ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Ενορχήστρωση και Ανάλυση της Sonata No. 8, Op. 13 (Pathétique) του Ludwig van Beethoven

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Ξανθόπουλος Βασίλειος
ΑΕΜ: 2115

Vladimiros Symeonidis Vladimiros Symeonidis
02.07.2023 17:54

ΕΠΙΒΛΕΠΩΝ: Συμεωνίδης Βλαδίμηρος, επίκουρος καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2023

Περιεχόμενα

Εισαγωγή…… 3

1. Ιστορικά στοιχεία

    1.1 Ιστορικό πλαίσιο σονάτας……....5
    1.2 Η Ορχήστρα και η Ενορχήστρωση Μπετόβεν….....7
    1.3 Οι Συμφωνικές ορχήστρες στην Βιέννη στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα…….....11

2. Μορφολογική ανάλυση με αρμονικά στοιχεία και ερμηνευτικά σχόλια……....13

3. Ενορχήστρωση

    3.1 Γενικές αρχές ενορχήστρωσης ενός πιανιστικού έργου….....28
    3.2 Οργανολόγιο ενορχήστρωσης…….....30
    3.3 Ανάλυση Ενορχήστρωσης……...….32

Συμπεράσματα……...…46

Βιβλιογραφία…….….48

Παράρτημα

Εισαγωγή

Αφορμή για την παρούσα εργασία αποτέλεσε όλως τυχαίως η ακρόαση μίας ηχογραφημένης διάλεξης για τη "Παθητική" σονάτα του Μπετόβεν, από τον διακεκριμένο πιανίστα Sir András Schiff στο διαδίκτυο.[1] Ήταν αμέτρητες οι φορές που ο περίφημος πιανίστας κατά τη διάρκεια της διάλεξης παρέπεμψε το ακροατήριό του στο να φανταστεί πώς θα ηχούσαν διάφορα σημεία της σονάτας αν εκτελούνταν από μία ορχήστρα. Μεγάλη εντύπωση μου προκάλεσε τότε και η εξής φράση του: «*Ολόκληρη η σονάτα μοιάζει με μια αναγωγή για πιάνο μιας ορχηστρικής παρτιτούρας*».[2] Ομολογώ πως αυτό με έβαλε σε σκέψεις και έτσι κάθισα να ακούσω και να μελετήσω προσεκτικά την παρτιτούρα της σονάτας. Σύντομα συνειδητοποίησα, ότι πράγματι παρά τις πιανιστικές φιγούρες που περιέχει το έργο, θα μπορούσε κάλλιστα να ενορχηστρωθεί.

Η ενορχήστρωση έγινε ένα αντικείμενο που αγάπησα πολύ κατά τη διάρκεια των μαθημάτων στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών από τον καθηγητή μου Βλαδίμηρο Συμεωνίδη. Για αυτό το λόγο πριν πάρω την απόφαση να ξεκινήσω την ενορχήστρωση της σονάτας, έψαξα να βρω αν έχουν γίνει στον παρελθόν άλλες ενορχηστρώσεις, σύμφωνα πάντα με το ενορχηστρωτικό ύφος του Μπετόβεν. Κατόπιν έρευνας, διαπίστωσα ότι έχουν γίνει διάφορες ενορχηστρώσεις της σονάτας, καμία όμως από αυτές δεν υπηρετούσε το ενορχηστρωτικό ύφος του συνθέτη εκείνης της εποχής. Μάλιστα, σε πολλές από αυτές τις ενορχηστρώσεις χρησιμοποιούνται σε διάφορα σημεία τεχνικές και επιλογές κόντρα χαρακτήρα, σε σχέση με αυτές που χρησιμοποίησε ο Μπετόβεν στο μεγαλύτερο μέρος του συμφωνικού του έργου. Η πιο αξιόλογη ενορχήστρωση ήταν αναμφισβήτητα αυτή του συνθέτη Anton Bruckner και γράφθηκε κάπου ανάμεσα στις αρχές του 1861 και τα μέσα του 1863.[3] Ο Bruckner ενορχήστρωσε μόνο την έκθεση του πρώτου μέρους της. Ωστόσο, δεν πρόκειται για μία ενορχήστρωση που γίνεται με βάση τα πρότυπα του συνθέτη, καθώς εδώ ο Bruckner χρησιμοποιεί βαλβιδοφόρα και όχι φυσικά χάλκινα πνευστά αλλά και τρομπόνια στο πρώτο μέρος της σονάτας. Τέλος, η ενορχήστρωσή μου πέρα από όσα αναφέραμε διαφέρει σημαντικά από αυτή του Bruckner.

Επιθυμώντας να ακολουθήσω την βασική αρχή της ενορχήστρωσης, κατά την οποία αυτή θα πρέπει πάντα να υπηρετεί την αρχική σύνθεση του έργου,[4] σκοπός της εργασίας μου έγινε η ενορχήστρωση της σονάτας μέσω της ανάλυσης και κατ' επέκταση της βαθύτερης κατανόησης του πρότυπου πιανιστικού έργου. Για αυτό το

[1] András Schiff, διάλεξη, *Beethoven Piano Sonatas Lecture-Recitals* (Wigmore Hall, 2004-2006). https://web.archive.org/web/20190430154752/https://wigmore-hall.org.uk/podcasts/andras-schiff-beethoven-lecture-recitals

[2] Schiff, *Beethoven Piano Sonatas Lecture-Recitals.*

[3] Anton Bruckner, ms, *Kitzler Studienbuch* (1861-1863), 234-250.
https://imslp.org/wiki/Kitzler-Studienbuch_(Bruckner,_Anton)

[4] Samuel Adler, *The Study of Orchestration* (Νέα Υόρκη: W.W. Norton and Company, 2016), 740.

λόγο κρίθηκε απαραίτητη η ανάλυση της δομής και της αρμονίας του έργου, σε συνδυασμό με την κατανόηση των ερμηνευτικών οδηγιών του συνθέτη.

Η εργασία χωρίζεται σε τρία κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο αναφέρεται σε ιστορικά στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο υποκεφάλαιο πραγματεύεται το ιστορικό πλαίσιο της σονάτας. Εκεί θα βρούμε πληροφορίες για τον τρόπο σύνθεσής της μέσω των προσχεδίων του Μπετόβεν που έχουν σωθεί έως σήμερα, λεπτομέρειες για τις πρώτες εκδόσεις, καθώς και για τον τίτλο της σονάτας. Η βιβλιογραφία του υποκεφαλαίου βασίζεται κυρίως σε συγγράμματα για τη βιογραφία του συνθέτη. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο θα βρούμε πληροφορίες για την ορχήστρα και την ενορχήστρωση του Μπετόβεν και στο σημείο αυτό γίνεται αναφορά στις κατασκευαστικές εξελίξεις που δέχθηκε η κάθε ομάδα οργάνων της ορχήστρας, με σκοπό να βοηθήσουν τους μουσικούς να ανταποκριθούν στις προχωρημένες συνθετικές απαιτήσεις του Μπετόβεν και των συγχρόνων του. Η βιβλιογραφία του δεύτερου υποκεφαλαίου βασίζεται σε συγγράμματα για την ιστορία της ορχήστρας και της ενορχήστρωσης κατά την κλασσική περίοδο. Το τρίτο υποκεφάλαιο αναφέρεται στις συμφωνικές ορχηστές της Βιέννης στα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα και μας δίνει λεπτομέρειες για τη σύνθεσή τους, τις προκλήσεις που αντιμετώπισαν και για το επίπεδο των μουσικών που παίζανε στις ορχήστρες. Η βιβλιογραφία και αυτού του υποκεφαλαίου βασίζεται σε συγγράμματα και άρθρα που αναφέρονται στην ιστορία και την εξέλιξη της συμφωνικής ορχήστρας ανά τους αιώνες.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας γίνεται μία εκτενής μορφολογική ανάλυση της σονάτας που περιλαμβάνει αρμονικά στοιχεία, αλλά και ερμηνευτικά σχόλια. Η βιβλιογραφία του κεφαλαίου περιέχει κατά κύριο λόγο συγγράμματα που αφορούν την μορφή σονάτας, αλλά και συγγράμματα που εστιάζουν αποκλειστικά στις σονάτες για πιάνο του Μπετόβεν.

Το τρίτο κεφάλαιο αφορά την ενορχήστρωση. Στο πρώτο υποκεφάλαιο αναφέρονται συνοπτικά οι βασικές αρχές της ενορχήστρωσης ενός πιανιστικού έργου και εκεί θα βρούμε λεπτομέρειες για τις πιο συνήθεις δυσκολίες που αντιμετωπίζει κάποιος σε αυτή τη διαδικασία. Στο δεύτερο υποκεφάλαιο υπάρχει το οργανολόγιο της ενορχήστρωσης και στο τρίτο γίνεται η ανάλυση της. Η βιβλιογραφία του τρίτου κεφαλαίου βασίζεται σε εγχειρίδια ενορχήστρωσης, καθώς και σε αποσπάσματα από το συμφωνικό έργο του Μπετόβεν.

Τέλος, στο τμήμα των συμπερασμάτων γίνεται μία σύνοψη και αναφέρονται πεδία μελλοντικών δράσεων, τη βάση των οποίων μπορεί να αποτελέσει η παρούσα εργασία και στο παράρτημα που ακολουθεί βρίσκεται η ενορχήστρωση της σονάτας.

1. Ιστορικά στοιχεία

1.1 Το ιστορικό πλαίσιο της σονάτας

Μεταξύ των ετών 1798 και 1802, ο Μπετόβεν έγραψε έντεκα σονάτες για πιάνο. Οι σονάτες αυτές απέδειξαν ότι η γραφή του στο είδος έφερε μεγάλα επίπεδα καινοτομίας, αισθητικής δύναμης και ορθότητας των αναλογιών που κανένας συνθέτης δεν θα μπορούσε να πλησιάσει μέχρι τότε.[5] Αν και τα δημόσια ρεσιτάλ στα οποία παίζονταν και σονάτες για πιάνο δεν είχαν ακόμη καθιερωθεί, οι ιδιωτικές εκτελέσεις της «Παθητικής» σονάτας του Μπετόβεν εξασφάλισαν αμέσως στο έργο μια ξεχωριστή θέση στη καρδιά του ακροατηρίου, περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη σονάτα από τις προηγούμενες του συνθέτη.[6]

Η "Παθητική" σονάτα είναι αφιερωμένη στον πρίγκιπα Lichnowsky, ο οποίος ήταν ο κύριος χορηγός του Μπετόβεν εκείνη την εποχή. Μάλιστα, λέγεται πως ο πρίγκιπας έτρεφε μία τόσο ιδιαίτερη αγάπη για το έργο που πλήρωσε όχι μόνο για να γίνει η αφιέρωσή της σονάτας στο πρόσωπό του, αλλά όντας τόσο ενθουσιασμένος με το αποτέλεσμα, πλήρωσε τον Μπετόβεν ακόμη ένα έτος προκαταβολικά επιθυμώντας να παραμείνει χορηγός του.[7]

Τα ιστορικά στοιχεία που είναι γνωστά γύρω από τη σύνθεση της σονάτας έως και σήμερα παραμένουν λιγοστά. Δύο από τα σκίτσα του, τα οποία μπορούν να αποδοθούν χωρίς αμφιβολία στο τέλος του τρίτου μέρους της σονάτας βρίσκονται ανάμεσα σε σημειώσεις του συνθέτη που έγιναν μεταξύ του 1797 και του 1798 και περιλαμβάνουν το Τρίο εγχόρδων opus 9, αριθμός 1 και 3.[8] Το πρώτο τετράδιο προσχεδίων "Grasnick 1", το οποίο ο Μπετόβεν άρχισε να χρησιμοποιεί στη συνέχεια δεν περιέχει σκίτσα που να ταυτίζονται με κάποιο σημείο της σονάτας. Γι' αυτό το λόγο, σήμερα θεωρείται ότι το κύριο χρονικό διάστημα κατά το οποίο συντέθηκε το έργο ή τουλάχιστον η πρώτη ουσιαστική περίοδος σύνθεσής του, πρέπει να ολοκληρώθηκε στα μέσα του 1798.[7] Έτσι, η σονάτα συντέθηκε όσο ο Μπετόβεν δούλευε ταυτόχρονα πάνω στο Τρίο εγχόρδων opus 9, στις πιανιστικές σονάτες opus 10 και 14, στο Τρίο opus 11 ("Gassenhauer"), αλλά και τέλος στις τρεις σονάτες για βιολί opus 12.[9]

Ωστόσο, υπάρχουν αμφιβολίες για το αν η «Παθητική» σχεδιάστηκε εξ' αρχής ως σονάτα για πιάνο. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα προαναφερθέντα σκίτσα περιέχουν αρκετές αραιογραμμένες συγχορδίες, οι οποίες δημιουργούν σκέψεις για το

[5] Lewis Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life* (Νέα Υόρκη: W. W. Norton, 2005), 130-131.
[6] Lockwood, *Beethoven: The Music and the Life*, 130-131.
[7] Barry Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas* (Νέα Υόρκη: Routledge Taylor & Francis, 2017), 67.
[8] Alexander Wheelock Thayer, επιμ. Henry Edward Krehbiel, *The Life of Ludwig van Beethoven: Volume 1* (Νέα Υόρκη: Beethoven Association, 2013), 227.
[9] Ludwig van Beethoven, επιμ. Gertsch Norbert, Murray Perahia, *Piano Sonata no. 8 c minor op. 13 (Grande Sonata Pathétique)* (Μόναχο: G. Henle Verlag, 2018), Preface.

ότι είναι πιθανότερο η σονάτα αρχικά να προοριζόταν για βιολί, παρά για πιάνο.[10] Ως εκ τούτου, αυτά τα σκίτσα θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν για το τελευταίο μέρος του Τρίο εγχόρδων opus 9, αριθμός 3, το οποίο βρίσκεται στην ίδια τονικότητα με τη σονάτα. Τίθεται επίσης το ερώτημα για το αν ο Μπετόβεν είχε αρχικά σχεδιάσει την έκδοση της σονάτας ως ξεχωριστό έργο ή αν σκόπευε να την εντάξει στην έκδοση μιας ομάδας τριών ή έξι σονάτων, όπως συνηθιζόταν εκείνη την εποχή. Καμία όμως από τις δύο θεωρίες δεν μπορεί να αποδειχθεί με βάση τα στοιχεία που είναι σήμερα διαθέσιμα.[11]

Είναι βέβαιο όμως, ότι η σονάτα εκδόθηκε το φθινόπωρο του 1799 από τον εκδοτικό οίκο Hoffmeister στη Βιέννη. Σύμφωνα μάλιστα με μια διαφήμιση στην εφημερίδα Wiener Zeitung της 18ης Δεκεμβρίου, είχε μόλις εκδοθεί μαζί με τις παραλλαγές για πιάνο στο θέμα "Tändeln und Scherzen" του Süßmayr.[12] Ο πολυγραφότατος συνθέτης Franz Anton Hoffmeister είχε επίσης ασχοληθεί με το χώρο της έκδοσης μουσικής στη Βιέννη από το 1784.[13] Ο Μπετόβεν είχε εγκάρδιες σχέσεις μαζί του, τον προσφωνούσε «αγαπημένο αδερφό» και πιθανώς τον έβλεπε περισσότερο ως ένα καλλιτέχνη που μοιραζόταν κοινές ιδέες μαζί του, παρά ως έναν επιχειρηματία.[14] Ο Hoffmeister ήταν ένας εκ των Βιεννέζων εκδοτών στους οποίους ο Μπετόβεν εμπιστεύθηκε την έκδοση των έργων του από το 1798/1799 και έπειτα, αλλά και αυτός που αντικατέστησε τον εκδοτικό οίκο Artaria, που αποτελούσε τον κύριο εκδοτικό του οίκο έως τότε. Ο Hoffmeister μεταβίβασε τις πλάκες χάραξης για την πρώτη έκδοση της σονάτας στον εκδοτικό οίκο Joseph Eder πιθανώς λόγω έλλειψης χωρητικότητας. Ο Eder τις χρησιμοποίησε ξανά από το 1800/01 και έπειτα και παρήγε μια επανέκδοση της σονάτας με νέα σελίδα τίτλου και με τη δική του εκδοτική υπογραφή αυτή τη φορά.[15]

Μαζί με τη σονάτα "Les Adieux" opus 81a, η «Παθητική» είναι η μόνη στην οποία ο ίδιος ο Μπετόβεν έδωσε μια χαρακτηριστική ονομασία, ενώ στα υπόλοιπα έργα του, όπως στη "Moonlight", τη "Tempest" και τη "Pastoral", οι ονομασίες τους επινοήθηκαν εκ των υστέρων και όχι από τον ίδιο τον συνθέτη.[16] Η ονομασία αυτή λαμβάνει υπόψη της τον έντονο και παθιασμένο χαρακτήρα που διαθέτει το έργο, ιδίως στη "Grave" εισαγωγή του πρώτου μέρους, καθώς και τη τονικότητα που είναι γραμμένο η οποία συνδέθηκε στενά με την ιδέα του πάθους εκείνη την εποχή.[17]

[10] Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, 58.
[11] Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, 58.
[12] Cooper, *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*, 58.
[13] Gertsch, Perahia, *Piano Sonata no. 8 c minor op. 13 (Grande Sonata Pathétique),* Preface.
[14] Sieghard Brandenburg, "Letter no. 64", *Beethoven-Briefwechsel Band 1: 1783-1807* (Μόναχο: G. Henle Verlag, 1996), 77.
[15] Gertsch, Perahia, *Piano Sonata no. 8 c minor op. 13 (Grande Sonata Pathétique),* Preface.
[16] Gertsch, Perahia, *Piano Sonata no. 8 c minor op. 13 (Grande Sonata Pathétique),* Preface.
[17] Barry Cooper, *Beethoven* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008), 90.

1.2 Η Ορχήστρα και η Ενορχήστρωση Μπετόβεν

Η ορχήστρα αυτή δε διαφέρει σε μεγάλο βαθμό από την ορχήστρα του Mozart, καθώς και από την ορχήστρα που χρησιμοποίησε ο Haydn κατά τη τελευταία περίοδο σύνθεσης της συμφωνικής του μουσικής. Έτσι, τα έγχορδα συνέχισαν να αποτελούν τον κορμό της ορχήστρας, ενώ στην οικογένεια των ξύλινων πνευστών καθιερώνονται οι δυάδες φλάουτων, όμποε, κλαρινέτων και φαγκότων.[18] Στην ομάδα των χάλκινων πνευστών υπάρχουν τα ζεύγη στα φυσικά κόρνα και τις τρομπέτες, ενώ στα τελευταία μέρη της Πέμπτης, Έκτης και Ενάτης συμφωνίας του Μπετόβεν θα βρούμε και την προσθήκη των τρομπονιών. Η τελευταία προσθήκη καθώς και μερικές ακόμα ιδιαίτερες προσθήκες, όπως η χρήση τριών κόρνων στην Τρίτη συμφωνία του, την "Ηρωική", αλλά και η χρήση τεσσάρων κόρνων στην Ενάτη συμφωνία, αποτελούν εξαίρεση διότι χρησιμοποιήθηκαν από τον συνθέτη για την κάλυψη ιδιαίτερων ενορχηστρωτικών αναγκών.[19] Τέλος, από την ομάδα των κρουστών χρησιμοποιούνται μόνο τα τύμπανα.

Παρακάτω περιγράφονται μερικές από τις αλλαγές που υπέστη κάθε ομάδα της ορχήστρας κατά τη διάρκεια ζωής του Μπετόβεν:

Τα έγχορδα

Η ενορχήστρωση του Μπετόβεν ανέδειξε τις καινοτομίες του στη συνθετική γραφή των εγχόρδων. Διεύρυνε την έκταση του βιολιού σε ψηλότερο ρετζίστρο και οι ομάδες των πρώτων και δεύτερων βιολιών απέκτησαν ένα μεγαλύτερο βαθμό δεξιοτεχνίας. Επίσης, αύξησε τον ανεξάρτητο μελωδικό ρόλο στις βιόλες, επιτρέποντάς τες έτσι να συνεισφέρουν πιο έντονα στην ορχήστρα. Ο Μπετόβεν χρησιμοποίησε πιο συχνά από τους προηγούμενους του τα κοντραμπάσα ανεξάρτητα από τα τσέλα, σε ορισμένα μόνο και κατ' εξαίρεση σημεία. Συχνή ήταν ακόμα και η χρήση τεχνικών όπως οι διπλές συνηχήσεις και οι σπασμένες συγχορδίες, διακόπτοντας έτσι λυρικές υφές με την αμιγώς κρουστική χρήση των εγχόρδων. Όλες αυτές λοιπόν οι αλλαγές, διεύρυναν την παλέτα των ηχοχρωμάτων και της υφής στο τμήμα των εγχόρδων, συνεπώς η γραφή του Μπετόβεν ξεπέρασε την ομοιογένεια του ήχου σε αυτή την ομάδα οργάνων και εξερεύνησε τις αντιθέσεις στο ηχόχρωμα.[20]

[18] Paul Bekker, *Η ορχήστρα* (Αθήνα: Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, 1989), 70.
[19] Bekker, *Η ορχήστρα*, 70.
[20] Leon Botstein, επιμ. Glenn Stanley, *Sound and Structure in Beethoven's Orchestral Music*. *The Cambridge Companion to Beethoven.* (Κέμπριτζ: Cambridge University Press, 2000), 179–181.

