισαγωγή στη μουσική του 20^{ου} αιώνα*. Μετάφραση: Γιώργος Ζερβός. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1983.

Σεφέρης, Γιώργος. *Δοκιμές*. Αθήνα: Εκδόσεις Ίκαρος, 1981.

Συμεωνίδου, Αλέκα. *Λεξικό Ελλήνων Συνθετών Βιογραφικό Εργογραφικό*. Αθήνα: Εκδόσεις Φίλιππος Νάκας, 1995.

Φούλιας Ιωάννης. Πρόλογος στην έκδοση *Dimitri Mitropoulos: Un morceau de concert pour violon et piano*. Athens: Hellenic Music Centre, 2011.

Κατάλογος της Εργογραφίας των Ελλήνων Συνθέτων της Μεγάλης Ελληνικής Βιβλιοθήκης-Λίλιαν Βουδούρη [Ανάκτηση από <http://www.mmb.org.gr>]

Παρτιτούρες

Δραγατάκης, Δημήτριος. *Σονάτα Νο.1 (1958) για βιολί και πιάνο*. Αθήνα: Γ. Νάκας Μουσικός Οίκος (Δεν αναφέρεται η ημερομηνία έκδοσης του έργου πάνω στην παρτιτούρα)

Ευαγγελάτος, Αντίοχος. *Σονάτα για βιολί και πιάνο*.

Έκδοση χωρίς άλλες πληροφορίες. Στην πρώτη σελίδα της πάρτας για βιολί και της συνολικής παρτιτούρας αναφέρεται "Copyright for all Countries by Antiochos EVANGHELATOS, Athens, GREECE"

Στο εσόφυλλο υπάρχει αυτοκόλλητο που παραπέμπει στον μουσικό εκδοτικό οίκο Παπαρηγορίου-Νάκα, χωρίς χρονολογικές ή άλλου τύπου πληροφορίες.

Καλομοίρης Μανώλης. *Σονάτα για βιολί και πιάνο*. Αθήνα, 1950.

Kasassoglou Georgios. *Sonata für Violine und Klavier*. Marxzell: verlag Jörg-Mark Kasassoglou. (Δεν αναφέρεται η ημερομηνία έκδοσης του έργου πάνω στην παρτιτούρα)

Μητρόπουλος, Δημήτρης. *Ostinata in tre parti για βιολί και πιάνο*. Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού, 1984.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παρτιτούρα του έργου με σχόλια και γραφικά της ανάλυσης

Allegro appassionato.

Μι Δωρικός τρόπος

1^ο θέμα

Μι ισοκράτης
Τονικό κέντρο Μι

4

Ρε ελάσσονα

7

Ισοκράτης

Τονικό κέντρο ρε

10

10

cresc. mf

14

Σι Δωρικός

ισοκράτης
φα δίεση τονικό κέντρο

Σι τονικό κέντρο

Σι Δωρικός

2° θέμα ν

Μι ύφεση ελάσσονα p

ff p sub.

p

23

8^a. ΜΙ ύφεση ελάσσονα

25

8^a ΜΙ ύφεση ελάσσονα Τονικός χώρος Φα

28

8^a τονικός χώρος Φα

31

8^a τονικός χώρος Φα
Φα μείζονα

34

Ντο ελάσσονα

37

Motivo D

Motivo B'

Motivo E'

39

41

Μι ελάσσονα

cantabile

44

Motivo C

IV C.
V 3

poco rit.

a tempo

p

Μι ελάσσονα

48

50

51

Ανάπτυξη

IV C.

f

poco

Νο Δίεση ελάσσονα

53

IV c.

Ντο δίεση ελάσσονα

Μι ύφεση

56

Ντο ελάσσονα

Ισοκράτης ν

58

Ισοκράτης ν

Ντο ελάσσονα

60

Φα μείζονα

Ρε ύφεση μείζονα

62

ΦΑ σιολική

I V V_v I

ΦΑ μείζονα

65

Σχέση 3:2

69

70

73

ΣΟΛ#

Μονόφωνη υφή

Ισοκράτης μι

76

Μι β ελάσσονα

Σι μειζ. 4^{ος} Καθαρές

Μείζονες συνηχήσεις

μι β ελάσσ.

Διφωνη υφή

Τρίφωνη υφή

Ρυθμικό μοτίβο Ισοκράτη

79

80

Τετράφωνη υφή

V⁷

82

Τονικό κέντρο Ντο

rit. e dim. ... pp

ff tempo

dim. ... riten. ... pp

pp rit. ... ff tempo

mg.

Ντο τονικό κέντρο

86

C1

8^ο C'

B''

90

91

8^ο

Παραλλαγμένη κεφαλή β' θέματος

IV C

95

IV C...