Τα πνευστά

Τα ξύλινα πνευστά, βρέθηκαν για πρώτη φορά αντιμέτωπα με ένα ευρύτερο φάσμα τονικοτήτων μέσω των συμφωνικών έργων του Μπετόβεν και ιδιαίτερα στα μεταγενέστερα έργα του, όπως στην Ενάτη συμφωνία. Οι αναφορές για δυσκολίες εκτέλεσης της μουσικής του Μπετόβεν ήταν συχνές, με τα πνευστά όργανα να ξεχωρίζουν συχνά σε αυτές. Οι κριτικές των πρώτων εκτελέσεων των συμφωνιών του ανέφεραν τα προβλήματα στην εκτέλεση των πνευστών οργάνων και τις δυσκολίες στο να αναπαραχθούν οι σωστές νότες.[21] Από τεχνικής άποψης, οι συμφωνίες του Μπετόβεν παίζονταν με τα ξύλινα πνευστά που ήταν γνωστά κατά την εποχή του Haydn και του Mozart. Ωστόσο, η ευαίσθητη φύση αυτών των οργάνων τα καθιστούσε όλο και πιο ακατάλληλα για τη μουσική του Μπετόβεν. Για αυτό το λόγο, οι κατασκευαστές των οργάνων άρχισαν να σχεδιάζουν πιο ισχυρά όργανα με πολύπλοκους μηχανισμούς κλειδιών που θα μπορούσαν να ανταποκριθούν στις ιδιαίτερες απαιτήσεις των συνθετών.[22]

Έτσι, οι αλλαγές και οι κατασκευαστικές εξελίξεις που δέχθηκαν οι οικογένειες των ξύλινων και χάλκινων πνευστών οργάνων κατά τη διάρκεια των πενήντα ετών που ακολούθησαν από το θάνατο του Μότσαρτ, ήταν σημαντικές. Η προσθήκη μηχανισμού κλειδιών στα ξύλινα πνευστά διευκόλυνε την υλοποίηση τεχνικών, όπως η χρήση της τρίλιας σε ένα μεγαλύτερο φάσμα της έκτασής τους από πριν, βελτίωσε το κούρδισμα και παρείχε «ασφάλεια» στην αναπαραγωγή όλων των φθόγγων που προηγουμένως ήταν δυσκολότερο να αναπαραχθούν. Αυτές οι εξελίξεις είχαν ως αποτέλεσμα τα όργανα να μπορούν να παίξουν πιο δυνατά, υποβοηθούμενα από την αύξηση της διαμέτρου της οπής και από άλλες σχεδιαστικές πτυχές.[23] Οι απαιτήσεις των ορχηστρών για όργανα που θα μπορούσαν να παίξουν σε μεγαλύτερες δυναμικές συνέβαλαν σε αυτή την εξέλιξη και υποβάθμισαν τα όργανα που δεν μπορούσαν να τα ανταγωνιστούν, ένα εκ των οποίων ήταν και το corno di bassetto.[24] Οι απόψεις σχετικά με αυτές τις εξελίξεις των οργάνων διέφεραν κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, καθώς ορισμένοι θεωρούσαν απαραίτητη τη νέα ευελιξία των πνευστών οργάνων, ενώ άλλοι πίστευαν ότι οι κατασκευαστικές εξελίξεις έθεταν σε κίνδυνο το ξεχωριστό ηχόχρωμα του καθενός. Ιστορικά, επικρατούσε η πίστη στη συνεχή κατασκευαστική πρόοδο των οργάνων και οι προθέσεις των συνθετών υποδηλώνονταν σαφώς μέσα από τις συνθέσεις τους.[25]

Ο Theobald Bohm, ένας διάσημος φλαουτίστας και κατασκευαστής φλάουτων, ήταν ο υπεύθυνος για τις κατασκευαστικές εξελίξεις στα φλάουτα. Οι καινοτομίες του Bohm, συμπεριλαμβανομένου ενός νέου μηχανισμού κλειδιών και βελτιωμένων αναλογιών είχαν ως αποτέλεσμα ένα φλάουτο με καλύτερο ήχο, κούρδισμα και δυνατότητες εκτέλεσης σε όλες τις τονικότητες.[26] Ο μηχανισμός των κλειδιών του

[21] Robin Stowell, *Performing Beethoven* (Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 1994), 78-88.
[22] Stowell, *Performing Beethoven*, 78-88.
[23] Stowell, *Performing Beethoven*, 78-88.
[24] Stowell, *Performing Beethoven*, 78-88.
[25] Stowell, *Performing Beethoven*, 70-72.
[26] Stowell, *Performing Beethoven*, 70-72.

φλάουτου επηρέασε επίσης το όμποε και το κλαρινέτο, οδηγώντας τα σε νέες κατασκευαστικές και τεχνικές βελτιώσεις.

Το όμποε δέχθηκε και αυτό παρόμοιες εξελίξεις με τον μηχανισμό των κλειδιών και τις θέσεις των οπών να βελτιώνονται, με αποτέλεσμα να βελτιωθεί το κούρδισμα και να διευκολυνθεί το παίξιμο.[27] Επιπλέον, το κλαρινέτο γνώρισε σημαντικές αλλαγές όταν ο Theon Muller εισήγαγε έναν βελτιωμένο τύπο κλαρινέτου στις αρχές του 19ου αιώνα. Πιο συγκεκριμένα, τα κλαρινέτα του Muller είχαν βελτιωμένο κούρδισμα και τεχνικές δυνατότητες με έναν μηχανισμό που περιλάμβανε δεκατρία κλειδιά. Οι μεταγενέστερες προσαρμογές του συστήματος αυτού, ιδίως από την Hyacinthe Eleonore Klose βελτίωσαν περαιτέρω την απόδοση του κλαρινέτου και διευκόλυναν την εκτέλεση διαφόρων τεχνικών παιξίματος. Μάλιστα, τα συστήματα κλειδιών που καθιέρωσαν οι Muller και Klose-Bohm παρέμειναν και χρησιμοποιούνται έως και σήμερα. Παρότι οι βασικοί τόνοι κατασκευής του κλαρινέτου σε ντο, σι ύφεση και λα ήταν διαδεδομένοι, το κλαρινέτο σε ντο άρχισε να απομακρύνεται από το οργανολόγιο της ορχήστρας με την πάροδο του χρόνου.[28]

Τέλος, ενώ τα άλλα ξύλινα πνευστά υπέστησαν σημαντικές αλλαγές κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, το φαγκότο επικεντρώθηκε κυρίως στη δυνατότητα να παίξει σε ψηλότερο ρετζίστρο. Ο Carl Almenräder πρόσθεσε κλειδιά και πιο χαμηλές συχνότητες, αναπροσάρμοσε τις θέσεις των οπών και βελτίωσε την ποιότητα παραγωγής του ήχου.[29]

Στα χάλκινα πνευστά όργανα, στα κόρνα και τις τρομπέτες οι εφευρέτες Charles Clagget και Heinrich Stolzel συνέλαβαν την ιδέα της χρήσης επιπρόσθετων σωλήνων που ελέγχονταν από βαλβίδες για να χαμηλώσουν τον τόνο των οργάνων. Έτσι, η προσθήκη βαλβίδων συμπλήρωνε τα κενά στην αρμονική σειρά του ανοικτού σωλήνα, επιτρέποντας πλέον τη χρήση της χρωματικής κλίμακας και προσφέροντας μεγαλύτερη ευελιξία στο παίξιμο.[30] Τα συστήματα piston και rotary valves είναι οι δύο σωζόμενοι μηχανισμοί βαλβίδων, με τη Γαλλία και την Αγγλία να προτιμούν τα piston valves και τη Γερμανία να κλίνει προς τα rotary valves.[31] Η είσοδος παρόλο αυτά των βαλβιδοφόρων οργάνων στην ορχήστρα πήρε κάποιο σημαντικό χρονικό διάστημα μέχρι να γίνει, με τους συνθέτες να γράφουν αρχικά για φυσικά όργανα και σταδιακά να ενσωματώνουν τα βαλβιδοφόρα πνευστά στις συνθέσεις τους. Τα χάλκινα πνευστά με βαλβίδες απέκτησαν ευρύτερη αποδοχή στην ορχήστρα κατά τα μέσα του 19ου αιώνα, χάρη σε συνθέτες όπως οι Donizetti, Berlioz, Schumann και Wagner.[32]

Όσον αφορά τη σολιστική χρήση των πνευστών οργάνων, το όμποε αναδεικνύεται πολύ σημαντικό για το ρόλο αυτό με αξιοσημείωτα σόλο στην Επανέκθεση του πρώτου μέρους της Πέμπτης συμφωνίας, στο "Marcia Funebre" της Τρίτης συμφωνίας (Ηρωική) και στο τρίτο μέρος της Έκτης συμφωνίας (Ποιμενική).

[27] Stowell, *Performing Beethoven*, 72-78.
[28] Stowell, *Performing Beethoven*, 72-78.
[29] Stowell, *Performing Beethoven*, 72-78.
[30] Adam Von Ahn Carse, *The history of orchestration* (Νέα Υόρκη: Dover Publications, Inc., 1964), 200-220.
[31] Carse, *The history of orchestration*, 200-220.
[32] Carse, *The history of orchestration*, 200-220.

Επίσης, σημαντική είναι η σολιστική χρήση του κλαρινέτου από τον Μπετόβεν στη Τέταρτη συμφωνία και ιδιαίτερα στο τελευταίο μέρος της Έκτης συμφωνίας. Ο Μπετόβεν διεύρυνε και τη σολιστική δυνατότητα του φαγκότου, δίνοντάς το σολιστικούς ρόλους στα δεύτερα μέρη της Πέμπτης και της Έκτης συμφωνίας του και κάνοντας συχνή χρήση του συνδυασμού όμποε-κλαρινέτο-φαγκότο σε διάφορα σημεία. Τέλος, το γαλλικό κόρνο έπαιξε και αυτό κεντρικό ρόλο στην ενορχήστρωση του Μπετόβεν, καθώς του δόθηκε να αναλάβει μελωδικούς, αρμονικούς και ρυθμικούς ρόλους στο συμφωνικό έργο του συνθέτη, παίζοντας πιο σπάνια solo μέρη, αλλά και συνδυαζόμενο με άλλα όργανα σε tutti και όχι μόνο τμήματα. Η εξέχουσα θέση των πνευστών στις συνθέσεις του Μπετόβεν συμβάλλει στον ιδιαίτερο ορχηστρικό ήχο που συνδέεται με αυτόν.[33]

Τα τύμπανα

Η χρήση των τυμπάνων από τον Μπετόβεν παρέμεινε σήμα κατατεθέν του ορχηστρικού του ήχου. Τα τύμπανα παρείχαν υποστήριξη στην άρθρωση, το ύφος και στις υφές των ορχηστρικών tutti. Παρότι ήταν σύνηθες να συνδυάζονται με τις τρομπέτες, ο Μπετόβεν τα χειραφέτησε από αυτή τη σύνδεση και τους έδωσε πολλές φορές πρωταγωνιστικό ρόλο μέσα στην ορχήστρα.[34] Αξιοσημείωτο παράδειγμα της σημασίας των τυμπάνων στα έργα του Μπετόβεν αποτελεί η μετάβαση από το τρίτο στο τέταρτο μέρος της Πέμπτης συμφωνίας, καθώς και ο σολιστικός ρόλος που τους δόθηκε στο δεύτερο μέρος της Ενάτης συμφωνίας.

[33] Botstein, *The Cambridge Companion to Beethoven*, 177–179.
[34] Botstein, *The Cambridge Companion to Beethoven*, 181–182.

1.3 Οι Συμφωνικές ορχήστρες στην Βιέννη στα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα

Η συμφωνική μουσική στη Βιέννη κατά τον 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα παιζόταν από τις ορχήστρες της πόλης στα θέατρα. Τα δύο κύρια θέατρα της Βιέννης ήταν το Burgtheater και το Karntnertortheater και το καθένα είχε την δική του ορχήστρα.[35] Το μέγεθος των ορχηστρών διέφερε μεταξύ των θεάτρων με την πάροδο του χρόνου. Εκτός από τις θεατρικές ορχήστρες η Βιέννη διέθετε και άλλες επαγγελματικές ορχήστρες και μία από αυτές ήταν η Hofkapelle, η οποία συνόδευε τις θρησκευτικές λειτουργίες στο αυτοκρατορικό παρεκκλήσι. Η Hofkapelle ήταν μια μικρή ορχήστρα, στην οποία όμως συμμετείχαν κορυφαίοι βιεννέζοι βιολονίστες.[36] Υπήρχαν επίσης συναυλιακοί οργανισμοί όπως η Tonkunstler Societat, η οποία απαρτιζόταν από επαγγελματίες μουσικούς και έδινε τακτικά συναυλίες, καθώς και η Augarten Concerts, όπου περιλάμβανε ένα μείγμα επαγγελματιών και ερασιτεχνών μουσικών.[37] Συνολικά, το μέγεθος των ορχηστρών στη Βιέννη διέφερε ανάλογα με το θέατρο ή τον οργανισμό συναυλιών, αλλά ένα τυπικό μέγεθος για αμιγώς ορχηστρικές συναυλίες στις αρχές του 19ου αιώνα θα ήταν περίπου 6 έως 8 πρώτα βιολιά και οι υπόλοιπες ομάδες αναλογικά, παρόμοια με το μέγεθος των ορχηστρών των θεάτρων.[38] Αυτό θα ήταν κατά πάσα πιθανότητα το μέγεθος της ορχήστρας και στη συναυλία "Akademie" του Μπετόβεν στις 2 Απριλίου του 1800 και στις 22 Δεκεμβρίου του 1808, όπου παίξανε εξ ολοκλήρου επαγγελματίες μουσικοί (η ορχήστρα της Ιταλικής Όπερας και η ορχήστρα του Theater an der Wien αντίστοιχα).[39] Ακόμη, οι ορχήστρες μεσαίου μεγέθους με 26 έως 50 μέλη εξακολούθησαν να αποτελούν την πλειοψηφία έως τις αρχές του 19ου αιώνα.[40]

Ωστόσο, οι ορχήστρες στη Βιέννη αντιμετώπισαν αρκετές προκλήσεις. Σύμφωνα με τον Anton Schindler,[41] οι εμπειρίες του Μπετόβεν με τις βιεννέζικες ορχήστρες ήταν επώδυνες. Ο Schindler υποστηρίζει ότι οι γερμανικές ορχήστρες, συμπεριλαμβανομένων εκείνων της Βιέννης έκαναν ανεπαρκείς και κακές πρόβες. Ακόμη και αν ο Μπετόβεν δηλαδή επιθυμούσε την καλύτερη δυνατή εκτέλεση της μουσικής του και ήταν πρόθυμος να θυσιάσει το οικονομικό όφελος, δεν θα μπορούσε να αποσπάσει εξαιρετικά αποτελέσματα από τους μουσικούς. Οι ορχήστρες δεν είχαν την ικανότητα, αλλά ούτε το ενδιαφέρον να εμβαθύνουν σε πιο λεπτές αποχρώσεις της μουσικής στις πρόβες, καθώς στη περίπτωση που η ορχήστρα είχε κατορθώσει να

[35] Clive Brown, "The Orchestra in Beethoven's Vienna" *Early Music,* Τεύχος 16, no. 1 (Φεβρουάριος 1988), 4–20. http://www.jstor.org/stable/3127044
[36] Brown, *Early Music*, 4–20.
[37] Brown, *Early Music*, 4–20.
[38] Brown, *Early Music*, 4–20.
[39] Brown, *Early Music*, 4–20.
[40] John Spitzer, Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra* (Νέα Υορκη: Oxford University Press Inc., 2004), 317.
[41] Brown, *Early Music*, 4.

παίξει τις σωστές νότες σε μία ή δύο πρόβες τότε ο συνθέτης θα έπρεπε να μείνει ικανοποιημένος.[42]

Η κατάσταση αυτή στις ορχήστρες δεν περιορίστηκε στη Βιέννη, αλλά επεκτάθηκε σε ολόκληρη την Ευρώπη. Ήταν κάτι το οποίο επηρεάστηκε από διάφορους παράγοντες, συμπεριλαμβανομένων των κοινωνικών και πολιτικών τάσεων που προέκυψαν από τα επακόλουθα της Γαλλικής Επανάστασης και τις πολεμικές συγκρούσεις που διατάραξαν την Ευρώπη για περίπου 25 χρόνια.[43] Η συνακόλουθη κοινωνική αναστάτωση, οι οικονομικές δυσκολίες και η οικονομική κρίση στην Αυστρία επηρέασαν και αυτές τις βιεννέζικες ορχήστρες. Παράλληλα, η παρακμή των πριγκιπικών μουσικών ιδρυμάτων, η ασταθής διοίκηση των αυλικών θεάτρων, οι χαμηλές αμοιβές και οι κακές συνθήκες για τους μουσικούς και ο ανεπαρκής χρόνος για πρόβες, συνέβαλαν στις προκλήσεις που αντιμετώπιζαν οι ορχήστρες. Αυτοί οι παράγοντες, τις δυσκόλεψαν ακόμη περισσότερο να προσαρμοστούν στις τεχνικές και τις υφολογικές πολυπλοκότητες που παρουσίαζαν οι συνθέσεις του Μπετόβεν και των συγχρόνων του.[44]

Οι ορχήστρες στην Βιέννη, όπως είδαμε και πριν, δυσχεραίνονταν από το σκληρό οικονομικό περιβάλλον, το οποίο ανάγκασε πολλούς επαγγελματίες μουσικούς να δώσουν προτεραιότητα στο να κερδίζουν τα προς το ζην μέσω πολλαπλών δεσμεύσεων, αντί να αφιερωθούν πλήρως στη μουσική. Η κατάσταση αυτή επηρέασε τη δέσμευσή τους και εμπόδισε την ικανότητά τους να ανταπεξέλθουν στις απαιτήσεις της μουσικής.[45] Η συμμετοχή των "dilettanti", δηλαδή των ερασιτεχνών μουσικών με κίνητρο την προσωπική ευχαρίστηση ή τις κοινωνικές σκοπιμότητες, πρόσφερε στη ζωτικότητα της Βιεννέζικης συναυλιακής ζωής, αλλά συχνά έθετε τη δική τους ευχαρίστηση σε προτεραιότητα έναντι της εμπειρίας του κοινού. Οι πρόβες ήταν τις περισσότερες φορές ανεπαρκείς και ορισμένες συναυλίες πραγματοποιήθηκαν ακόμη και χωρίς καμία πρόβα.[46]

Το επίπεδο του ορχηστρικού παιξίματος τόσο μεταξύ ερασιτεχνών όσο και επαγγελματιών δεν γνώρισε σημαντική βελτίωση μέχρι τις αρχές του 19ου αιώνα. Η πτώση των προτύπων έγινε μια αυτοτροφοδοτούμενη κατάσταση, με τους καλλιτέχνες και το κοινό να συνηθίζουν σε ελαττωματικές εκτελέσεις. Οι γενικότερες συνθήκες που επικρατούσαν ευνοούσαν τον εφησυχασμό και την αποδοχή χαμηλότερων προδιαγραφών από αυτές για τις οποίες ήταν ικανοί οι καλύτεροι βιεννέζοι μουσικοί.[47] Μόνο μετά τον θάνατο του Μπετόβεν το 1827 δημιουργήθηκε στη Βιέννη μια πλήρως επαγγελματική ορχήστρα συναυλιών. Εκεί ο Otto Nicolai θέσπισε τις Φιλαρμονικές Συναυλίες το 1842, οι οποίες τελικά εξελίχθηκαν στη Φιλαρμονική Ορχήστρα της Βιέννης,[48] ενώ ακολούθως όσο μεγάλωναν οι τεχνικές απαιτήσεις της μουσικής όλο

[42] Brown, *Early Music*, 4.
[43] Brown, *Early Music*, 5.
[44] Brown, *Early Music*, 5.
[45] Brown, *Early Music*, 5.
[46] Brown, *Early Music*, 5.
[47] Brown, *Early Music*, 5.
[48] Brown, *Early Music*, 4-6.

και περισσότεροι επαγγελματίες μουσικοί πλαισίωναν τις ορχήστρες και έτσι οι ερασιτέχνες άρχισαν να αποχωρούν από το χώρο αυτό.[49]

[49] Bekker, *Η ορχήστρα*, 72.

2. Μορφολογική ανάλυση με αρμονικά στοιχεία και ερμηνευτικά σχόλια

Πρώτο μέρος

Αριθμός μέτρων	Μορφολογικό τμήμα	Τονικός χώρος
1-10	**Εισαγωγή**	ντο ελάσσονα – Μι ύφεση μείζονα – ντο ελάσσονα
11-132	**Έκθεση**	
11-37	Πρώτη θεματική ομάδα	ντο ελάσσονα
38-49	Μεταβατικό τμήμα	Λα ύφεση μείζονα – Σι ύφεση μείζονα
49-50	Συνδετικό πέρασμα	Σι ύφεση μείζονα
51-113	Δεύτερη θεματική ομάδα	μι ύφεση ελάσσονα – Μι ύφεση μείζονα
51-88	Β1	μι ύφεση ελάσσονα
89-113	Β2	Μι ύφεση μείζονα
113-127	Καταληκτικό τμήμα	Μι ύφεση μείζονα
121-127	Codetta	Μι ύφεση μείζονα
128-132	Μεταβατικό τμήμα	Ασταθές τονικό περιβάλλον
133-194	**Ανάπτυξη**	Ξεκινάει από τη σολ ελάσσονα και καταλήγει στη Σολ μείζονα, όμως γενικώς επικρατεί ασταθές τονικό περιβάλλον.
167-194	Αναμεταβατικό τμήμα	Σολ μείζονα
195-310	**Επανέκθεση**	
195-203	Πρώτη θεματική ομάδα	ντο ελάσσονα
203-219	Μεταβατικό τμήμα	ντο ελάσσονα – μι ύφεση ελάσσονα – φα ελάσσονα
219-220	Συνδετικό πέρασμα	Ντο μείζονα
221-277	Δεύτερη θεματική ομάδα	φα ελάσσονα – ντο ελάσσονα
221-252	Β1′	φα ελάσσονα – ντο ελάσσονα
253-277	Β2′	ντο ελάσσονα
277-310	Καταληκτικό τμήμα	ντο ελάσσονα
295-310	Coda	ντο ελάσσονα

Παράδειγμα 1: Η σύνοψη της δομής του πρώτου μέρους της σονάτας

Το πρώτο μέρος της σονάτας 8 για πιάνο του Μπετόβεν ανήκει μορφολογικά στη τριμερή μορφή σονάτας.[50]

Εισαγωγή

Ο συνθέτης στο πρώτο μέρος του έργου χρησιμοποιεί μια αργή εισαγωγή με την ένδειξη "Grave", που θα πει αργά και σοβαρά. Εδώ η εισαγωγή του Μπετόβεν μοιάζει υπό μία έννοια με ένα απόσπασμα εμπνευσμένο από γαλλική ουβερτούρα,[51] γεμάτο με παρεστιγμένους ρυθμούς και γρήγορα κατεβάσματα σε στιλ κλίμακας, όμως στην περίπτωσή μας η εισαγωγή είναι κάτι παραπάνω από αυτό, καθώς το μοτιβικό της υλικό επαναλαμβάνεται καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους.[52] Ο Μπετόβεν στην πραγματικότητα τη χρησιμοποιεί για να θέσει το βασικό μοτιβικό υλικό που θα χρησιμοποιήσει στο μεγαλύτερο τμήμα του πρώτου μέρους.[53]

Η εισαγωγή αρχίζει με μια πυκνογραμμένη συγχορδία, την ντο ελάσσονα. Ο συνθέτης μας υποδεικνύει ότι αυτή η συγχορδία πρέπει να παιχτεί σε δυναμική forte-piano (fp).[54] Όμως, από τεχνικής άποψης μια τέτοια δυναμική σήμανση θα είχε νόημα στα έγχορδα ή τα πνευστά όργανα μιας ορχήστρας, όπου από τη φύση τους έχουν την τεχνική δυνατότητα να αρθρώσουν δυνατά μια νότα και στη συνέχεια να την διατηρήσουν σε χαμηλή δυναμική, κάτι που ρεαλιστικά δεν μπορεί να αναπαραχθεί στο πιάνο. Αυτή η σήμανση λοιπόν, χρησιμοποιείται κυρίως για ερμηνευτικούς σκοπούς.[55] Εδώ, ο Μπετόβεν ζητά από τον ερμηνευτή να αισθανθεί και να αναπαραστήσει κάτι που δεν μπορεί να συμβεί στην πραγματικότητα. Κατά τον Greenberg,[56] ο Μπετόβεν ζητά από τον ερμηνευτή να παίξει ξαφνικά και εκρηκτικά αυτή τη συγχορδία, σαν να εμφανίζεται από το κενό δημιουργώντας την εικόνα μιας έκρηξης φωτός που συμβαίνει σε ένα εντελώς σκοτεινό περιβάλλον και αφήνει πίσω της μια λάμψη, ενώ η φράση που ακολουθεί την έκρηξη είναι ο απόηχος που αφήνει στο πέρασμά της.

Δομικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι η εισαγωγή αποτελείται από τρία επιμέρους τμήματα. Στο πρώτο τμήμα βλέπουμε τρεις διαδοχικές ανοδικές φράσεις, καθεμία από τις οποίες ξεκινά με μια εκρηκτική forte/piano συγχορδία. Όλες αυτές οι φράσεις διαθέτουν το ίδιο μοτίβο το οποίο κινείται εντός του διαστήματος της τρίτης μικρής. Το τεράστιο επίπεδο της έντασης στην αρχή της εισαγωγής εκτονώνεται από ένα κατέβασμα που περνάει στο δεύτερο τμήμα της εισαγωγής, το οποίο βρίσκεται στη Μι ύφεση μείζονα.[57] Η ανοδική πορεία που ακούσαμε στο πρώτο τμήμα της εισαγωγής

[50] Donald Francis Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses* (Νέα Υόρκη: AMS Press, 1976), 64.
[51] William Earl Caplin, *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2013), 556.
[52] Robert Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas* (Νέα Υόρκη: Teaching Company, 2005), 42.
[53] Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2009), 102.
[54] Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015), 205. https://hdl.handle.net/11419/1305
[55] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 42.
[56] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 43.
[57] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 63.

μετατοπίζεται τώρα σε ακόμη υψηλότερη τονικά περιοχή στο δεύτερο τμήμα. Το μοτίβο εντός της τρίτης μικρής εναλλάσσεται τώρα με τις «παρεμβολές» των συντριπτικών συγχορδιακών σχολιασμών στα μέτρα 5 και 6 σε δυναμική fortissimo. Η άνοδος συνεχίζεται και φτάνει στην κορύφωσή της που γίνεται στην δεσπόζουσα συγχορδία της τονικής στο μέτρο 9. Στο τρίτο τμήμα της εισαγωγής παρατηρείται πλέον η κάθοδος αυτής της μακράς ανόδου που δημιούργησαν τα πρώτα δύο τμήματα και στα μέτρα 9 και 10 οι δύο γρήγορες φιγούρες πραγματοποιούν πτώση προς την τονική και τη δεσπόζουσα αντίστοιχα, προοιωνίζοντας έτσι το μεγάλο κατέβασμα που ακολουθεί στον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μέτρου 10. Το εκφραστικό βάρος αυτής της εισαγωγής είναι πολύ μεγάλο για να διατηρηθεί σε αυτό το ψηλό ρετζίστρο,[58] έτσι ο Μπετόβεν χρησιμοποιεί αυτή τη μακρά, γρήγορη και βίαιη χρωματική κάθοδο που ωθεί τη μουσική πίσω στη ντο ελάσσονα, όπου ολοκληρώνεται η εισαγωγική ενότητα και περνάμε στην αρχή της Έκθεσης μέσα από μία πτώση στην τονική.[59]

Έκθεση

Στην Έκθεση το ύφος και ο ρυθμός αλλάζουν ολοκληρωτικά. Η ερμηνευτική οδηγία του συνθέτη στο μέτρο 11 είναι πλέον Allegro di molto e con brio, δηλαδή γρήγορα και με ενέργεια, η μετρική ένδειξη αλλάζει και από 4/4 μεταβαίνουμε τώρα σε κομμένο χρόνο και η δυναμική είναι piano παρά τον γεμάτο ενέργεια ισοκράτη στην τονική που παίζει σε οκτάβες το αριστερό χέρι.[60] Πιο αναλυτικά, η πρώτη θεματική ομάδα (μέτρα 11-37) βρίσκεται στον τονικό χώρο της ντο ελάσσονας[61] και ενδιάμεσα παρεμβάλλονται μερικές τονικές αποκλίσεις προς την τέταρτη βαθμίδα της κλίμακας, δηλαδή τη φα ελάσσονα. Το θέμα έχει και αυτό ανοδική κατεύθυνση στη μελωδική γραμμή στα μέτρα 11 με 15 και εδώ θα μπορούσαμε να πούμε πως αυτή η ανοδική κίνηση μοιάζει με εκείνη που είδαμε στα δύο πρώτα επιμέρους τμήματα της εισαγωγής προηγουμένως. Ακολουθεί μια κάθοδος στην οποία η δυναμική κορυφώνεται με το crescendo και στο τέλος αυτής της φράσης πραγματοποιείται τέλεια αυθεντική πτώση στην τονική στο μέτρο 19. Έπεται μια επανάληψη της φράσης, με τη διαφορά ότι εδώ καταλήγει στη δεσπόζουσα πραγματοποιώντας ημίπτωση (μέτρο 27). Ακολουθούν δύο όμοιες μεταξύ τους φράσεις στα μέτρα 27-31 και 31-35 αντίστοιχα. Εκεί το αριστερό χέρι σταματάει να παίζει τη συνοδεία που έπαιζε προηγουμένως και η υφή αλλάζει με τον τονισμό των σολ σε οκτάβες που παίζει το δεξί χέρι σε συνδυασμό με τη χρήση των rinforzandi και sforzandi. Μέσω της επανάληψης αυτής της φράσης θα μπορούσαμε να πούμε ότι υποδηλώνεται κάποιου είδους εμμονή. Στη συνέχεια, συναντάμε μία αλυσίδα με τρεις όμοιες φράσεις, οι οποίες εμφανίζουν επιρροές από τη πρώτη θεματική ομάδα της έκθεσης. Στον Μπετόβεν γίνεται εμφανές ότι η επανάληψη

[58] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 44.
[59] William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1998), 205.
[60] Stewart Gordon, *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2017), 136.
[61] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 64.

μιας φράσης για τρεις φορές αποτελεί χαρακτηριστικό της συνθετικής του γραφής και τις περισσότερες φορές μέσω αυτής επιτυγχάνεται κάποια κορύφωση. Στη περίπτωσή μας η πρώτη φράση βρίσκεται στα μέτρα 35-39 και στο μέτρο 38 ξεκινάει το μεταβατικό τμήμα,[62] όπου και πραγματοποιείται πτώση προς τη Λα ύφεση μείζονα. Η δεύτερη φράση βρίσκεται στα μέτρα 39-43 όπου γίνεται πτώση στη Σι ύφεση μείζονα και η τρίτη στα μέτρα 43-49 όπου παραμένει στην ίδια τονικότητα και με τη βοήθεια των μέτρων 49 και 50, τα οποία αποτελούν ένα συνδετικό πέρασμα επιστρέφουμε στην αρχική δυναμική piano και πραγματοποιείται μία ομαλή μετάβαση προς τη δεύτερη θεματική ομάδα της έκθεσης.

Κατά την πρακτική της σύνθεσης της κλασικής εποχής και της μορφής σονάτας, ήταν σύνηθες στα έργα γραμμένα σε ελάσσονα τονικότητα η δεύτερη θεματική ομάδα να βρίσκεται στον τονικό χώρο της δεσπόζουσας ή της σχετικής μείζονας. Στην περίπτωσή μας όμως, ο Μπετόβεν γνώριζε πολύ καλά ότι η «σκοτεινή» διάθεση που ήθελε να αποδώσει σε αυτό το μέρος[63] δεν θα μπορούσε να αποτυπωθεί με τη χρήση της Μι ύφεση μείζονας και για αυτό χρησιμοποίησε στο Β1 τμήμα της δεύτερης θεματικής ομάδας την ομώνυμή της ελάσσονα, δηλαδή τη μι ύφεση ελάσσονα, ενώ στο Β2 τμήμα μεταβαίνει στη σχετική μείζονα.[64]

Το Β1 τμήμα βρίσκεται στα μέτρα 51 με 88 και περιλαμβάνει ένα νέο θέμα που παίζεται με την τεχνική των "σταυρωτών χεριών" στο πιάνο, όπου το αριστερό χέρι συνεχίζει να παίζει τη συνοδεία του κάτω πενταγράμμου, ενώ το δεξί χέρι παίζει την μελωδία και δημιουργείται έτσι η μουσική συνομιλία της ερώτησης-απάντησης με την αλλαγή ρετζίστρων. Σημαντική είναι επίσης και η χρήση του ποικίλματος (mordant) σε αυτή τη θεματική ενότητα. Πιο συγκεκριμένα, σε αυτό το σημείο υπάρχουν τρεις φράσεις που μοιράζονται το ίδιο μοτιβικό υλικό και επαναλαμβάνονται στα μέτρα 51 με 59, 59 με 67 και 67 με 75 αντίστοιχα. Η συνέχεια όμως της τρίτης φοράς είναι κάπως διαφορετική, καθώς στο μέτρο 75 ακολουθεί ένας διαφορετικός σχολιασμός στο μπάσο και έτσι η αγωνία κορυφώνεται. Τα μέτρα 75 με 88 θα μπορούσαμε να πούμε ότι αποτελούν προέκταση της Β1 θεματικής ομάδας, μέσα της οποίας ο Μπετόβεν μεταβαίνει τελικά στη Μι ύφεση μείζονα στο μέτρο 89, όπου και ξεκινάει το Β2 τμήμα της δεύτερης θεματικής ομάδας. Η μετάβαση αυτή τονικά πραγματοποιείται περνώντας από τη μι ύφεση ελάσσονα στο μέτρο 79, στη Ντο μείζονα στα μέτρα 81 και 82, στη συνέχεια στη φα ελάσσονα στο μέτρο 83 και τέλος στη Σι ύφεση μείζονα στο μέτρο 84, η οποία είναι και η δεσπόζουσα της Μι ύφεση μείζονας.[65]

Το Β2 τμήμα της δεύτερης θεματικής ομάδας εκτείνεται στα μέτρα 89 με 113, έχει διαφορετική διάθεση και υφή από το προηγούμενο τμήμα και αποτελείται αρχικά από μία νέα φράση 12 μέτρων (4+8) που στα μέτρα 89 με 92 βρισκόμαστε για λίγο στη Μι ύφεση μείζονα και σταδιακά απομακρυνόμαστε από αυτήν, καθώς και τα δύο χέρια χρησιμοποιούν την φιγούρα συνοδείας "alberti" με «σπασμένες» συγχορδίες και με μία

[62] James Hepokoski, Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006), 97.
[63] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 45.
[64] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 64.
[65] Charles Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas a Short Companion* (Λονδίνο: Yale University Press, 2002), 143.

αντίθετη κίνηση μεταξύ τους. Η φράση ξεκινάει σε δυναμική piano και σταδιακά κορυφώνεται με τη χρήση του crescendo μέχρι το μέτρο 99 όπου καταλήγει σε forte. Η ίδια δωδεκάμετρη φράση επαναλαμβάνεται στα μέτρα 101 με 113 με ελαφρώς διαφορετική κατάληξη, πραγματοποιώντας πτώση στο μέτρο 113 στη Μι ύφεση μείζονα.

Το καταληκτικό τμήμα ξεκινάει στο μέτρο 113 με μία τετράμετρη φράση σε δυναμική piano μετά το σαρωτικό forte που προηγήθηκε. Έχει λυρική διάθεση και βρίσκεται στο τονικό χώρο της Μι ύφεση μείζονας. Αυτό το τετράμετρο επαναλαμβάνεται στο μέτρο 117 με μεγαλύτερη ένταση και καταλήγει σε forte στο μέτρο 121. Η Codetta ξεκινάει στο μέτρο 121, όπου υπάρχει το αρχικό θέμα στη Μι ύφεση μείζονα, με τη διαφορά ότι εδώ παίζεται σε δυναμική forte. Τα μέτρα 128 με 132 που ακολουθούν αποτελούν μία μετάβαση και χρησιμοποιούνται για να επιτευχθεί η αρμονική σύνδεση και να επαναληφθεί η έκθεση τη πρώτη φορά, καταλήγοντας στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας, ενώ τη δεύτερη φορά έχει στόχο τη μετάβαση στην ανάπτυξη που βρίσκεται στον τονικό χώρο της σολ ελάσσονας. Όλο αυτό το τμήμα κρύβει πολύ μεγάλη ενέργεια και μία εμμονή. Η άποψη αυτή ενισχύεται αν λάβουμε υπόψη μας τις επαναλαμβανόμενες δηλώσεις της forte δυναμικής στα μέτρα 129, 130 και 131. Τέλος, όλη αυτή η ένταση εκτονώνεται και στις δύο περιπτώσεις στις δύο κορώνες στα μέτρα 132, καταλήγοντας σε δυναμική fortissimo.

Ανάπτυξη

Παρατηρούμε παραδόξως ότι στην αρχή της ανάπτυξης υπάρχει η ένδειξη Tempo I στο μέτρο 133, η οποία παραπέμπει στην έναρξη του έργου. Ο Μπετόβεν σπάνια ανακαλεί την εισαγωγή αργότερα στο ίδιο μέρος[66] (το μόνο άλλο παράδειγμα βρίσκεται στο πρώτο μέρος της σονάτας "Tempest" σε ρε ελάσσονα, no. 2, op. 31). Η χρήση αυτής της επανάληψης ήταν πολύ καινοτόμα την εποχή που γράφτηκε το έργο. Ο Μπετόβεν επιθυμώντας να επιστρέψει ξαφνικά σε αυτή τη συγκριτικά στατική εισαγωγική μουσική σταματά απότομα τη ορμή που δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια της Έκθεσης. Ως αποτέλεσμα, υφολογικά και μορφολογικά η ανάπτυξη αρχίζει όπως και η εισαγωγή της σονάτας με τη διαφορά ότι εδώ βρισκόμαστε στον τονικό χώρο της σολ ελάσσονας. Στα μέτρα 133 έως 135 το μοτίβο της εισαγωγής επαναλαμβάνεται τρεις φορές και στη συνέχεια η ένταση πέφτει απότομα σε δυναμική piano, όπου θα μειωθεί κι άλλο με το decrescendo στο μέτρο 136 και θα καταλήξει σε pianissimo μέσω μίας τέλειας αυθεντικής πτώσης στη μι ελάσσονα. Μέσα από αυτήν την εισαγωγή περνάμε από την σολ ελάσσονα στη μακρινή τονικά μι ελάσσονα.

Το επόμενο μέρος του τμήματος της ανάπτυξης εγκαθίσταται στη μι ελάσσονα. Το allegro molto e con brio επανέρχεται στο μέτρο 137 με τις ίδιες αλλαγές που επέφερε προηγουμένως στο tempo και το ύφος η μετάβαση από την αρχική εισαγωγή στην έκθεση. Ο συνθέτης στο μεγαλύτερο μέρος της ανάπτυξης χρησιμοποιεί ήδη υπάρχον

[66] Hepokoski και Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, 220.

μοτιβικό υλικό. Πιο συγκεκριμένα, τα μέτρα 137 έως 139 είναι μοτιβικά δανεισμένα από τα μέτρα 35 με 37 της έκθεσης, ενώ η μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού στα μέτρα 140 με 143 είναι το βασικό μοτιβικό υλικό που συναντήσαμε στην αρχική εισαγωγή, με τη διαφορά ότι εδώ είναι γραμμένο με μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες. Ακολούθως στα μέτρα 137 με 142 θα δούμε ότι κυριαρχούν δύο αντιθετικές υφές. Από τη μία στη πρώτη φράση στα μέτρα 137 με 139 υπάρχει τόσο μεγάλη ενέργεια που ξεκινάει από δυναμική piano και εντός δύο μέτρων καταλήγει σε forte και από την άλλη στη δεύτερη φράση στα μέτρα 140 με 143 εμφανίζεται ξανά αυτό το λυρικό θέμα της εισαγωγής σε δυναμική piano και αποκόπτει και πάλι απότομα αυτή την ορμή. Αυτές οι δύο φράσεις επαναλαμβάνονται αμέσως μετά στα μέτρα 143 με 148, μόνο που τη δεύτερη φορά βρισκόμαστε στον τονικό χώρο της Ρε μείζονας (δηλαδή της δεσπόζουσας της σολ ελάσσονας), ενώ την πρώτη φορά βρισκόμασταν στην μι ελάσσονα. Στα μέτρα 149 με 159 οι ρόλοι αντιστρέφονται και έτσι το δεξί χέρι παίζει σε οκτάβες κρατώντας έναν ισοκράτη, ενώ το αριστερό παίζει τη βασική μελωδική γραμμή. Η αλήθεια είναι πως έως και το μέτρο 167 επικρατεί μεγάλη τονική αστάθεια και σε εκείνο το μέτρο ξεκινάει το αναμεταβατικό τμήμα, το οποίο βρίσκεται στη τονικότητα της Σολ μείζονας, δηλαδή στη δεσπόζουσα της κυρίαρχης τονικότητας του έργου.

Το αναμεταβατικό τμήμα βρίσκεται στα μέτρα 167 με 194 και λειτουργεί ως προετοιμασία για την επιστροφή στην αρχική τονικότητα στο μέρος της επανέκθεσης. Ξεκινάει με μία τετράμετρη φράση στη χαμηλή έκταση του πιάνου σε δυναμική pianissimo και ακολουθεί μία αντιθετικού χαρακτήρα τετράμετρη φράση με μοτιβικό υλικό που αντλεί από τα μέτρα 137 με 139. Αυτές οι δύο φράσεις επαναλαμβάνονται με τον ίδιο ακριβώς τρόπο στα μέτρα 175 με 182 και η κορύφωση επιτυγχάνεται μέσω μίας αλυσίδας που ακολουθεί με την επανάληψη των μέτρων 181 και 182 για τρεις φορές. Στο μέτρο 187 πραγματοποιείται πτώση στη Σολ μείζονα και ξεκινάει μία μεγάλη και μονοφωνική κάθοδος που θα μας οδηγεί στην Επανέκθεση στο μέτρο 195.

Επανέκθεση

Το μέρος της Επανέκθεσης ξεκινάει με την επανεμφάνιση της πρώτης θεματικής ομάδας στα μέτρα 195 με 203 στη ντο ελάσσονα.[67] Ακολουθεί το μεταβατικό τμήμα στα μέτρα 203 με 220, το οποίο είναι διαφορετικό από αυτό της έκθεσης, καθώς εδώ υπάρχει μία αλυσίδα στα μέτρα 207 με 210 που επαναλαμβάνεται τρεις φορές και έχει σκοπό να μας οδηγήσει με τη βοήθεια του συνδετικού περάσματος των μέτρων 219-220 στην τονικότητα της δεύτερης θεματικής ομάδας, η οποία παραδόξως είναι η φα ελάσσονα.[68]

Το Β1′ τμήμα της δεύτερης θεματικής ενότητας εκτείνεται στα μέτρα 221 με 252 και ενώ ξεκινάει από το τονικό χώρο της φα ελάσσονας, δηλαδή της υποδεσπόζουσας της κυρίαρχης τονικότητας, σταδιακά μεταβαίνει στην κυρίαρχη

[67] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 65.
[68] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 66.

τονικότητα από το μέτρο 237 και έπειτα. Ακολουθεί το Β2′ τμήμα της δεύτερης θεματικής ομάδας στα μέτρα 253 με 276, το οποίο και αυτό παραμένει στην τονική.

Το καταληκτικό τμήμα βρίσκεται στα μέτρα 277 με 310 και από την αρχή έως το τέλος του κυριαρχεί ο τονικός χώρος της ντο ελάσσονας. Τα μέτρα 277 με 294 αντιστοιχούν στα μέτρα 113 με 132 της έκθεσης, με τη διαφορά ότι εδώ βρισκόμαστε στη ντο ελάσσονα και όχι στη σχετική της. Στο μέτρο 294 καταλήγουμε στη κορώνα, όπου θα βρούμε τη φα δίεση ντιμινουίτα της δεσπόζουσας.[69] Ακολουθεί το τμήμα της Coda, όπου για μία ακόμη τελευταία φορά υπάρχει η υπενθύμιση του βαρύ ύφους που φέρει η εισαγωγή με το Grave[70] στα μέτρα 295 με 298, χωρίς όμως τη προσθήκη ατάκας forte-piano στο ισχυρό του κάθε μέτρου, αλλά με παύσεις που κρύβουν μέσα τους μεγάλη ενέργεια αυτή τη φορά. Στο μέτρο 299 η ερμηνευτική οδηγία αλλάζει πάλι σε Allegro molto e con brio και ο Μπετόβεν κλείνει το πρώτο μέρος της σονάτας του με την επανεμφάνιση του κύριου θέματος για τρίτη και τελευταία φορά.[71] Το μέρος ολοκληρώνεται με τέλεια αυθεντική πτώση στη τονική.