Συνηχήσεις με 4^{ες} Κ + 2^{ες} Μ
& 4^{ες} Κ σε ολίσθια

99

IV C

100

Παραλλαγή κεφαλής β' θέματος

νέο ρυθμικό μοτίβο

102 Παραλλαγή μ. 57 (στοιχείο α' θέματος)

Παραλλαγή μ. 2 (στοιχείο α' θέματος)

Παραλ. μ. 23-24&47 Στοιχείο α' θέματος

105

108

Επανάκτηση

Τονικός χώρος Ρε

p subito e rit. *a tempo*

110

Musical score for measures 110-112. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 110 is marked with a box containing '110' and an *8^a* dynamic marking. The vocal line contains a melodic phrase with a triplet in measure 112.

113

Musical score for measures 113-115. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Measure 113 is marked with an *8^a* dynamic. A red bracket spans measures 113-115, with the text 'Μι ελάσσονα' written in red above the vocal line in measure 115. The vocal line has a melodic phrase with a triplet in measure 115.

116

Musical score for measures 116-118. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part continues with the eighth-note accompaniment. Measure 116 is marked with an *8^a* dynamic. The vocal line has a melodic phrase with a triplet in measure 118.

118

Musical score for measures 118-120. The system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment. Measure 118 is marked with a box containing '118'. The tempo marking *poco rit.* is present above the vocal line, and *rit.* is present above the piano part. A yellow circle highlights the first measure of the vocal line in measure 119, which is marked *a tempo* and *mf*. A red arrow points to the end of the system. The text 'Επεξεργασία στοιχείων της κεφαλής του Β' θέματος' is written in a box above the vocal line in measure 119. The piano part has a *pp* dynamic marking in measure 119.

120

Επεξεργασία στοιχείων της κεφαλής του β' θέματος

123

126

129

Επανάθεση της παραλλαγής 2^η θέμ.

A

132

Chords: G, d, G, f, C

Lyrics: Ρε Δωρκή, Φα ελάσσονα

135

Chords: D, B \flat , F, G

Lyrics: σι β μείζονα, ζολ μείζονα

138

Chords: e, F \sharp , G

Lyrics: ε, Γ

141

Chords: A, a, e

Lyrics: Λα αιολικός

144

Musical score for measure 144. The score is in 3/8 time and consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line features a melodic phrase with five notes: F, g, A, B \flat , and E. Each note is circled in red. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. Two red arrows with Greek text are positioned below the piano staves: the first arrow, labeled "Φα μείζονα", spans the first two piano staves; the second arrow, labeled "Λα μείζονα", spans the last two piano staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

147

Musical score for measure 147. The score is in 3/8 time and consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line is marked "loco" and contains a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. A yellow oval highlights a specific chord in the piano accompaniment, which is labeled with the number "150". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

152

Musical score for measure 152. The score is in 3/8 time and consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line features a melodic phrase with notes marked with accents and dynamics. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings: "pp (flautato)" in the vocal line, "pp riten..." in the piano accompaniment, and "ff" in the vocal line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

A

II.

Adagio.
IVC.

f Δώριος Ρε

5 IVC.

ppoco rit. *a tempo* Ντο τ.κ. Ρε τ.κ.

10

cresc. Σολ τ.κ. *f* *mp* *riten.* *pp*

B

15

Calmo $\text{♩} = \text{♩ precedente}$

p

D

E

Da

18

20

da

da1

E1

F

F

F''

22

D

Λα Αιολικός

E1

F''

*D*_{κεφ.}

Da

26

Ντο Αιολικός

Φα Αιολικός

D_a'

D_a

E'

$mf E''$

30

30

Σι Δώριος

E''_a

E_a'

G

H

K

D_a

Σι Δώριος

33

Σι b Δώριος

Σι b Δώριος

meno f

36

Σι Δώριος

K

K

K

rit.

riten.

39

Tempo I^o

ff

Tempo I^o

A

40

41

Φα Δώριος

Φα Δώριος

42

44

46

50

54

IV C. *ff*

58

IV C. *ff*

60

62

IV C. *ff*

8^o *La ελάσσονα* *p sub. e rit. . . .*

loco *p sub. e rit. . . .*

66

B *Σολ τ.κ.*

E₂ *E₂'*

70 *con Sordino*

p

p

Ρε Δώριος

E₃

E₂"

E₂" παραλλαγή

74

E₃

E₃

E₂" παραλλαγή

E₂ χωρίς κεφαλή

78

E₃

Ντο τ.κ.

p

E₂

80

pp

D με παραλλαγή

82

E₂ α' μισό

E₂

E₂ α' μισό παρ.

G'

86 **SENZA SORDINO**

E₂

cresc.

E *E* *E* *F*

90

90

E₃

dim.

dim...

F *G* *E* *E*

94

pp

D

E

pp

D_a *E_a*

98

CODA

100

D

cresc.

κεφαλή E παρ. *F'* *κεφαλή E παρ.*

102

pp sub. f sub. pp sub.

pp sub. f sub. pp sub.

E_2 E_2'

106

ff sub. ff subito

ff subito pp

109

Α κεφαλή Α κεφαλή με παραλ.

p dimin. p pp ppp

dimin. p pp

110

113

Λα τ.κ Ρε τ.κ.

pp ppp rit. ppp rit. 8va

III.