[69] Hepokoski και Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, 336.
[70] Hepokoski και Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, 336.
[71] Kenneth Drake, *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience* (Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, 2000), 82.

Δεύτερο μέρος

Αριθμός μέτρων	Μορφολογικό τμήμα	Τονικός χώρος
1-8	Α	Λα ύφεση μείζονα
9-16	Α′	Λα ύφεση μείζονα
17-23	Β	φα ελάσσονα – Μι ύφεση μείζονα
23-28	Μεταβατικό τμήμα	Μι ύφεση μείζονα
29-36	Α	Λα ύφεση μείζονα
37-47	Γ	λα ύφεση ελάσσονα – Μι μείζονα
48-50	Μεταβατικό τμήμα	Ασταθές τονικό περιβάλλον
51-58	Α διαφοροποιημένο	Λα ύφεση μείζονα
59-66	Α′ διαφοροποιημένο	Λα ύφεση μείζονα
66-73	Coda	Λα ύφεση μείζονα

Παράδειγμα 2: Η σύνοψη της δομής του δεύτερου μέρους της σονάτας

Το δεύτερο μέρος της σονάτας είναι ένα αργό και λυρικό μέρος με μεγάλες φράσεις. Σε αντίθεση με το πρώτο μέρος, το δεύτερο είναι γραμμένο σε μορφή πενταμερούς rondo[72] (ΑΒΑΓΑ-Coda) και στο μέρος αυτό το βάρος πέφτει στη μελωδία και το λυρισμό. Έτσι, στην αρχή αναγράφεται η ερμηνευτική ένδειξη Adagio cantabile, η μετρική ένδειξη είναι τα 2/4 και ο κύριος τονικός χώρος είναι η Λα ύφεση μείζονα,[73] συνεπώς είναι γραμμένο στην έκτη της ντο ελάσσονας.

Το τμήμα Α βρίσκεται στα 8 πρώτα μέτρα αυτού του μέρους και περιλαμβάνει το κύριο θέμα. Ο Μπετόβεν διατηρεί απλή αρμονία και ρυθμική αγωγή στις εξωτερικές φωνές, ενώ η εσωτερική φωνή που έχει τα δέκατα έκτα παίζεται από το δεξί χέρι μαζί με την κύρια μελωδία και κρατάει τη μουσική σε κίνηση, ενώ παράλληλα βοηθάει στο να αναδειχθεί αυτή η αργή μελωδία. Το τμήμα βρίσκεται στον τονικό χώρο της Λα ύφεση μείζονας και η δυναμική είναι piano. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι σε κάθε εμφάνιση του θέματος η δυναμική και η τονικότητα παραμένουν το ίδιο. Το τμήμα κλείνει με την πραγματοποίηση πτώσης στη τονική στο μέτρο 8.

Ακολουθεί το τμήμα Α′ που βρίσκεται στα μέτρα 9 έως 16 και αποτελεί μία παραλλαγή του προηγούμενου τμήματος, καθώς ουσιαστικά είναι το ίδιο με μερικές μικρές διαφοροποιήσεις. Πιο συγκεκριμένα, στο τμήμα αυτό το θέμα ανεβαίνει μία οκτάβα ψηλότερα,[74] προσφέροντας έτσι μεγαλύτερη συναισθηματική ένταση. Η συνοδεία των εσωτερικών φωνών εμπλουτίζεται με την προσθήκη της δεύτερης ομάδας δεκάτων έκτων στο αριστερό χέρι, ενώ στα μέτρα 12 και 13 η γραμμή του μπάσου παίρνει έναν αρπισμό ανανεώνοντας έτσι το ενδιαφέρον του ακροατή.

[72] Caplin, *Analyzing Classical Form*, 650.
[73] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 66.
[74] Rosen, *Beethoven's Piano Sonatas a Short Companion*, 144.

Το Β τμήμα, εντοπίζεται στα μέτρα 17 με 23 και αρχικά βρίσκεται στο τονικό χώρο της σχετικής ελάσσονας,[75] δηλαδή στη φα ελάσσονα, ενώ από το μέτρο 23 και έπειτα μεταβαίνει τονικά στο χώρο της δεσπόζουσας,[76] δηλαδή στη Μι ύφεση μείζονα. Είναι εμφανείς οι διαφορές του με τα προηγούμενα τμήματα, καθώς εδώ εισάγεται ένα νέο δραματικό μελωδικό υλικό[77] και η συνοδεία των κινούμενων δέκατων έκτων που χρησιμοποιήθηκε προηγουμένως τώρα αντικαθίσταται από μία πιο στατική συνοδεία με επαναλαμβανόμενους φθόγγους. Ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα στα μέτρα 23 έως 28, όπου η υφή αλλάζει καθώς μεταφερόμαστε σε μία χαμηλότερη έκταση του πιάνου και ταυτόχρονα η δυναμική σταδιακά χαμηλώνει, με σκοπό να προετοιμαστούμε για την επανεμφάνιση του κύριου θέματος στο επόμενο τμήμα.

Το τμήμα Α στα μέτρα 29 με 36 είναι ακριβώς το ίδιο με το αντίστοιχο τμήμα στην αρχή του μέρους στα μέτρα 1 με 8.

Το τμήμα Γ που ακολουθεί εκτείνεται στα μέτρα 37 έως 47. Στα πρώτα πέντε μέτρα του τμήματος βρισκόμαστε στην ομώνυμη ελάσσονα,[78] δηλαδή στη λα ύφεση ελάσσονα, ενώ έπειτα στα μέτρα 42 με 47 μεταβαίνουμε στον τονικό χώρο της Μι μείζονας. Στο τμήμα αυτό εισάγεται ένα νέο μοτιβικό υλικό από τον Μπετόβεν και η διάθεση αρχικά «σκουραίνει» στη τονικότητα της λα ύφεση ελάσσονας, ενώ όταν στην συνέχεια το ίδιο θέμα επαναλαμβάνεται στη Μι μείζονα στο μέτρο 45 τότε γίνεται πιο λαμπερό και ευχάριστο. Στο νέο αυτό θέμα υπάρχει μία μουσική συνομιλία ερώτησης-απάντησης[79] ανάμεσα στη μελωδία που έχει το δεξί χέρι και στην απάντηση που έρχεται από το μπάσο στο άλλο χέρι. Αυτή η μουσική συνομιλία επαναλαμβάνεται τρεις φορές στη λα ύφεση ελάσσονα στα μέτρα 37 με 41 και δύο φορές στη Μι μείζονα στα μέτρα 45 με 47. Ωστόσο, την τρίτη φορά της επανάληψης του θέματος στη λα ύφεση ελάσσονα η εξέλιξη δεν είναι η αναμενόμενη, καθώς ακολουθούν διαδοχικά sforzandi τα οποία κορυφώνουν όλο και περισσότερο την ένταση και μας οδηγούν στον τονικό χώρο της Μι μείζονας. Το θέμα του Γ τμήματος εμφανίζεται και στις δύο τονικότητες σε δυναμική pianissimo, ενώ μεγάλο ενδιαφέρον προκαλεί το γεγονός ότι από το τμήμα Γ έως το τέλος του δεύτερου μέρους η υφή της συνοδείας πυκνώνει και από ομάδες των δέκατων έκτων που είχαμε προηγουμένως, τώρα η συνοδεία περιλαμβάνει τρίηχα δέκατων έκτων,[80] κάτι το οποίο προσφέρει μεγαλύτερη κίνηση και ζωηράδα στη συνοδεία. Ακολουθεί ένα σύντομο μεταβατικό τμήμα το οποίο πραγματοποιεί μία τονική μετάβαση από τη Μι μείζονα στη Λα ύφεση μείζονα[81] στα μέτρα 47-50, δημιουργώντας μία αλυσίδα στην οποία το μοτίβο επαναλαμβάνεται τρεις φορές για να περάσουμε ομαλά στο επόμενο τμήμα.

Τα δύο επόμενα τμήματα, Α διαφοροποιημένο και Α′ διαφοροποιημένο στα μέτρα 51-66 είναι ακριβώς το ίδιο με τα τμήματα Α και Α′ στην αρχή του μέρους, με τη διαφορά ότι εδώ η συνοδεία πυκνώνει με τη χρήση των τρίηχων δέκατων έκτων στις

[75] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 48.
[76] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 48.
[77] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 48.
[78] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 67.
[79] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 67.
[80] Gordon, *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*, 137.
[81] Gordon, *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*, 137.

εσωτερικές φωνές, καθώς και με τη μικρή διαφορά ότι αυτά τα τρίηχα εφαρμόζονται και στη μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού στα σημεία του κλεισίματος των δύο αυτών οκτάμετρων φράσεων.

Τα τελευταία 8 μέτρα του μέρους αποτελούν το τμήμα της Coda. Η μελωδική γραμμή των μέτρων 66-68 επαναλαμβάνεται στα μέτρα 68-70 αντίστοιχα, με την προσθήκη του διπλασιασμού μίας οκτάβας ψηλότερα στο δεξί χέρι. Μια καινούργια αλυσίδα εισάγεται στο μέτρο 70 και επαναλαμβάνεται τρεις φορές, στην οποία το τονικό ύψος οδηγείται όλο και χαμηλότερα κάθε φορά και μέσω μίας τέλειας αυθεντικής πτώσης καταλήγουμε στο τελευταίο μέτρο του τμήματος, όπου η δυναμική συρρικνώνεται σε pianissimo, με την τελευταία νότα να μένει κρατημένη με μια κορώνα και τη μουσική να αφήνει την τελευταία της πνοή.

Τρίτο μέρος

Αριθμός μέτρων	Μορφολογικό τμήμα	Τονικός χώρος
1-78	**Έκθεση**	
1-17	Α	ντο ελάσσονα
18-25	Μεταβατικό τμήμα	φα ελάσσονα – Μι ύφεση μείζονα
25-43	Β1	Μι ύφεση μείζονα
44-54	Β2	Μι ύφεση μείζονα
54-61	Μεταβατικό τμήμα	Σολ μείζονα
62-78	Α	ντο ελάσσονα
79-120	**Ανάπτυξη**	
79-107	Γ	Λα ύφεση μείζονα
107-120	Αναμεταβατικό τμήμα	Σολ μείζονα
121-210	**Επανέκθεση**	
121-1281	Α	ντο ελάσσονα
128-134	Μεταβατικό τμήμα	Ασταθές τονικό περιβάλλον
134-153	Β1′	Ντο μείζονα
154-159	Β2′	Ντο μείζονα – ντο ελάσσονα
160-171	Μεταβατικό τμήμα	Ασταθές τονικό περιβάλλον
171-182	Α	ντο ελάσσονα
182-210	Coda	Κυριαρχεί η ντο ελάσσονα ενώ, παρεμβάλλεται η Λα ύφεση μείζονα

Παράδειγμα 3: Η σύνοψη της δομής του τρίτου μέρους της σονάτας.

Το τρίτο μέρος του έργου είναι ένα γρήγορο, δραματικό και με έντονες μελωδικές γραμμές μέρος, γραμμένο σε μορφή rondo-σονάτας, καθώς η δομή του αναδεικνύει τόσο τα χαρακτηριστικά της μορφής rondo, όσο και τις αρχές της τριμερούς μορφής σονάτας. Η μετρική ένδειξη είναι ο κομμένος χρόνος και ο κύριος τονικός χώρος όπως και στο πρώτο μέρος, είναι η ντο ελάσσονα.

Έκθεση

Το τμήμα Α βρίσκεται στα πρώτα 17 μέτρα του μέρους, είναι γραμμένο στη ντο ελάσσονα και χωρίζεται σε δύο επιμέρους φράσεις (8+9). Η δυναμική είναι piano και στη συνοδεία ο Μπετόβεν χρησιμοποιεί αρπισμούς, ενώ είναι εμφανές ότι η αρχή του θέματος παρουσιάζει μοτιβικές επιρροές από το Β1 θέμα του πρώτου μέρους της

σονάτας.[82] Στα μέτρα 9 με 12 το τελευταίο τετράμετρο της πρώτης φράσης επαναλαμβάνεται με ελαφρώς διαφορετική συνοδεία στο αριστερό χέρι και με μεγαλύτερη ένταση σε σχέση με τη προηγούμενη φορά, καταλήγοντας έτσι μέσω του crescendo σε δυναμική forte πριν την πτώση. Στα μέτρα 18-25 ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα[83] στα πλαίσια της μορφής σονάτας, μέσω του οποίου οδηγούμαστε από τη φα ελάσσονα στη Μι ύφεση μείζονα,[84] δηλαδή στη σχετική μείζονα και στον τονικό χώρο που βρίσκεται στη συνέχεια το Β1 τμήμα. Αυτό το μεταβατικό τμήμα πρόκειται για μία αλυσίδα στην οποία η τετράμετρη φράση των μέτρων 18 με 21 επαναλαμβάνεται δύο φορές.

Το Β1 τμήμα ξεκινάει με ένα έντονα λυρικό θέμα στα μέτρα 25 με 33 και υπογραμμίζεται από την ερμηνευτική ένδειξη dolce, συνεπώς οφείλει να παιχτεί από τον ερμηνευτή με κάποιου είδους γλυκύτητα. Παρότι τονικά στα μέτρα 25 με 29 βρισκόμαστε στη Μι ύφεση μείζονα,[85] στη συνέχεια μέσω της δεσπόζουσας της περνάμε στη μι ύφεση ελάσσονα για λίγο στο μέτρο 30 και επιστρέφοντας ξανά στα μέτρα 33-36 στη δεσπόζουσα (δηλαδή στη Σι ύφεση μείζονα), καταλήγουμε και πάλι στη Μι ύφεση μείζονα στο μέτρο 36. Η λυρική υφή της αρχής του τμήματος αλλάζει απότομα από το μέτρο 33 και μετά, με τη χρήση των sforzandi και η μουσική έκτοτε αποκτά μεγαλύτερη ένταση και κίνηση με την εισαγωγή του νέου ρυθμικού σχήματος των τρίηχων ογδόων, σε συνδυασμό με τη μουσική συνομιλία σε μορφή ερώτησης-απάντησης στα μέτρα 37 με 39. Στο τέλος αυτού του τμήματος με τη χρήση ενός μεγάλου αρπισμού που ξεπερνάει τις 3 οκτάβες, πραγματοποιείται τέλεια αυθεντική πτώση στη Μι ύφεση μείζονα και περνάμε στο Β2 τμήμα.

Το Β2 τμήμα που βρίσκεται στα μέτρα 44 με 54 παραμένει στο τονικό χώρο της σχετικής μείζονας[86] παρά τις μικρές τονικές αποκλίσεις που παρεμβάλλονται προς την δεσπόζουσα και την υποδεσπόζουσα της. Το νέο μοτιβικό υλικό που εισάγεται στο μέτρο 44 επαναλαμβάνεται μία οκτάβα ψηλότερα στο μέτρο 48, με διαφορετική όμως εξέλιξη. Έτσι, στο μέτρο 50 συναντάμε και πάλι τη μουσική συνομιλία της ερώτησης-απάντησης που είδαμε προηγουμένως, μόνο που αυτή τη φορά οι ρόλοι των δύο χεριών αντιστρέφονται. Στο μέτρο 54 πραγματοποιείται πτώση στη Μι ύφεση μείζονα και στη συνέχεια περνάμε στο μεταβατικό τμήμα που φτάνει έως τη κορώνα του μέτρου 61. Ο Μπετόβεν, με τη χρήση του μοτιβικού υλικού από το τέλος του προηγούμενου τμήματος πραγματοποιεί μία ανοδική πορεία, στην οποία συσσωρεύεται μεγάλη ένταση φτάνοντας σε δυναμική fortissimo. Όλη αυτή η ένταση εκτονώνεται στη κορώνα στα μέτρα 60 και 61 μετά τη κάθοδο που προηγείται. Αυτό το τμήμα αποτελεί ουσιαστικά τη μετάβαση από το τονικό χώρο της Μι ύφεση μείζονας στη ντο ελάσσονα.[87] Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο 56 πραγματοποιείται μια διατονική μετατροπία μέσω της Μι ύφεση μείζονας ως συγχορδία, η οποία είναι ταυτόχρονα η

[82] Greenberg, *Beethoven's Piano Sonatas*, 48.
[83] Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, 275.
[84] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 67.
[85] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 67.
[86] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 67.
[87] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 67.

τονική στην κλίμακα που ήδη βρισκόμαστε και η τρίτη βαθμίδα στη ντο ελάσσονα. Τη συγχορδία αυτή διαδέχεται η σι ελαττωμένη που μας φανερώνει και την επικείμενη πτωτικότητα στην αρχική μας κλίμακα και στη συνέχεια εμφανίζεται η σολ μείζονα μεθ' εβδόμης, η οποία κατοχυρώνει την επιστροφή στη ντο ελάσσονα και πραγματοποιεί κατ' επέκταση ημίπτωση προς αυτή.[88]

Το Α τμήμα που ακολουθεί στα μέτρα 62 με 78 είναι ακριβώς το ίδιο με αυτό που συναντήσαμε στην αρχή του μέρους.

Ανάπτυξη

Το Γ τμήμα εκτείνεται στα μέτρα 79 με 107. Έχει μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες και ένα λυρικό θέμα που έχει αντιστικτική υφή. Είναι γραμμένο με τη συνθετική τεχνική της διπλής αντίστιξης[89] στο τονικό χώρο της Λα ύφεση μείζονας.[90] Υφολογικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι το τμήμα αυτό χωρίζεται σε δύο επιμέρους μικρότερα τμήματα. Το πρώτο λοιπόν, βρίσκεται στα μέτρα 79 με 98. Στο μέτρο 83 ξεκινάει μία τετράμετρη φράση όπου το κάθε χέρι παίζει καθρεπτισμένα τα πρώτα μέτρα της προηγούμενης φράσης. Στη συνέχεια, αυτές οι δύο τετράμετρες φράσεις επαναλαμβάνονται μία οκτάβα ψηλότερα με τη προσθήκη μερικών εσωτερικών φωνών. Η φράση που ακολουθεί στο μέτρο 95 αποτελεί και το πέρασμα στο δεύτερο επιμέρους τμήμα, που βρίσκεται στα μέτρα 98 με 107. Εδώ, η άρθρωση αλλάζει και γίνεται πιο έντονη και μαζί της πυκνώνει και η ρυθμική αγωγή, αρχικά με την αντιστικτική χρήση των ογδόων στο αριστερό χέρι στα μέτρα 98 με 102, ενώ παράλληλα το δεξί χέρι παίζει το θέμα του Γ τμήματος μία οκτάβα ακόμη ψηλότερα σε σχέση με πριν. Η δυναμική σταδιακά διογκώνεται και στο μέτρο 103 καταλήγει σε forte, όπου εκεί γίνεται μία εναλλαγή των ρόλων μεταξύ των δύο χεριών. Στο τέλος του τμήματος περνάμε μέσα από μία χρωματική μετατροπία που πραγματοποιείται στο μπάσο (φα-φα$^{\#}$-σολ) στο αναμεταβατικό τμήμα, το οποίο βρίσκεται όλο στη Σολ μείζονα, δηλαδή στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Η ρυθμική αγωγή πυκνώνει κι άλλο με τα δέκατα έκτα που ακολουθούν και γενικότερα στα μέτρα 107 με 116 δεσπόζουν αρπισμοί γύρω από τη Σολ μείζονα,[91] ξεκινώντας από τη χαμηλή έκταση του πιάνου και ανεβαίνοντας σταδιακά προς τα επάνω. Η αγωνία και η ένταση κορυφώνεται με την ανοδική πορεία μέχρι το μέτρο 117 και έτσι ακολουθεί μία μακρά κάθοδος ίδια με αυτή του μεταβατικού τμήματος στα μέτρα 58 με 61, όπου όλη αυτή η ένταση εκτονώνεται και πάλι στην κορώνα.

[88] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 67.
[89] Gordon, *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*, 138.
[90] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 68.
[91] Caplin, *Analyzing Classical Form*, 647.

Επανέκθεση

Η Επανέκθεση ξεκινά με την επανάληψη του τμήματος Α στα μέτρα 121 με 128, με τη διαφορά ότι εδώ θα βρούμε μόνο τη πρώτη οκτάμετρη φράση του τμήματος και η συνέχεια δεν είναι αυτή που θα περιμέναμε, καθώς έπεται ένα διαφορετικό μεταβατικό τμήμα στα μέτρα 128 με 134. Αυτό το μεταβατικό τμήμα διαφέρει από τα προηγούμενα και χρησιμοποιεί το μοτιβικό υλικό του Α τμήματος στο αριστερό χέρι και αρπισμούς στο δεξί χέρι πραγματοποιώντας πτώσεις, αρχικά στη ντο ελάσσονα στο μέτρο 130 και στη συνέχεια στη φα ελάσσονα στο μέτρο 132. Μέσω αυτού του τμήματος περνάμε από τη ντο ελάσσονα του Α τμήματος στο τονικό χώρο της ομώνυμης μείζονας, δηλαδή στη Ντο μείζονα όπου και βρίσκεται το Β1′ τμήμα που ακολουθεί.

Το Β1′ τμήμα χρησιμοποιεί το ίδιο μοτιβικό υλικό με το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης και έχει ελαφρώς διαφορετική διάρθρωση από αυτό, καθώς εδώ παραμένουμε καθ' όλη τη διάρκεια του τμήματος στον τονικό χώρο της Ντο μείζονας.[92] Το Β2′ τμήμα που ακολουθεί δεν εξελίσσεται με τον ίδιο τρόπο με το αντίστοιχο τμήμα της έκθεσης, διότι εδώ το θέμα επαναλαμβάνεται 2 φορές στα μέτρα 154 και 158 και ακολουθεί το μεταβατικό τμήμα στο μέτρο 160. Εκεί κάνοντας χρήση του μοτίβου του Β2 θέματος περνάμε μέσα από μία αλυσίδα τονικών αποκλίσεων σε κύκλο πεμπτών από τη Ντο μείζονα στη ντο ελάσσονα στο μέτρο 171.

Η τελευταία εμφάνιση του τμήματος Α γίνεται στα μέτρα 171 με 182, η μόνη διαφορά εντοπίζεται από το μέτρο 178 και έπειτα, όπου η δεύτερη φράση διανθίζεται σε σχέση με τις προηγούμενες εμφανίσεις του θέματος και η συνοδεία του αριστερού χεριού είναι ελαφρώς διαφορετική. Ωστόσο, τίποτα δεν επηρεάζει και δεν αλλάζει την αρμονική συνοχή του τμήματος ακόμη και μετά από αυτές τις αλλαγές.

Coda

Η coda βρίσκεται στα μέτρα 182 με 210 και περιλαμβάνει πλήθος αντιθετικών υφών, μεγάλο εύρος δυναμικών και αντλεί μοτιβικό υλικό από τα προηγούμενα τμήματα του τρίτου μέρους, αλλά χρησιμοποιεί και εκ νέου μοτιβικό υλικό. Θα μπορούσαμε να τη χωρίσουμε σε τρία επιμέρους μικρότερα τμήματα ως εξής: μέτρα 182-193, 193-202 και 202-210, λαμβάνοντας υπόψιν το μοτιβικό υλικό που χρησιμοποιεί το κάθε τμήμα, καθώς και το υφολογικό περιεχόμενο του. Συγκεκριμένα, στο πρώτο επιμέρους τμήμα ξεκινάει μια τετράμετρα φράση σε δυναμική piano και με τη χρήση του crescendo καταλήγει σε fortissimo. Το μοτίβο επαναλαμβάνεται τρεις φορές πραγματοποιώντας τονική απόκλιση στην υποδεσπόζουσα και ακολουθεί μία τέλεια αυθεντική πτώση στη τονική. Η φράση αυτή επαναλαμβάνεται στη συνέχεια δύο φορές σε μία οκτάβα χαμηλότερα, ενώ τη τρίτη φορά πέφτει ξαφνικά σε δυναμική piano και ακολουθεί μια ανοδική πορεία, η οποία συνοδεύεται από ένα crescendo και καταλήγει με μια πτώση στην τονική. Ακολουθεί το δεύτερο επιμέρους τμήμα, όπου

[92] Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Complete Analyses*, 69.

εισάγεται ένα νέο μοτιβικό υλικό. Η δίμετρη φράση στα μέτρα 193 με 194 επαναλαμβάνεται τρεις φορές και η ένταση διογκώνεται, ενώ η χρήση των sforzandi γίνεται πλέον με έναν τρόπο εμμονικό. Στη τρίτη φορά της επανάληψης απρόσμενα καταλήγουμε στη ρε ύφεση μείζονα, η οποία είναι η ναπολιτάνικη της ντο ελάσσονας και ταυτόχρονα η τέταρτη βαθμίδα της Λα ύφεση μείζονας. Ακολουθεί μια κάθοδος σε δυναμική fortissimo, αυτή τη φορά ξεπερνάει τις τρεις οκτάβες και δε καταλήγει στη δεσπόζουσα της ντο ελάσσονας, αλλά καταλήγει στη δεσπόζουσα της Λα ύφεση μείζονας, δηλαδή στη Μι ύφεση μείζονα μεθ' εβδόμης. Το τρίτο και τελευταίο επιμέρους τμήμα της Coda ξεκινά με μία λυρική φράση σε δυναμική piano στη Λα ύφεση μείζονα και αποσυμφορεί όλη τη προηγούμενη ένταση. Η φράση επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο μία οκτάβα ψηλότερα σε χαμηλότερη δυναμική και επιστρέφουμε μέσω της γερμανικής συγχορδίας αυξημένης έκτης στη ντο ελάσσονα στο μέτρο 207. Η σονάτα κλείνει με ένα απρόσμενα έντονο κατέβασμα σε δυναμική fortissimo, πραγματοποιώντας τέλεια αυθεντική πτώση στην τονική.

3. Ενορχήστρωση

3.1 Γενικές αρχές ενορχήστρωσης ενός πιανιστικού έργου

Σύμφωνα με τον Adler,[93] για να στεφθεί επιτυχώς η διαδικασία της μεταγραφής ενός έργου για πιάνο στην ορχήστρα, θα πρέπει αρχικά να μελετήσουμε και να κατανοήσουμε σε βάθος το πρότυπο πιανιστικό έργο. Αυτό περιλαμβάνει τη μελέτη της μορφολογικής δομής, του μελωδικού και αρμονικού περιεχομένου, καθώς και των υφολογικών στοιχείων που περιέχει ένα έργο. Η γνώση αυτή χρησιμοποιείται ως κατευθυντήρια δύναμη καθ' όλη τη διάρκεια της διαδικασίας.

Επειδή υπάρχουν ιδιομορφίες και σημαντικές διαφορές μεταξύ της τεχνικής του πιάνου και των οργάνων της ορχήστρας (όπως π.χ. πιανιστικές φιγούρες που είναι αδύνατο να αναπαραχθούν από τα όργανα της ορχήστρας με τον ίδιο τρόπο που είναι γραμμένες στη πιανιστική παρτιτούρα), ο στόχος της ενορχήστρωσης δεν θα πρέπει να είναι η ακριβής μεταφορά των γραμμών της πιανιστικής παρτιτούρας στην ορχήστρα, αλλά η σύλληψη της ουσίας και του πνεύματος της μουσικής, με την κατάλληλη προσαρμογή της κάθε φορά στην ορχηστρική γραφή.[94] Ένα από τα πολλά πλεονεκτήματα της ενορχήστρωσης είναι ότι διευρύνονται οι δυνατότητες εφαρμογής των δυναμικών, καθώς λόγου χάρη ένα crescendo μπορεί να πραγματοποιηθεί απλώς με την προσθήκη μερικών οργάνων στην ορχήστρα. Είναι επίσης σημαντικό να κατανοήσουμε τις ερμηνευτικές οδηγίες που αναγράφονται στη πιανιστική παρτιτούρα και να τις αποτυπώσουμε με τον πιο ταιριαστό κάθε φορά τρόπο στην ορχηστρική γραφή.[95] Για παράδειγμα, εάν η παρτιτούρα του πιάνου χρησιμοποιεί την ένδειξη «una corda pedalings», τότε ένα παρόμοιο ακουστικό αποτέλεσμα μπορεί να επιτευχθεί στην ενορχήστρωση μας με τη χρήση σουρντίνας σε ορισμένα όργανα της ορχήστρας. Ένα ακόμα ζήτημα που χρήζει ειδικού χειρισμού στην ενορχήστρωση είναι η άρθρωση, καθώς καθίσταται από τεχνικής φύσης αδύνατον να χρησιμοποιείται η ίδια ακριβώς άρθρωση του πιανιστικού έργου και στην ορχηστρική γραφή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για αυτό αποτελεί ότι τα πνευστά όργανα της ορχήστρας δεν έχουν την δυνατότητα να παίξουν μία αρκετά μεγάλη legato φράση με σύζευξη διαρκείας, ενώ ένας πιανίστας μπορεί να το κάνει χωρίς κάποια ιδιαίτερη δυσκολία.

Η αξιοποίηση της αρμονίας του έργου για τη σύνθεση των γραμμών των επιμέρους ομάδων της ορχήστρας αποτελεί σημαντική πτυχή της διαδικασίας της ενορχήστρωσης. Αντίστοιχα, θα πρέπει να λάβουμε σοβαρά υπόψη μας τους διπλασιασμούς και γενικότερα την επέκταση του φάσματος της έκτασης σε αυτήν την διαδικασία σε σχέση με τη πιανιστική παρτιτούρα, διότι μία πιανιστική σύνθεση εξυπηρετεί τις τεχνικές δυνατότητες που παρέχουν τα δύο χέρια ενός εκτελεστή, ενώ από την άλλη πλευρά αυτοί οι περιορισμοί δεν υπάρχουν στην ορχήστρα όπου οι

[93] Adler, *The Study of Orchestration,* 741-748.
[94] Adler, *The Study of Orchestration,* 743.
[95] Adler, *The Study of Orchestration,* 744.

δυνατότητες είναι πολύ μεγαλύτερες.[96] Μία από τις πιο μεγάλες προκλήσεις που μπορεί να συναντήσουμε είναι η σωστή διαχείριση των ηχοχρωματικών επιλογών, καθώς ο αριθμός των ηχοχρωμάτων είναι μεγάλος και δελεαστικός στην ορχήστρα και για αυτό το λόγο η επιλογή τους στην ενορχήστρωση θα πρέπει να γίνει με φειδώ, ώστε να μην αλλοιώσει τη δομή και το ύφος που επιθυμεί να προσδώσει ο συνθέτης στο έργο του.[97]

Συνοψίζοντας, όσα ειπώθηκαν προηγουμένως αποτελούν τα θεμέλια στη διαδικασία της ενορχήστρωσης ενός έργου για πιάνο και μας υποδεικνύουν ότι η ενορχήστρωση θα πρέπει πάντα να υπηρετεί την αρχική σύνθεση.

[96] Adler, *The Study of Orchestration,* 748.
[97] Adler, *The Study of Orchestration,* 748.

3.2 Οργανολόγιο ενορχήστρωσης

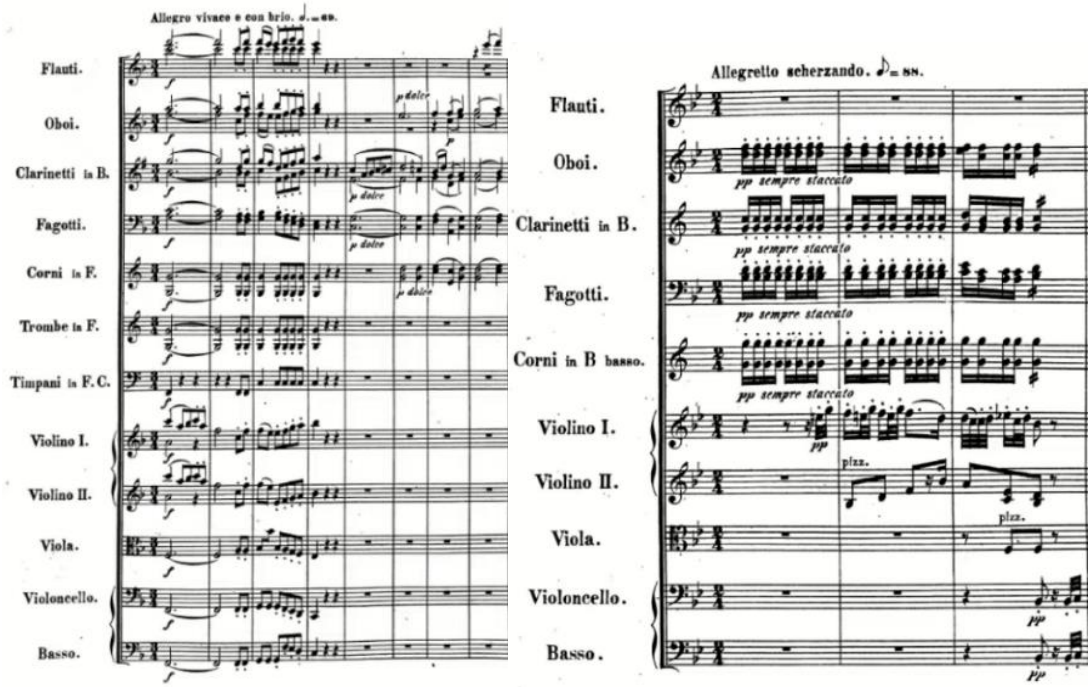
	Πρώτο μέρος	Δεύτερο μέρος	Τρίτο μέρος
Ξύλινα πνευστά			
	2 Φλάουτα	2 Φλάουτα	2 Φλάουτα
	2 Όμποε	2 Όμποε	2 Όμποε
	2 Κλαρινέτα σε Σι ύφεση	2 Κλαρινέτα σε Σι ύφεση	2 Κλαρινέτα σε Σι ύφεση
	2 Φαγκότα	2 Φαγκότα	2 Φαγκότα
Φυσικά Χάλκινα πνευστά			
	2 Κόρνα σε Ντο	2 Μπάσα Κόρνα σε Λα ύφεση	2 Κόρνα σε Ντο
	2 Τρομπέτες σε Ντο	---------	2 Τρομπέτες σε Ντο
Κρουστά			
	Τύμπανα σε Ντο και Σολ	---------	Τύμπανα σε Ντο και Σολ
Έγχορδα			
	Πρώτα Βιολιά	Πρώτα Βιολιά	Πρώτα Βιολιά
	Δεύτερα Βιολιά	Δεύτερα Βιολιά	Δεύτερα Βιολιά
	Βιόλες	Βιόλες	Βιόλες
	Βιολοντσέλα	Βιολοντσέλα	Βιολοντσέλα
	Κοντραμπάσα	Κοντραμπάσα	Κοντραμπάσα

Παράδειγμα 4: Η οργανική σύσταση της ορχήστρας σε κάθε μέρος της σονάτας.

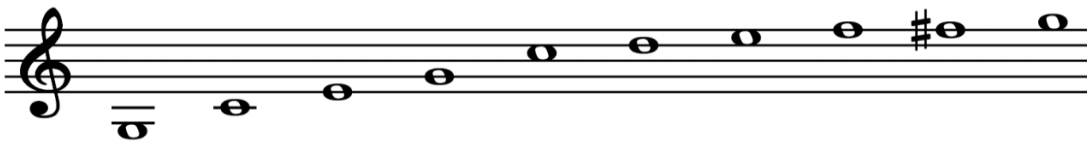
Όπως παρατηρούμε στο Παράδειγμα 4, η σύσταση της ορχήστρας που χρησιμοποιήθηκε στην ενορχήστρωση της σονάτας είναι μία τυπική ορχήστρα διπλής σύστασης, αντίστοιχη με αυτή που χρησιμοποίησε ο Μπετόβεν στο μεγαλύτερο μέρος του συμφωνικού του έργου. Το πρώτο και τελευταίο μέρος διατηρεί τον ίδιο σχηματισμό, ενώ στο δεύτερο μέρος οι τρομπέτες και τα τύμπανα εγκαταλείπουν, καθώς πρόκειται για ένα αργό και λυρικό μέρος σε μικρή δυναμική. Έτσι εξάλλου, είθισται να συμβαίνει και στα αργά μέρη του συμφωνικού ρεπερτορίου του Μπετόβεν, αλλά και γενικότερα κατά την κλασσική περίοδο, όπως μπορούμε να δούμε ενδεικτικά και στο Παράδειγμα 5.

Η πρώτη συμφωνία του Μπετόβεν η οποία αποτελεί το πιο κοντινό χρονικά συμφωνικό του έργο στην “Παθητική” σονάτα, χρησιμοποιεί στα χάλκινα πνευστά μόνο τους φθόγγους που παρατίθενται στο Παράδειγμα 6. Η χρήση ξένων φθόγγων όπως του σι ύφεση και του λα σε αυτά τα όργανα γίνεται από την Τρίτη συμφωνία του και έπειτα. Έχοντας λοιπόν λάβει υπόψη τα παραπάνω για τη γραφή των χάλκινων πνευστών εκείνης της περιόδου, επιλέγω να

περιοριστώ και εγώ στην ενορχήστρωση μου στους φθόγγους των χάλκινων πνευστών που χρησιμοποιήθηκαν στη Πρώτη συμφωνία.



Παράδειγμα 5: Ludwig van Beethoven, Συμφωνία 8, Αρχή πρώτου και δεύτερου μέρους[98]



Παράδειγμα 6: Οι φθόγγοι της αρμονικής στήλης του Ντο που χρησιμοποιεί ο Μπετόβεν στα μέρη των χάλκινων πνευστών της Πρώτης συμφωνίας του

[98] Ludwig van Beethoven, *Symphonies Nos. 8 and 9 in Full Score* (Νέα Υόρκη: Dover, 1989), 1, 23.

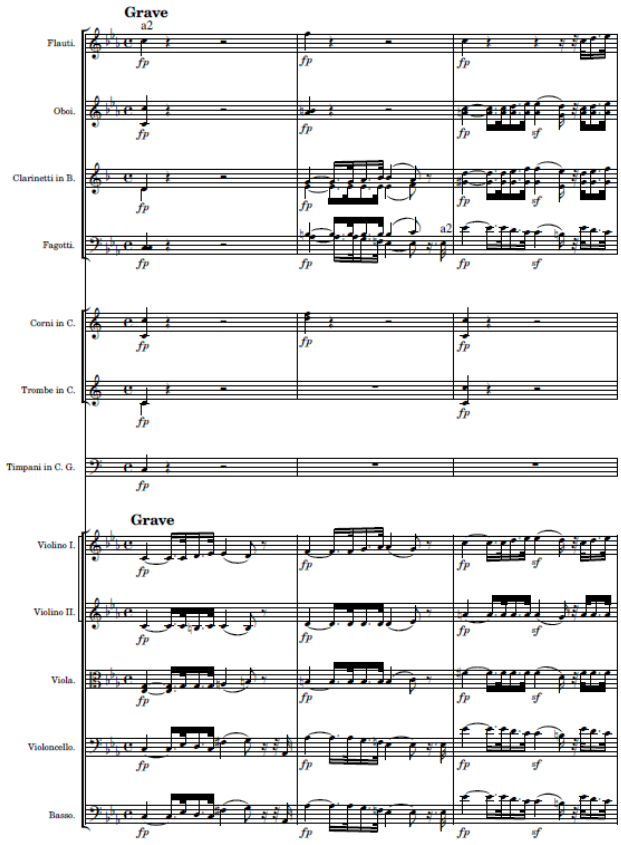
3.3 Ανάλυση ενορχήστρωσης

Η ενορχήστρωσή της σονάτας έγινε σύμφωνα με το ενορχηστρωτικό ύφος του συνθέτη και η ανάλυση της σε αυτή την ενότητα διεκπεραιώνεται με την ταυτόχρονη παράθεσή της με τη μορφολογική ανάλυση με αρμονικά στοιχεία και ερμηνευτικούς σχολιασμούς που είδαμε προηγουμένως, αλλά και με παραδείγματα μέσα από την εργογραφία του συνθέτη. Στα πλαίσια της εργασίας και λόγω της μεγάλης διάρκειας του έργου, γίνεται μία ενδελεχής ανάλυση της ενορχήστρωσης της Έκθεσης του πρώτου μέρους της σονάτας και στα υπόλοιπα τμήματα και μέρη του έργου εστιάζω στην ανάλυση των βασικών μου ενορχηστρωτικών επιλογών.

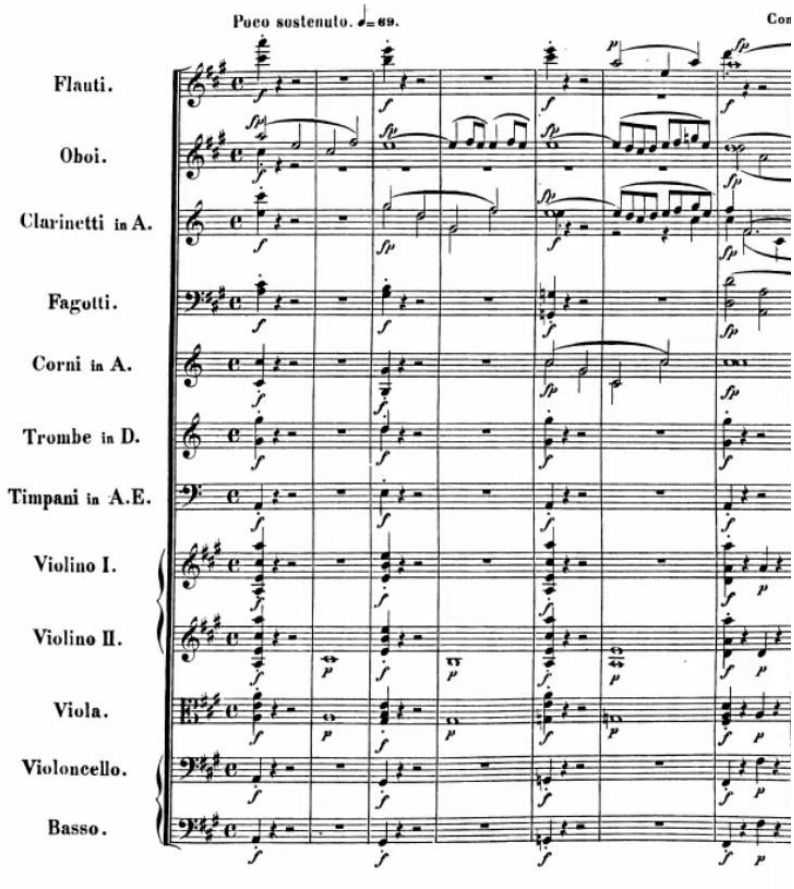
<u>Πρώτο μέρος</u>

<u>Εισαγωγή</u>

Η ενορχήστρωση της εισαγωγής ξεκινάει με ένα tutti forte-piano, στο οποίο παίζει όλη η ορχήστρα στον πρώτο χρόνο του μέτρου, ενώ συνεχίζουν μόνο τα έγχορδα και οι υπόλοιπες ομάδες σιωπούν. Το forte-piano επαναλαμβάνεται τρεις φορές και έτσι σε αυτά τα σημεία το tutti επανέρχεται (Παράδειγμα 7). Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τον χειρισμό του tutti forte-piano στην αρχή της Έβδομης συμφωνίας του Μπετόβεν, όπως μπορούμε να δούμε και στο Παράδειγμα 8. Όσο το μοτίβο επαναλαμβάνεται μέχρι το μέτρο 4 επιλέγω να πυκνώσω την



Παράδειγμα 7: Ludwig van Beethoven, Sonata No. 8, Op. 13, Ενορχήστρωση, Παράρτημα σελ. 2



Παράδειγμα 8: Ludwig van Beethoven, Συμφωνία 7, Αρχή πρώτου μέρους[99]