Μι τ.κ.
a
Allegro giusto.
A

f
con 8ª bassa

5
Σι β ελάσσονα

con 8ª bassa

9
Ντο # τ.κ.
a
A1

10
a

con 8ª bassa
senza 8ª bassa
A1

13

Ντο μείζονα

17

Φα ελάσσονα

21

Ρε τ.κ.

Ρε # Αιολικός

25

Ρε # Αιολικός

Λα ελάσσονα

29

λα ελάσσονα

W.C.

Musical score for measures 29-32. Measure 29 is the start of the piece. Measure 30 is highlighted in yellow. A red bracket spans from measure 29 to 32. A purple arrow points to a specific note in measure 32.

33

Σολ Αιολικός

Musical score for measures 33-37. Measure 33 is marked with a 'B' and 'Poco meno'. Measure 34 has a 'd' box. Measure 36 has a 'd'' box. A purple highlight covers measures 33-37.

38

Σι β ελάσσονα

Musical score for measures 38-41. Measure 40 is highlighted. A purple highlight covers measures 38-41.

42

Μι Αιολικός

Ρε μείζονα

Musical score for measures 42-45. Measure 42 is marked with a 'B'. A purple highlight covers measures 42-45.

48

Λα μείζονα

συνδετικά μέτρα

B_I

52

Ντο Μείζονα

Σολ Αιολικός

56

Σολ Αιολικός

a tempo

61

Λα Αιολικός

Σολ Αιολικός

65

B

Φα μείζονα

cresc. *ff*

Φα τ.κ.

69

loco

Φα τ.κ.

70

Σι β ελάσσονα

73

rit. *Meno mosso.* *CON SORDINA.*

Meno mosso. *p* *rit.*

A/Εισαγωγή

78

SORDINA. *a tempo* *p* *rit.*

a tempo *p* *rit.*

80

83

a tempo *rit.* *pp* *ancora più rit.* *VIA SORDINA*

a tempo *rit.* *più rit.* *ff* *T¹ (All^o giusto).*

88

SENZA SORDINA. *p*

La μείζονα 90

p sub.

92

cresc.

96

Si Μείζονα

ff *g*

100

Σι μείζονα *Σολ τ.κ.*

A₁

100

Σολ # μείζονα

Σολ ελάσσονα *Meno mosso*

104

Meno mosso.

Γ *Ρε τ.κ.*

106

ff

108

110

Musical score for measures 110-111. The score is in 4/4 time. Measure 110 is marked with a box containing the number 110. A red box highlights a triplet of eighth notes in the upper staff of measure 111, labeled with a red 'h'. A green line is drawn under the notes in this box, extending to the right. A red 'h,' is written at the end of the line.

112

Musical score for measures 112-113. A red box highlights a triplet of eighth notes in the upper staff of measure 112, labeled with a red 'i'. A green line is drawn under the notes in this box.

114

Musical score for measures 114-115. A red box highlights a triplet of eighth notes in the upper staff of measure 114, labeled with a red 'j'. Another red box highlights a triplet of eighth notes in the upper staff of measure 115, labeled with a red 'k'. A red bracket connects the two boxes.

116

Musical score for measures 116-117. Measure 116 is marked with a red box containing the text "Ντο # Αιολικός" and "8^a". The score is in 2/4 time. A red bracket spans from measure 116 to measure 117. In measure 117, there is a red box containing the text "Pizz. Λα μείζονα" and "Tempo I^o loco". The score includes dynamics such as *ff* and *p*.

120

Meno **Ρε ελάσσονα** *Arco v* *p* *tempo*

h *Meno.* *f sub.* *3* *a* *p* *tempo*

124

Meno **Φα ελάσσονα**

Meno

128

Λα ελάσσονα *f sub.* *k* *f sub.* *Tempo I°* *Meno* *Tempo I°* *a* *131* *Meno* *j* *Tempo I°*

132

pp a tempo *ff sub.* *pp* *cresc. - - -*

i *pp* *molto rit.* *a tempo* *ff* *pp*

Λα μείζονα **Μι ελάσσονα**

Nto Δώριος *A₁*
Μι μείζονα
Μι ελάσσονα
Σολ # ελάσσονα
Σολ # ελάσσονα
Σολ Δώριος

Φα # Αιολικός

144 *Lento.*
pp *poco cresc.*
Lento.
pp *poco cresc.*
h₁ *h₁* *h₁*
 147 *mf* *pp* *cresc.* *f*
Λα ελάσσονα *Φα Δώριος*
h₁/i *h₁*

151

Ισοκράτης
Ντο # Δώριος

Φα Δώριος

p dim. ... rit. ... pp

Allegro giusto (Tº Iº)

Allegro giusto (Tº Iº)

riten. ...

pp

ff

Σολ Δώριος

155

λα ελάσσονα

ντο # ελάσσονα

λα ελάσσονα

ff

a

a

158

fff

pp sub.

160

pp sub.

pp

162

Μι Αιολικός

Vivo.

pp

pp

ff

Vivo.

Ρικ. ΦΡΕΤΣΑ.