ενορχήστρωση μου, κάτι που έχει ως αποτέλεσμα φορά με τη φορά να προσδίδεται μεγαλύτερη ενέργεια και ηχητικός όγκος στο σημείο αυτό. Πιο αναλυτικά, από το μέτρο 2 σταδιακά προστίθενται όλο και περισσότερες ομάδες ξύλινων πνευστών που μοιράζονται τα μέρη των εγχόρδων. Έχοντας λάβει υπόψιν μου την ανοδική πορεία της μελωδικής γραμμής αρχίζω με την προσθήκη των πιο χαμηλών τονικά ξύλινων πνευστών και σταδιακά προστίθενται και τα ψηλότερα. Έτσι, στο μέτρο 2 το μοτιβικό υλικό περνάει στα κλαρινέτα και στα φαγκότα, στο επόμενο μέτρο εισάγονται τα όμποε και τέλος τα φλάουτα τα οποία μοιράζονται από την αρχή και τα δύο τα ίδια μέρη (a2), λόγω της χαμηλής τονικά περιοχής που βρισκόμαστε. Ακολουθεί στο μέτρο 4 μία κάθοδος που αποτελεί μία βιρτουόζικη πιανιστική φιγούρα. Έτσι, επιλέγω τη χρήση του κλαρινέτου σε αυτό το σολιστικό σημείο, το οποίο έχει από τη φύση του την ευελιξία να ανταποκριθεί σε τέτοια βιρτουοζικά περάσματα.[100] Το ίδιο συμβαίνει και στο μέτρο 10 με ένα αντίστοιχο κατέβασμα. Στο μέτρο 5 και 6 που επιστρέφουμε και πάλι σε δυναμική piano, η μελωδική γραμμή δίνεται στα πρώτα και δεύτερα βιολιά,[101] ενώ τώρα με την σταθεροποίηση της αρμονίας εισάγονται και οι πρώτοι φθόγγοι pedal στο φαγκότο και το κόρνο. Στη συνέχεια όμως, αυτή η λυρική φράση διακόπτεται όπως είδαμε και στην ανάλυση της σονάτας από ένα

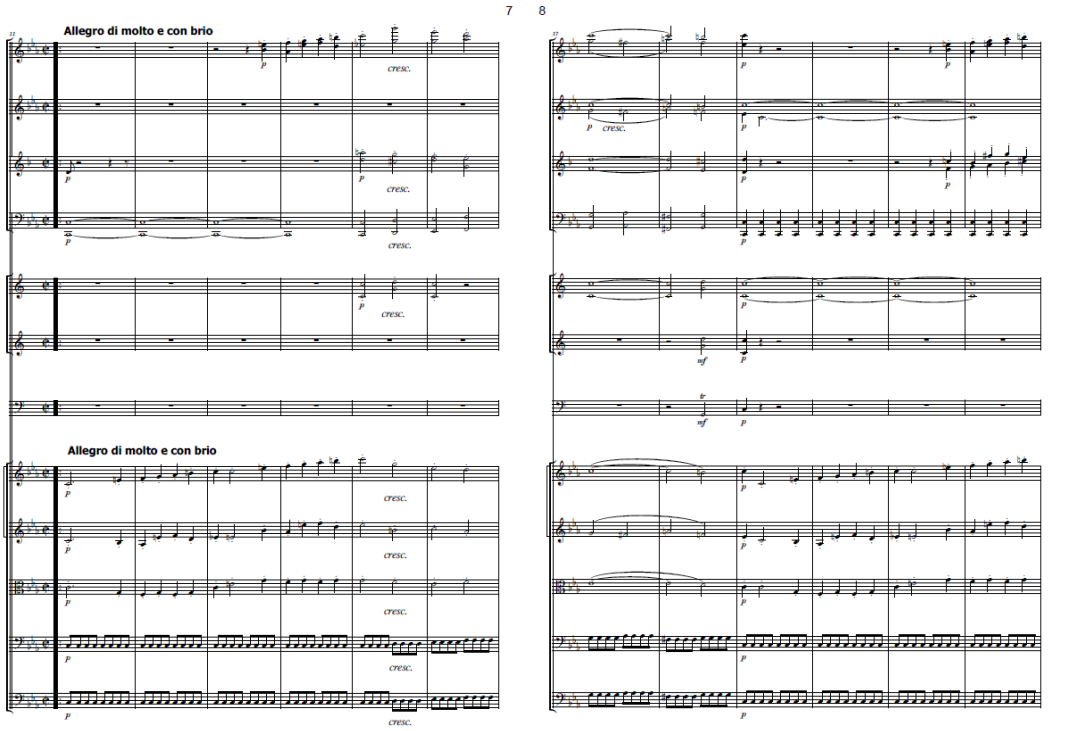
[99] Ludwig van Beethoven, *Symphonies Nos. 5, 6 and 7* (Νέα Υόρκη: Dover Publ., 1989), 169.
[100] Nikolai Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης* (Основы оркестровки). Αθήνα: Παπαγρηγορίου-Νάκας, 2002. 22.
[101] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 59.

fortissimo, και έτσι η ορχήστρα στο σημείο αυτό παίζει tutti.[102] Από το μέτρο 7 που ακολουθεί μία ανοδική πορεία στη μελωδική γραμμή γίνονται σταδιακά νέοι είσοδοι στα ξύλινα πνευστά και ο ηχητικός όγκος μεγαλώνει. Εκεί τα κλαρινέτα και τα φλάουτα παίρνουν τη μελωδική γραμμή, ενώ τα υπόλοιπα ξύλινα πνευστά και τα κόρνα συμμετέχουν με ρόλους αρμονικής υποστήριξης. Στο μέτρο 9 η σολιστική φράση δίνεται στο πρώτο φλάουτο,[103] λόγω της λαμπρότητάς του σε εκείνη τη περιοχή και η συνοδεία παίζεται από το δεύτερο φλάουτο και τα όμποε. Τη δεύτερη φορά στο μέτρο 10 η ίδια φράση και το κατέβασμα που ακολουθεί περνά στο κλαρινέτο επιδιώκοντας έτσι μία ηχοχρωματική αλλαγή, ενώ τη συνοδεία εδώ παίζουν τα χαμηλά έγχορδα. Θεωρώ ιδιαίτερα σημαντικό το ότι καθόλη τη διάρκεια της εισαγωγής (πλην των δύο πρώτων μέτρων στα φλάουτα) επιλέγω να μην διπλασιάσω καθόλου σε οκτάβες προς τα επάνω τις μελωδικές γραμμές της αρχικής παρτιτούρας στην ενορχήστρωση, καθώς μία τέτοια πράξη δε θα απέδιδε το σκοτεινό ύφος που επιθυμούσε να προσδώσει ο συνθέτης σε αυτό το σημείο του έργου.

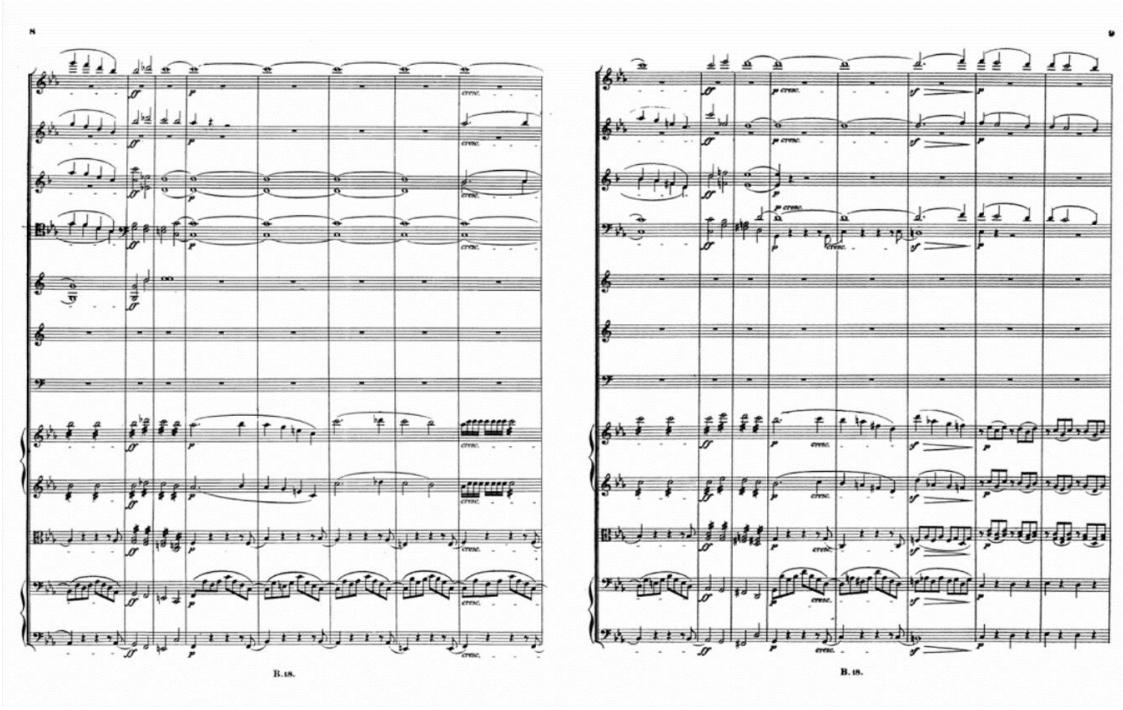
Έκθεση

Η μελωδική γραμμή της πρώτης οχτάμετρης φράσης στα μέτρα 11 με 18 δίνεται στα πρώτα βιολιά και στο τέταρτο μέτρο αυτής της φράσης διπλασιάζεται από τα φλάουτα. Στο σημείο που ξεκινάει το crescendo γίνονται νέοι είσοδοι από την ομάδα των πνευστών και έτσι καταλήγουμε σταδιακά σε ένα tutti σε δυναμική piano στο μέτρο 18. Η συνοδεία που παίζεται σε οκτάβες στο αριστερό χέρι της πιανιστικής παρτιτούρας του έργου καθόλη τη διάρκεια της πρώτης θεματικής ομάδας και του μεταβατικού τμήματος που ακολουθεί, αποτυπώνεται στη ενορχήστρωση μου με τη χρήση των επαναλαμβανόμενων φθόγγων στις ομάδες των βιολοντσέλων και των κοντραμπάσων. Εκεί οι δύο ομάδες παίζουν τα ίδια μέρη σε απόσταση μίας οκτάβας και κατά αυτόν τον τρόπο αποδίδεται όλο το φάσμα της έκτασης και της ενέργειας που ο συνθέτης επιθυμούσε να προσδώσει στη συνοδεία αυτού του μέρους. Στη επανάληψη της ίδιας οκτάμετρης φράσης που έπεται γίνονται μερικές μικρές διαφοροποιήσεις. Πιο συγκεκριμένα, τα φαγκότα στην αρχή της φράσης παίρνουν τον ρόλο της συνοδείας που έχουν τα χαμηλά έγχορδα, ενώ προηγουμένως έπαιζαν φθόγγους pedal. Τώρα, ο ρόλος των φθόγγων pedal αλλάζει ηχόχρωμα και περνάει στα όμποε και στα κόρνα (Παράδειγμα 9). Η εναλλαγή ρόλων στα μέρη του εκάστοτε οργάνου ανανεώνει το ενδιαφέρον του ακροατή και προσδίδει ποιότητα στην ενορχήστρωση ενός έργου. Ο λόγος για τον οποίο κάνω τόσο εκτενή χρήση φθόγγων pedal καθόλη την διάρκεια της ενορχήστρωσής μου είναι διότι το κάνει και ο ίδιος ο συνθέτης. Στον Μπετόβεν η χρήση κρατημένων φθόγγων αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ενορχήστρωσης των περισσότερων συμφωνικών του συνθέσεων. Στο Παράδειγμα 10 μπορούμε να δούμε ενδεικτικά ένα τέτοιο σημείο χρήσης φθόγγων pedal από τον συνθέτη. Όπως είδαμε προηγουμένως και στη μορφολογική ανάλυση στις δύο όμοιες φράσεις στα μέτρα 27 και 31 ο τονισμός των Σολ σε οκτάβες στην παρτιτούρα για πιάνο με τη χρήση των sforzandi,

[102] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 129.
[103] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 66.



Παράδειγμα 9: Ludwig van Beethoven, Sonata No. 8, Op. 13, Ενορχήστρωση, Παράρτημα σελ. 8-9



Παράδειγμα 10: Ludwig van Beethoven, Coriolan Overture, μέτρα 61-76 [104]

[104] Ludwig van Beethoven, *Six Great Overtures in Full Score* (Νέα Υόρκη: Dover Publications, Inc., 1985), 8-9.

υπογραμμίζεται στην ενορχήστρωση με την ατάκα των χάλκινων πνευστών και των τυμπάνων στο σημείο αυτό.[105] Όμως, στο σημείο της επανάληψης της ίδιας φράσης εισάγονται και τα ξύλινα πνευστά προσδίδοντας μεγαλύτερο ηχητικό όγκο. Είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι στην ενορχήστρωση του Μπετόβεν και γενικότερα στην ενορχήστρωση της κλασσικής περιόδου η επανάληψη μιας ίδιας φράσης ή ενός μορφολογικού τμήματος στην πορεία του έργου γίνεται πολύ σπάνια με ακριβώς τον ίδιο τρόπο, καθώς τις περισσότερες φορές θα υπάρχει κάποια μικρότερη ή μεγαλύτερη ενορχηστρωτική-ηχοχρωματική αλλαγή.[106] Στο μέτρο 35 ξεκινάει μία αλυσίδα με τρεις επαναλήψεις και φορά με τη φορά η ενορχήστρωση πυκνώνει. Έτσι, τη πρώτη φορά το μελωδικό υλικό δίνεται μόνο στα έγχορδα και στην συνέχεια περνάει και στις ομάδες των πνευστών. Ωστόσο, στα σημεία των sforzandi των μέτρα 38 και 42 επιλέγω η γραμμή του δεξιού χεριού της πιανιστικής παρτιτούρας να δοθεί μόνο στα πνευστά, με σκοπό να δημιουργηθεί αυτή η ηχοχρωματική αντίθεση μεταξύ των ομάδων των εγχόρδων (που κατείχαν προηγουμένως μία διαφορετικού ύφους μελωδική γραμμή στα μέτρα 35-36 και 39-40 αντίστοιχα) και των πνευστών. Το συνδετικό πέρασμα των μέτρων 49-50 παίζουν μόνο οι βιόλες, και έτσι αποσυμφορείται όλη η ένταση που δημιουργήθηκε προηγουμένως για να περάσουμε ομαλά στη δεύτερη θεματική ομάδα της έκθεσης.

Στο Β1 τμήμα της δεύτερης θεματικής ομάδας η υφή του μουσική κειμένου αλλάζει ολοκληρωτικά. Η μουσική συνομιλία ερώτησης-απάντησης που είδαμε και στην ανάλυση της σονάτας προηγουμένως επιλέγω να αποτυπωθεί στην ορχήστρα με τη συνομιλία μεταξύ του πρώτου φαγκότου και του πρώτου όμποε.[107] Η αλήθεια είναι πως τα πνευστά όργανα είναι αυτά που κατέχουν το κύριο θεματικό υλικό καθόλη τη διάρκεια αυτού του τμήματος και οι ρόλοι τους εναλλάσσονται, ενώ τα έγχορδα (πλην του τέλους) μοιράζονται το συνοδευτικό χαρακτήρα του αριστερού χεριού της πιανιστικής παρτιτούρας. Ο μουσικός σχολιασμός αντιθετικού χαρακτήρα στα μέτρα 75 και 79 αντίστοιχα, παίζεται από τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα με σκοπό να δημιουργηθεί αυτού του είδους η ηχοχρωματική αντίθεση σε σχέση με τα μέρη των πνευστών οργάνων. Παρατηρούμε ότι όσο επαναλαμβάνεται το κύριο μοτιβικό υλικό αυτού του τμήματος εισάγονται όλο και περισσότερες ομάδες οργάνων και η γραφή σταδιακά πυκνώνει, ενώ από το μέτρο 85 που ακολουθεί ένα diminuendo σταδιακά οι ομάδες αποχωρούν[108] και όταν φτάνουμε σε pianissimo δυναμική το μελωδικό υλικό δίνεται στα πρώτα και δεύτερα βιολιά μαζί με το φαγκότο.

Στο Β2 τμήμα που η πιανιστική παρτιτούρα χρησιμοποιεί τη φιγούρα συνοδείας “alberti” και στα δύο χέρια, τα έγχορδα παίζουν στατικά επαναλαμβανόμενους φθόγγους και το ίδιο κάνουν και οι ομάδες των πνευστών, μόνο που χρησιμοποιούν μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες.[109] Έτσι, στα μέτρα 89-93 και 101-104 αντίστοιχα, τα πνευστά εμμένουν και τονίζουν τον φθόγγο μι, ενώ στη συνέχεια μοιράζεται η αρμονία μεταξύ τους. Και στις δύο φορές που επαναλαμβάνεται αυτή η φράση με την αύξηση της δυναμικής και την ανοδική πορεία που ακολουθεί η μελωδική γραμμή, καταλήγουμε σε ένα tutti.[110] Η διαφορά είναι πως στη δεύτερη

[105] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 138.
[106] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 125.
[107] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 137.
[108] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 139.
[109] Alfred Blatter, *Instrumentation and Orchestration* (Νέα Υόρκη: Schirmer Books, 1997), 393.
[110] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 129.

φορά της επανάληψης συμμετέχουν από την αρχή της φράσης περισσότερες ομάδες πνευστών, ενώ στη συνέχεια τα φλάουτα και τα όμποε χρησιμοποιούν διαφορετική ρυθμική αγωγή και πιο έντονη άρθρωση, κάτι που προσδίδει μεγαλύτερη υφολογική ποικιλία στην ενορχήστρωση αυτού του σημείου και το διαφοροποιεί από τη προηγούμενη όμοια φράση.

Στο καταληκτικό τμήμα που ξεκινάει με δύο επαναλαμβανόμενες φράσεις, αρχικά η μελωδική γραμμή δίνεται ως ένα σολιστικό πέρασμα στο πρώτο φλάουτο σε συνδυασμό με το πρώτο κόρνο να παίζει φθόγγους pedal και τα έγχορδα να έχουν καθαρά αρμονικό ρόλο. Τη δεύτερη φορά τα πρώτα και δεύτερα βιολιά παίζουν τη μελωδία και οι κρατημένοι φθόγγοι πολλαπλασιάζονται στα πνευστά, ενώ η δυναμική αυξάνεται και στο τμήμα της codetta φτάνει το forte. Όπως είδαμε και στην μορφολογική ανάλυση το τμήμα αυτό χρησιμοποιεί το μοτιβικό υλικό της πρώτης θεματικής ομάδας, μόνο που εδώ η δυναμική είναι μεγαλύτερη. Έτσι και στην ενορχήστρωσή μου επιλέγω να αποτυπώσω αυτή τη διαφοροποίηση δίνοντας από την αρχή το ρυθμικό και μελωδικό υλικό στα ξύλινα πνευστά, ενώ τα έγχορδα έχουν περίπου τα ίδια μέρη με το αντίστοιχο σημείο της αρχής της έκθεσης. Η ένταση μεγαλώνει και για αυτό στο μέτρο 124 επιλέγω να πυκνώσω τη ρυθμική αγωγή των χάλκινων. Το ίδιο συμβαίνει και από το μέτρο 125 και έπειτα που για να διατηρήσω ψηλά τα επίπεδα της ενέργειας αυτού του σημείου και έχοντας λάβει σοβαρά υπόψη μου τη πρότυπη εκδοχή του έργου, επιλέγω να πυκνώσω το ρυθμικό των εγχόρδων, ενώ οι ομάδες των πνευστών χρησιμοποιούν την ρυθμική αξία των ολόκληρων, όπως ορίζει εξάλλου στο σημείο αυτό η πιανιστική παρτιτούρα. Στο μέτρο 132 γίνεται η εκτόνωση όλης της έντασης που συσσωρεύτηκε πρωτύτερα στη κορώνα και εσκεμμένα επιλέγω να χρησιμοποιήσω εκεί μόνο τα χαμηλότερα τονικά πνευστά όργανα της ορχήστρας, ώστε να γίνει αντιληπτή από τον ακροατή η σκοτεινή διάθεση που ήθελε να αποδώσει ο συνθέτης στην ολοκλήρωση αυτού του τμήματος.

Ανάπτυξη

Επειδή το μέρος της ανάπτυξης αρχίζει με παρόμοιο τρόπο με την εισαγωγή της σονάτας, η ενορχήστρωση εδώ δε διαφέρει σε αρκετά μεγάλο βαθμό από την εισαγωγή. Ωστόσο, όταν στο μέτρο 136 φτάσουμε σε fortissimo δυναμική σε αυτό το σημείο μένουν μόνα τους τα έγχορδα, ώστε να επιτευχθεί η αποσυμφόρηση της έντασης και να περάσουμε ομαλά στο επόμενο τμήμα. Μιας και όπως είδαμε και στην μορφολογική ανάλυση προηγουμένως τα μέτρα 137 έως 139 μοιάζουν με αυτά της έκθεσης στα μέτρα 35-37, αντίστοιχη είναι λοιπόν και η ενορχήστρωση αυτού του σημείου με μικρές διαφορές. Η διαφοροποίηση του ύφους της φράσης που ξεκινά στο μέτρο 140 με εκείνη του μέτρου 137, αποτυπώνεται με την ενορχηστρωτική επιλογή του ηχοχρωματικού συνδυασμού του όμποε με το φαγκότο σε αυτό το λυρικό θέμα. Στη πρώτη φράση τα έγχορδα μοιράζονται τη γραμμή του δεξιού χεριού της πιανιστικής παρτιτούρας, με τις μικρές προθήκες από τις ομάδες των πνευστών. Όταν αυτές οι δύο φράσεις επαναλαμβάνονται στη συνέχεια η ενορχήστρωση πυκνώνει. Στο μέτρο 149 οδηγούμαστε σε μία ανατροπή των ρόλων του δεξιού και αριστερού χεριού στο πρότυπο έργο και αντίστοιχα στην ενορχήστρωση τα πρώτα και δεύτερα βιολιά εδώ κρατάνε ένα ρυθμικό ισοκράτη, ενώ τα χαμηλότερα τονικά έγχορδα παίζουν τη κύρια μελωδική γραμμή αυτού του μέρους. Τον ρόλο του ισοκράτη συμπληρώνουν οι ομάδες των ξύλινων πνευστών στο σημείο

αυτό κρατώντας φθόγγους pedal, ενώ από το μέτρο 160 έως και την αρχή του αναμεταβατικού τμήματος, τα βιολιά και οι βιόλες παίρνουν και πάλι τα μέρη του δεξιού χεριού της πιανιστικής παρτιτούρας. Στα μέτρα 160 έως 163 τα ξύλινα πνευστά και τα κόρνα (στο τέλος της φράσης) προσθέτουν μια ενορχηστρωτική πινελιά σε αυτό το μέρος, χρησιμοποιώντας διαφορετική ρυθμική αγωγή και άρθρωση από αυτή που χρησιμοποιούν τα έγχορδα.[111]

Θέλοντας να αποδώσω στην ενορχήστρωση τη «σκοτεινή» διάθεση που επιθυμεί να περάσει στον ακροατή ο συνθέτης στην αρχή του αναμεταβατικού τμήματος σε δυναμική pianissimo, επιλέγω να δώσω αυτό το πέρασμα μόνο στα χαμηλά έγχορδα, μαζί με ένα κρατημένο φθόγγο στο κόρνο, ενώ η αντιθετικού χαρακτήρα τετράμετρη φράση που ακολουθεί εξελίσσεται γρήγορα σε ένα μεγάλο tutti. Όταν η φράση επαναλαμβάνεται στο μετρό 175, το κλαρινέτο και τα φαγκότα χρησιμοποιούν διαφορετικό ρυθμικό και άρθρωση από αυτή των εγχόρδων, παίζοντας ουσιαστικά απλοποιημένη τη βασική γραμμή που σκιαγραφείται στη πρότυπη παρτιτούρα. Ακολουθεί ένα μονοφωνικού τύπου πιανιστικό κατέβασμα,[112] που στη ορχήστρα μοιράζεται από τα ψηλά προς τα χαμηλότερα τονικά έγχορδα και έτσι οδηγούμαστε στο επόμενο μέρος.

Επανέκθεση

Η ενορχήστρωση της πρώτης και δεύτερης θεματικής ομάδας της επανέκθεσης είναι πανομοιότυπη με αυτή της έκθεσης. Οι διαφορές είναι μικρές και αφορούν κυρίως την εναλλαγή στο μοίρασμα των ρόλων μεταξύ των ηχοχρωμάτων των πνευστών οργάνων, σε σχέση με τους ρόλους που τους μοιράστηκαν στην έκθεση. Στη συνέχεια, στις δύο επαναλαμβανόμενες φράσεις που βρίσκονται στην αρχή του καταληκτικού τμήματος στα μέτρα 277 και 281 αντίστοιχα, η μελωδική γραμμή περνάει αρχικά στα πρώτα και δεύτερα βιολιά, ενώ στη επανάληψή της η μελωδία διπλασιάζεται και στα φλάουτα και όμποε.[113] Στα μέτρα 285-294 η ενορχήστρωση είναι ίδια με αυτή των μέτρων 113-121 της έκθεσης, με τη διαφορά ότι εδώ η ρυθμική αγωγή πυκνώνει, η άρθρωση που χρησιμοποιούν τα χάλκινα πνευστά γίνεται πιο έντονη και σε συνδυασμό με την προσθήκη του ρούλου στα τύμπανα η ένταση και η ενέργεια αυτού του σημείου ξεπερνάει κάθε άλλο αντίστοιχο σημείο στο πρώτο μέρος της σονάτας. Στο τμήμα της coda που ακολουθεί υπάρχουν τρεις επαναλήψεις του κύριου μοτιβικού υλικού της εισαγωγής, όπου η κάθε μία ξεκινώντας από piano δυναμική παίζεται όλο και πιο δυνατά. Έτσι, επιλέγω τη πρώτη φορά να παιχτεί μόνο από τα έγχορδα, η δεύτερη μόνο από την ομάδα των πνευστών και στην τρίτη να παίξουν και οι δύο ομάδες μαζί. Τέλος, στην ενορχήστρωση οι τρομπέτες και τα τύμπανα στα μέτρα 307 και 308 εξοικονομούνται[114] για να τονίσουν την τέλεια αυθεντική πτώση στην τονική στα μέτρα 309 και 310.

[111] Adler, *The Study of Orchestration,* 291.
[112] Adler, *The Study of Orchestration,* 743.
[113] Adler, *The Study of Orchestration,* 297.
[114] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 145.

Δεύτερο μέρος

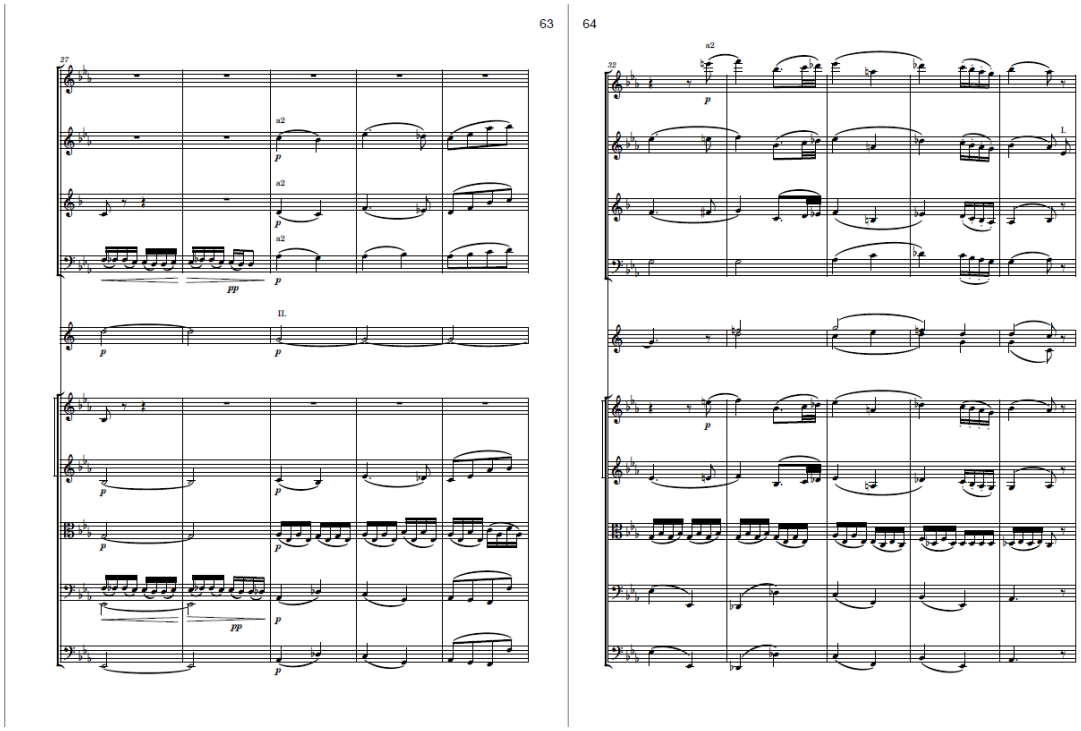
Η ενορχήστρωση του δεύτερου μέρους είναι αρκετά λιτή, καθώς λαμβάνω σοβαρά υπόψη μου ότι πρόκειται για μία αργή και λυρική πιανιστική σύνθεση με εντελώς διαφορετικές υφές από αυτές του πρώτου μέρους. Στο τμήμα Α, η μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού δίνεται στα πρώτα βιολιά, ενώ τα δεύτερα βιολιά έχουν ρόλο αρμονικής υποστήριξης. Το ίδιο συμβαίνει και με τις βιόλες που εδώ παίζουν τη συνοδεία των δέκατων έκτων της πρότυπης παρτιτούρας, προσδίδοντας έτσι κίνηση και ενέργεια στη μουσική. Τέλος, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα παίζουν την μπάσα γραμμή της πιανιστικής παρτιτούρας. Στην επανάληψη αυτής της οχτάμετρης φράσης στο Α′ τμήμα εισάγονται τα πνευστά όργανα και στο μέτρο 13 το πρώτο φλάουτο παίζει μία οκτάβα ψηλότερα, τονίζοντας έτσι τη κύρια μελωδική γραμμή. Στο Β τμήμα οι δύο μελωδικές φράσεις που ακολουθούν δίνονται εξ ολοκλήρου στα ξύλινα πνευστά και τα έγχορδα έχουν τον ρόλο της συνοδείας.[115] Έτσι, στο μετρό 17 το σόλο δίνεται στο όμποε και στο μέτρο 21 απαντάει το κλαρινέτο. Στην επανάληψη του τμήματος Α στο μετρό 29 όλες οι ομάδες των ξύλινων πνευστών (πλην των φαγκότων) παίζουν το κύριο θέμα σε απόσταση μιας οκτάβας μεταξύ τους (Παράδειγμα 11), αυτή αποτελεί μία ενορχηστρωτική τεχνική που χρησιμοποίησε εκτενώς ο Μπετόβεν στο συμφωνικό του ρεπερτόριο, όπως μπορούμε να δούμε ενδεικτικά και στο Παράδειγμα 12.

Στη πρώτη δίμετρη φράση του Γ τμήματος στο μέτρο 37, η μουσική συνομιλία της ερώτησης-απάντησης αποτυπώνεται στην ενορχήστρωση με το λυρικό και δραματικό αυτό θέμα στο όμποε[116] και την απάντηση να ακολουθεί από την ομάδα των βιολοντσέλων, ενώ τη δεύτερη φορά τα πρώτα βιολιά παίρνουν τη θέση του όμποε και το δεύτερο φαγκότο το μέρος των βιολοντσέλων αντίστοιχα. Ακολουθεί στο μετρό 42 ένα μεγάλο tutti που όλη η ενέργεια εκτονώνεται μέσω της πτώσης στη Μι μείζονα στο μέτρο 44. Για να γίνει ενορχηστρωτικά αισθητή η αλλαγή της διάθεσης στο μέτρο 45 επιλέγω να χρησιμοποιήσω το κλαρινέτο[117] στην επανεμφάνιση του θέματος. Στο μέτρο 48 που ξεκινάει το μεταβατικό τμήμα η ένταση σταδιακά αυξάνεται με τις φιγούρες που παίρνουν τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσα.

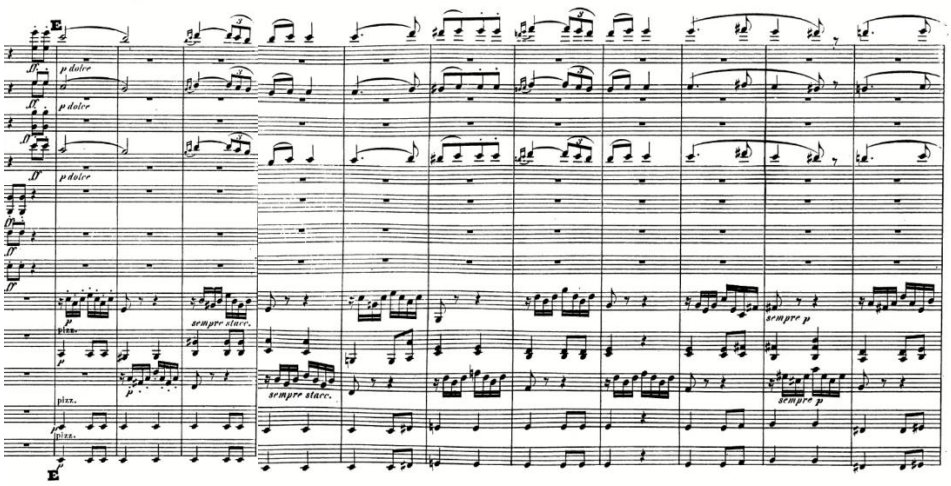
Στο μέτρο 51 που επαναλαμβάνεται το Α τμήμα διαφοροποιημένο, το θέμα δίνεται μαζί με τα πρώτα βιολιά και στα φαγκότα με το κλαρινέτο.[118] Καθώς η ρυθμική αγωγή της συνοδείας της πρότυπης παρτιτούρας στο σημείο αυτό πυκνώνει, οι βιόλες παίζουν και αυτές τη συνοδεία σε ομάδες των τρίηχων δέκατων έκτων. Στο μέτρο 59 ακολουθεί το μεγάλο tutti του θέματος και τα επίπεδα της ενέργειας και της έντασης αυτού του τμήματος βρίσκονται στο απόγειο του δεύτερου μέρους της σονάτας. Στη coda τα ξύλινα πνευστά συνομιλούν με σολιστικά περάσματα και με την απάντηση των πρώτων βιολιών στο μέτρο 72 οδηγούμαστε στο τέλος του μέρους, όπου με την πτώση στην τονική όλη η ορχήστρα παίζει σε δυναμική pianissimo τρεις επαναλαμβανόμενους φθόγγους, με την τελευταία νότα να κρατιέται με μια κορώνα και τη μουσική να σβήνει σταδιακά.

---

[115] Adler, *The Study of Orchestration,* 160.
[116] Ertuğrul Sevsay, *The Cambridge Guide to Orchestration* (Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2013), 78.
[117] Adler, *The Study of Orchestration,* 291.
[118] Adler, *The Study of Orchestration,* 297.



Παράδειγμα 11: Ludwig van Beethoven, Sonata No. 8, Op. 13, Ενορχήστρωση, Παράρτημα σελ. 63-64



Παράδειγμα 12: Ludwig van Beethoven, Συμφωνία 7, Δεύτερο μέρος, μέτρα 150-160 [119]

[119] Beethoven, *Six Great Overtures in Full Score*, 210.

Τρίτο μέρος

Έκθεση

Το έντονο και ταυτόχρονα δραματικό θέμα του τμήματος Α παίζει στην πρώτη οχτάμετρη φράση η ομάδα των εγχόρδων,[120] ενώ στην επανάληψη του τετράμετρου που ακολουθεί εισάγεται το όμποε με το φαγκότο και το κόρνο. Στη συνέχεια η ένταση αυξάνεται και καταλήγουμε σε ένα tutti στο μέτρο 17. Στο μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί τα sforzandi παίζονται από τα έγχορδα, ενώ για να δημιουργηθεί μία ηχοχρωματική αντίθεση η φράση που περιέχει αρπισμούς παίζεται αρχικά από το κλαρινέτο και τη δεύτερη φορά από τον ηχοχρωματικό συνδυασμό του όμποε με το φαγκότο.

Το λυρικό θέμα του Β1 τμήματος παίζουν τα πρώτα βιολιά μαζί με το όμποε και στη πορεία το φλάουτο. Η ενορχήστρωση πυκνώνει σταδιακά, καθώς η λυρική υφή στην αρχή του τμήματος διακόπτεται απότομα από το μέτρο 33 και έπειτα, όπως εξάλλου είδαμε και στην μορφολογική ανάλυση. Εκεί τα sforzandi παίζονται από τα πνευστά και τα έγχορδα, εκτός των πρώτων βιολιών που κατέχουν τη μελωδική γραμμή. Από αυτό το σημείο και έπειτα στην πρότυπη παρτιτούρα αλλά και στην ενορχήστρωση η μουσική αποκτά μεγαλύτερη ένταση και κίνηση. Στα μέτρα 37 με 39 που το δεξί με το αριστερό χέρι στο πιάνο έχουν μια μουσική συνομιλία σε μορφή ερώτησης-απάντησης, στην ενορχήστρωση αυτοί οι ρόλοι αποτυπώνονται μεταξύ της ομάδας των βιολιών και των βιολοντσέλων[121] αντίστοιχα, ενώ τα ξύλινα πνευστά παίζουν στο σημείο αυτό «φωτίζοντας» μόνο την κατάληξη του μοτίβου. Το τμήμα κλείνει με έναν μεγάλο αρπισμό που ξεκινάει από τα βιολοντσέλα και καταλήγει στα πρώτα βιολιά και στο τέλος της φράσης από την ομάδα των πνευστών οργάνων συμμετέχουν το φλάουτο και τα φαγκότα. Όπως παρατηρούμε από την αρχή του μεταβατικού τμήματος έως και το τέλος του Β1 τμήματος τα κόρνα απουσιάζουν από την ενορχήστρωση. Αυτό συμβαίνει λόγω του τεχνικού προβλήματος που προκύπτει από το γεγονός ότι η αρμονία στα σημεία αυτά κινείται σε τονικούς χώρους που δεν περιλαμβάνει κάποιον από τους φθόγγους της αρμονικής στήλης του τόνου κατασκευής των κόρνων που χρησιμοποιούνται σε αυτό το μέρος.[122]

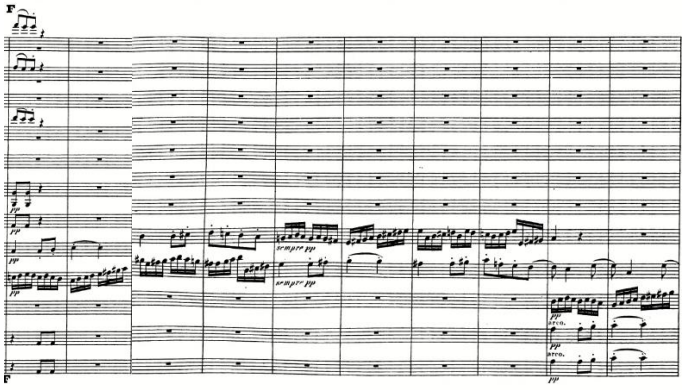
Το Β2 τμήμα ξεκινάει με ένα τύπου choral θέμα στα κλαρινέτα και τα φαγκότα και στη συνέχεια η ίδια φράση περνάει στα έγχορδα στο μέτρο 48 και στα μέτρα 50-51 εξελίσσεται σε ένα tutti. Στο μέτρο 50, όπως είδαμε και στη μορφολογική ανάλυση, συναντάμε και πάλι τη μουσική συνομιλία της ερώτησης-απάντησης που βρήκαμε προηγουμένως, μόνο που αυτή τη φορά οι ρόλοι αντιστρέφονται. Στο μέτρο 54 που ξεκινάει το μεταβατικό τμήμα, το μοτιβικό υλικό τώρα δίνεται ολόκληρο και στις ομάδες των ξύλινων πνευστών μαζί με τα έγχορδα. Η ένταση στη συνέχεια αυξάνεται και στο μέτρο 57 όπου τα πρώτα και δεύτερα βιολιά παίζουν τα μέρη του δεξιού χεριού της πιανιστικής παρτιτούρας, οι ομάδες των ξύλινων πνευστών παίζουν απλοποιημένη αυτή τη γραμμή με μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες και διαφορετική άρθρωση. Έτσι, η ενορχηστρωτική υφή αυτού του σημείου εμπλουτίζεται. Στο γεμάτο ενέργεια

[120] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 55.
[121] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 137.
[122] Hector Berlioz, Richard Strauss, *Treatise on Instrumentation* (Νέα Υόρκη: Dover Publications, 2013), 394.

tutti στο τέλους του μεταβατικού τμήματος συμμετέχουν τα βιολιά μαζί με τις τρεις από τις τέσσερεις ομάδες των ξύλινων πνευστών παίζοντας όλη τη φιγούρα του δεξιού χεριού της πιανιστικής παρτιτούρας. Όλη η ένταση που είχε δημιουργηθεί προηγουμένως εκτονώνεται στην κορώνα των μέτρων 60-61 και στη συνέχεια περνάμε στην επανάληψη του τμήματος Α. Οι ενορχηστρωτικές αλλαγές στην επανάληψη αυτού του τμήματος είναι μικρές σε σχέση με το αντίστοιχο τμήμα στην αρχή του μέρους. Η κύρια διαφορά είναι πως εδώ το τμήμα ξεκινάει με το όμποε και το φαγκότο να παίζουν το κύριο θέμα σε απόσταση οκτάβας μαζί με τα πρώτα βιολιά.

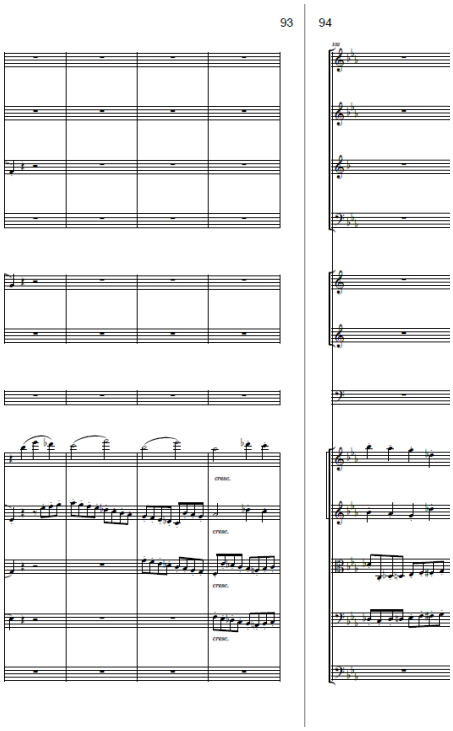
Ανάπτυξη

Η τετράμετρη φράση αντιστικτικού χαρακτήρα που εισάγεται στην αρχή του τμήματος της ανάπτυξης ξεκινάει στην ορχήστρα με δύο ομάδες εγχόρδων και με την ενορχηστρωτική πύκνωση που ακολουθεί εισάγονται σταδιακά και οι υπόλοιπες ομάδες από τα έγχορδα, μαζί με τις ομάδες των ξύλινων πνευστών[123] μέχρι το μέτρο 94. Τα μέτρα 98 έως 102 της πιανιστικής παρτιτούρας, τα εμπιστεύομαι εξ' ολοκλήρου στην ομάδα των έγχορδων (Παράδειγμα 14), καθώς αντίστοιχη είναι και η ενορχήστρωση που χρησιμοποιεί ο Μπετόβεν στο fugato του δεύτερου μέρους της Έβδομης συμφωνίας του, όπως θα δούμε παρακάτω και στο Παράδειγμα 13. Σταδιακά η δυναμική μεγαλώνει και στο μέτρο 103 γίνονται οι πρώτοι είσοδοι από τις ομάδες των πνευστών και έτσι οδηγούμαστε στο αναμεταβατικό τμήμα στο μέτρο 107. Στα μέτρα 107 με 116 τα έγχορδα μοιράζονται μεταξύ τους τα μέρη της πιανιστικής παρτιτούρας του δεξιού και αριστερού χεριού, ενώ τα πνευστά χρησιμοποιούν μια πιο απλή ρυθμική αγωγή για να προσθέσουν στο σημείο αυτό μια επιπλέον ενορχηστρωτική πινελιά. Στο αναμεταβατικό τμήμα η δυναμική αυξάνεται πολύ γρήγορα και διατηρείται στα ύψη έως το τέλος, όπου και κλείνει με το ίδιο κατέβασμα που είδαμε προηγουμένως στο μεταβατικό τμήμα της Έκθεσης στα μέτρα 58 έως 61.



Παράδειγμα 13: Ludwig van Beethoven, Συμφωνία 7, Δεύτερο μέρος, σημείο F [124]

[123] Walter Piston, *Orchestration* (Νέα Υόρκη: W.W. Norton & Co., 1955), 199.
[124] Beethoven, *Six Great Overtures in Full Score*, 213.



Παράδειγμα 14: Ludwig van Beethoven, Sonata No. 8, Op. 13, Ενορχήστρωση, Παράρτημα σελ. 93-94

Επανέκθεση

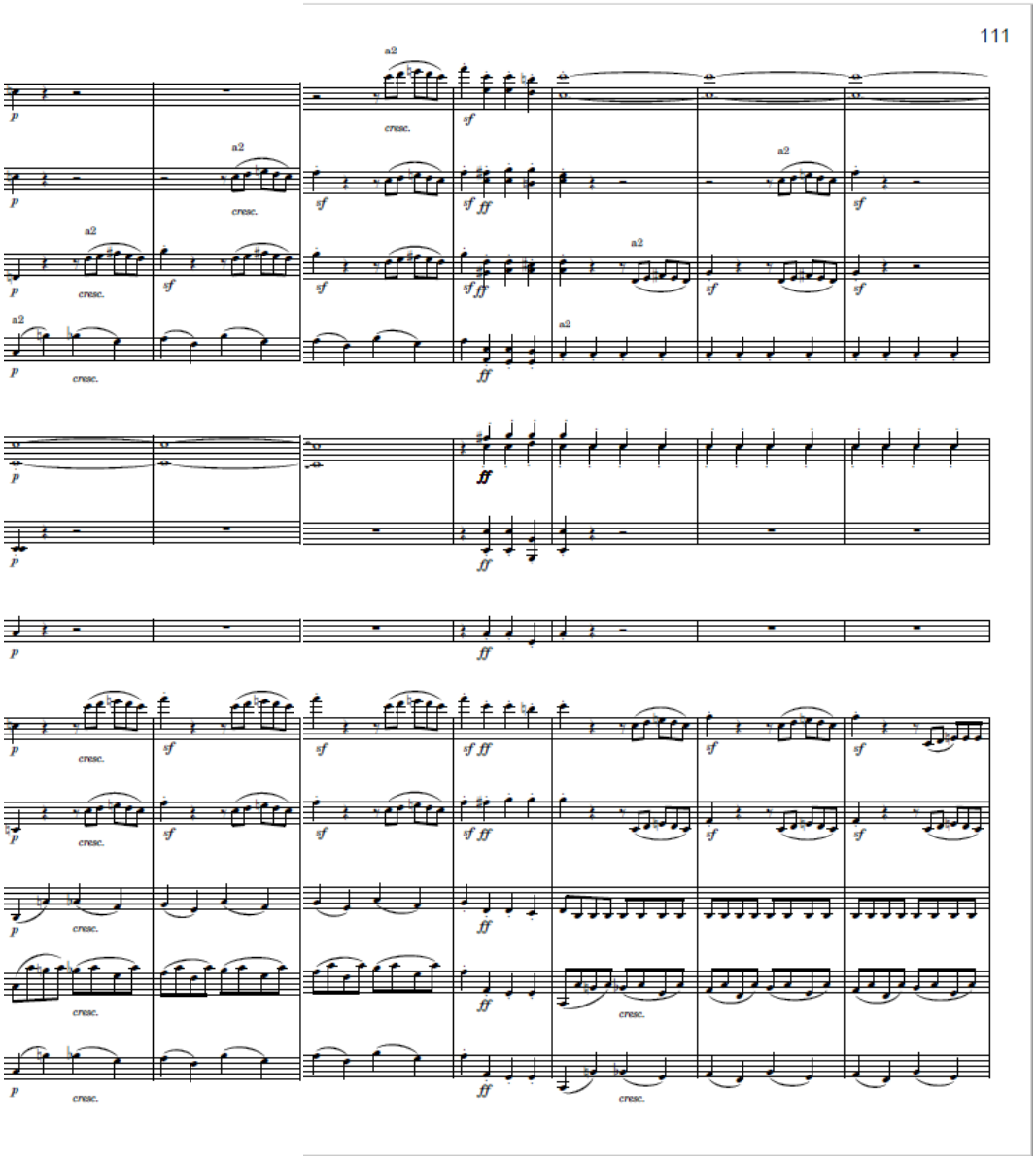
Στο τμήμα Α της Επανέκθεσης στο μέτρο 121, το θεματικό υλικό παίζεται τώρα από όλες τις ομάδες των ξύλινων πνευστών σε τρεις οκτάβες απόσταση.[125] Στο μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί οι αρπισμοί στο δεξί χέρι της πρότυπης παρτιτούρας μοιράζονται μεταξύ των πρώτων και δεύτερων βιολιών, ενώ τη μελωδική γραμμή του αριστερού χεριού παίζουν τα βιολοντσέλα μαζί με τα κοντραμπάσα και τα φαγκότα. Τα όμποε έχουν αρμονικό ρόλο και στα μέτρα 129 με 131 παίζουν μία γραμμή που προκύπτει από την αρμονία αυτού του σημείου.

Η ενορχήστρωση των Β1′ και Β2′ τμημάτων της Επανέκθεσης είναι πανομοιότυπη με αυτή των αντίστοιχων τμημάτων της Έκθεσης, καθώς οι αλλαγές είναι μικρές στις ενορχηστρωτικές επιλογές. Μέσω του Β2′ και του μεταβατικού τμήματος γίνεται στην ενορχήστρωση μία αποσυμφόρηση της έντασης που δημιουργήθηκε προηγουμένως για να περάσουμε ομαλά στη τελευταία εμφάνιση του τμήματος Α. Έτσι, στο μεταβατικό τμήμα στο μετρό 160 τα έγχορδα μοιράζονται στο σημείο αυτό τα μέρη της πιανιστικής παρτιτούρας, ενώ οι μικρές προσθήκες των πνευστών χρησιμοποιούνται με σκοπό να «φωτίσουν» τη μελωδική γραμμή. Στο μέτρο 179 του Α τμήματος η δυναμική αυξάνεται, η ενορχηστρωτική γραφή πυκνώνει και η μελωδική γραμμή παίζεται στις τρεις από τις τέσσερεις ομάδες των ξύλινων πνευστών σε απόσταση οκτάβας.

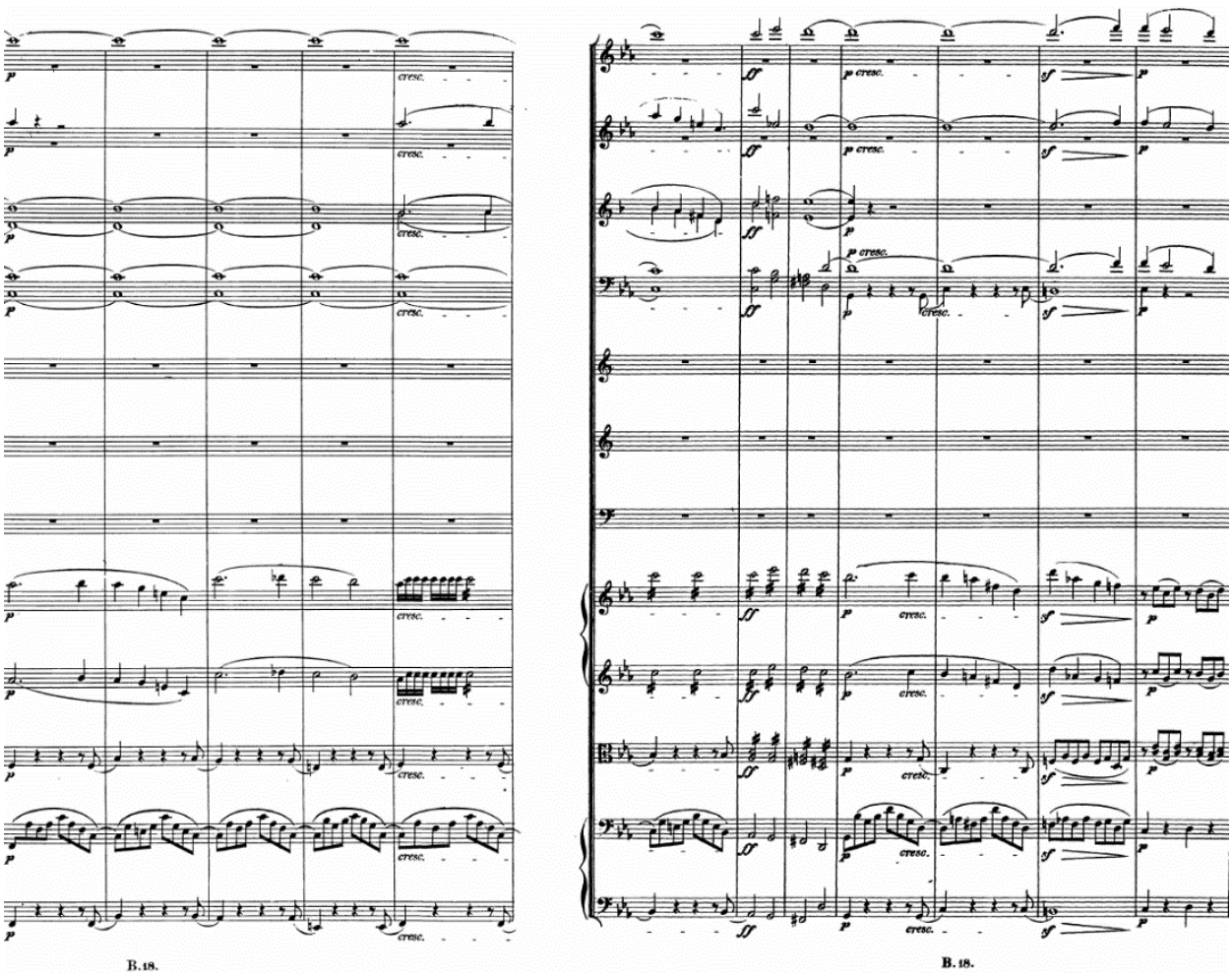
[125] Rimsky-Korsakov, *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης,* 71.

Coda

Το τμήμα της coda περιλαμβάνει πλήθος αντιθετικών υφών και η ενέργεια καθόλη τη διάρκεια του τμήματος διατηρείται στα ύψη. Στο σημείο αυτό γίνεται χρήση των ενορχηστρωτικών tutti, καθώς αυτό απαιτούν και τα περισσότερα σημεία που κυριαρχούν οι μεγάλες δυναμικές σε αυτό το τμήμα. Είναι σημαντικό να παρατηρήσουμε ότι στα μέτρα 182-185 και 186-189 αντίστοιχα, η γραμμή του κοντραμπάσου χειραφετείται από αυτή του βιολοντσέλου (Παράδειγμα 15), όπως συμβαίνει ενδεικτικά και στο Παράδειγμα 16. Το έργο κλείνει στα μέτρα 198-202 και στα τελευταία τρία μέτρα με δύο μεγάλα και σαρωτικά tutti κατεβάσματα.



Παράδειγμα 15: Ludwig van Beethoven, Sonata No. 8, Op. 13, Ενορχήστρωση, Παράρτημα σελ. 110-111



Παράδειγμα 16: Ludwig van Beethoven, Coriolan overture, μέτρα 64-75 [126]

[126] Beethoven, *Six Great Overtures in Full Score*, 8-9.

Συμπεράσματα

Στόχος της παρούσας εργασίας, όπως εξάλλου υποδεικνύει και ο τίτλος της είναι η ενορχήστρωση και η ανάλυση της "Παθητικής" σονάτας του Μπετόβεν. Τα δύο αυτά σκέλη της εργασίας είναι αλληλένδετα, καθώς δεν είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί επιτυχώς η ενορχήστρωση ενός έργου χωρίς να έχει προηγηθεί η ανάλυση της πρότυπης πιανιστικής παρτιτούρας του.

Η εργασία ξεκινάει με μερικές πληροφορίες για το ιστορικό πλαίσιο της σονάτας. Εκεί θα βρούμε λεπτομέρειες για τον τρόπο σύνθεσής της, μέσω των προσχεδίων του Μπετόβεν που σώζονται έως σήμερα. Ακόμη, στο ίδιο σημείο αναφέρεται ότι η σονάτα είναι αφιερωμένη στον πρίγκιπα Lichnowsky και ότι η έκδοσή της έγινε το φθινόπωρο του 1799 από τον εκδοτικό οίκο Hoffmeister στη Βιέννη. Μάλιστα, η «Παθητική» είναι η μόνη σονάτα στην οποία ο ίδιος ο συνθέτης έδωσε αυτή τη χαρακτηριστική ονομασία.

Ακολουθεί μία υποενότητα που αναφέρεται στην σύσταση της ορχήστρας Μπετόβεν και στην ενορχήστρωση του. Εδώ θα δούμε ότι τα έγχορδα συνέχισαν να αποτελούν τον κορμό της ορχήστρας, ενώ στην οικογένεια των ξύλινων πνευστών καθιερώνονται οι δυάδες φλάουτων, όμποε, κλαρινέτων και φαγκότων.

Η επόμενη υποενότητα αναφέρεται στις συμφωνικές ορχηστές της Βιέννης στα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Η συμφωνική μουσική στη Βιέννη παιζόταν από τις ορχήστρες της πόλης στα δύο κύρια θέατρα που ήταν το Burgtheater και το Karntnertortheater και το καθένα είχε την δική του ορχήστρα. Το τυπικό μέγεθος των ορχηστρών για αμιγώς ορχηστρικές συναυλίες στις αρχές του 19ου αιώνα ήταν περίπου 6 έως 8 πρώτα βιολιά και οι υπόλοιπες ομάδες αναλογικά, παρόμοια με το μέγεθος των ορχηστρών των θεάτρων. Οι ορχήστρες όμως, έκαναν ανεπαρκής και κακές πρόβες και το επίπεδο γενικότερα του ορχηστρικού παιξίματος ήταν αρκετά χαμηλό. Αφορμή για αυτή τη κατάσταση αποτέλεσε το σκληρό οικονομικό κλίμα που ανάγκασε πολλούς επαγγελματίες μουσικούς να δώσουν προτεραιότητα στο να κερδίζουν τα προς το ζην, αντί να μπορέσουν να αφιερωθούν πλήρως στη μουσική.

Στο δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας έπεται η μορφολογική ανάλυση του έργου, η οποία περιλαμβάνει αρμονικά στοιχεία και ερμηνευτικά σχόλια. Έτσι, γίνεται μία ανάλυση της δομής της σονάτας με αναφορές σε μοτιβικές επιρροές, καθώς και στους τονικούς χώρους στους οποίους κινείται το έργο. Εξίσου σημαντικός καθίσταται στην ανάλυση του έργου και ο σχολιασμούς των βασικών ερμηνευτικών οδηγιών που βρίσκονται στην παρτιτούρα.

Το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αφορά την ενορχήστρωση. Το κεφάλαιο ξεκινά με μία συνοπτική αναφορά στις βασικές αρχές της ενορχήστρωσης ενός πιανιστικού έργου. Εκεί βλέπουμε πως σε αυτή τη διαδικασία κρίνεται αρχικά απαραίτητο να μελετήσουμε και να κατανοήσουμε σε βάθος το πρότυπο πιανιστικό έργο και συνειδητοποιούμε ότι ο στόχος της ενορχήστρωσης δεν θα πρέπει να είναι η ακριβής μεταφορά των γραμμών της πιανιστικής παρτιτούρας στην ορχήστρα, αλλά η σύλληψη της ουσίας και του πνεύματος της μουσικής με την κατάλληλη προσαρμογή της κάθε φορά στην ορχηστρική γραφή. Στο υποκεφάλαιο που ακολουθεί γίνεται μία σύντομη αναφορά στο οργανολόγιο της ενορχήστρωσης, στο οποίο

γίνεται χρήση της τυπικής σύστασης της ορχήστρας Μπετόβεν, όπως εξάλλου είδαμε και στο κεφάλαιο 1.2. Τέλος, ακολουθεί η ανάλυση της ενορχήστρωσης και είναι σημαντικό να αναφέρουμε ότι αυτή γίνεται σε συνδυασμό με τη μορφολογική ανάλυση της σονάτας που έχει προηγηθεί, αλλά και με παραδείγματα από την εργογραφία του συνθέτη.

Συνοψίζοντας, μέσα από αυτήν την εργασία είχα την ευκαιρία να γνωρίσω και να κατανοήσω σε βάθος μία από τις πιο εμβληματικές σονάτες που γράφτηκαν ποτέ για πιάνο. Επιπλέον, βελτίωσα τις ενορχηστρωτικές μου δεξιότητες, πρωτίστως μέσα από την πολύτιμη καθοδήγηση και τις παρατηρήσεις του επιβλέποντος καθηγητή μου Βλαδίμηρου Συμεωνίδη, τον οποίο ευχαριστώ εγκάρδια για αυτό, αλλά και μέσα από την ευκαιρία που μου δόθηκε στα πλαίσια της εργασίας να μελετήσω και να γνωρίσω καλύτερα το συμφωνικό έργο του συνθέτη. Η μελέτη αυτή, έγινε με σκοπό να ενσωματώσω μερικές από τις πιο σημαντικές ενορχηστρωτικές τεχνικές του και στην δική μου ενορχήστρωση. Παρότι η ενορχήστρωση πιανιστικών έργων αμφισβητείται από πολλούς, κατά την ταπεινή μου γνώμη έχει να προσφέρει πολλά στην διαδικασία της διδασκαλίας της ενορχήστρωσης. Συνεπώς, πιστεύω πως η ενορχήστρωση μου θα μπορούσε να φανεί χρήσιμη στη διδασκαλία του αντικειμένου και ευελπιστώ πως αργά ή γρήγορα θα λάβει την προσοχή και το ενδιαφέρον που της αξίζει, ώστε να εκτελεστεί από κάποια συμφωνική ορχήστρα.

Βιβλιογραφία

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. Νέα Υόρκη: W.W. Norton and Company, 2016.

Bekker, Paul. *Η ορχήστρα*. Αθήνα: Εκδόσεις ΝΕΦΕΛΗ, 1989.

Berlioz, Hector και Strauss, Richard. *Treatise on Instrumentation*. Νέα Υόρκη: Dover Publications, 2013.

Blatter, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. Νέα Υόρκη: Schirmer Books, 1997.

Botstein, Leon. *The Cambridge Companion to Beethoven*. Cambridge: Κέμπριτζ: University Press, 2000.

Brandenburg, Sieghard. *Beethoven-Briefwechsel Band 1: 1783-1807.* Μόναχο: G. Henle Verlag, 1996.

Brown, Clive. "The Orchestra in Beethoven's Vienna." *Early Music,* Τεύχος 16, no. 1 (Φεβρουάριος 1988), 4–20. http://www.jstor.org/stable/3127044.

Caplin, William Earl. *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2013.

Caplin, William Earl. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 1998.

Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2009.

Cooper, Barry. *Beethoven*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2008.

Cooper, Barry. *The Creation of Beethoven's 35 Piano Sonatas*. Νέα Υόρκη: Routledge Taylor & Francis, 2017.

Drake, Kenneth. *The Beethoven Sonatas and the Creative Experience*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press, 2000.

Gordon, Stewart. *Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Handbook for Performers*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2017.

Greenberg, Robert. *Beethoven's Piano Sonatas*. Νέα Υόρκη: Teaching Company, 2005.

Hepokoski, James και Darcy, Warren. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Νέα Υόρκη: Oxford University Press, 2006.

Lockwood, Lewis. *Beethoven: The Music and the Life*. Νέα Υόρκη: W. W. Norton, 2005.

Piston, Walter. *Orchestration*. Νέα Υόρκη: W.W. Norton & Co., 1955.

Rimsky-Korsakov, Nikolai. *Οι Βάσεις της Ενορχήστρωσης* (Основы оркестровки). Αθήνα: Παπαγρηγορίου-Νάκας, 2002.

Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas a Short Companion*. Λονδίνο: Yale University Press, 2002.

Schiff, András, διάλεξη, *Beethoven Piano Sonatas Lecture-Recitals* (Wigmore Hall, 2004-2006), https://web.archive.org/web/20190430154752/https://wigmore-hall.org.uk/podcasts/andras-schiff-beethoven-lecture-recitals

Sevsay Ertuğrul. *The Cambridge Guide to Orchestration*. Νέα Υόρκη: Cambridge University Press, 2013.

Spitzer, John και Zaslaw, Neal. *The Birth of the Orchestra*. Νέα Υορκη: Oxford University Press Inc., 2004.

Stowell, Robin (επιμ.). *Performing Beethoven*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Thayer, Alexander Wheelock. *The Life of Ludwig van Beethoven: Volume 1*, επιμ. Krehbiel, Henry Edward. Νέα Υόρκη: Beethoven Association, 2013.

Tovey, Donald Francis. *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas: Bar-by-bar Analysis*. Νέα Υόρκη: Associated Board of the Royal Schools of Music, 1998.

Von Ahn Carse, Adam. *The history of orchestration*. Νέα Υόρκη: Dover Publications, Inc., 1964.

Βούβαρης Πέτρος, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών, 2015.

Παρτιτούρες

Beethoven, Ludwig van. (επιμ. Norbert, Gertsch, Perahia, Murray). *Piano Sonata no. 8 c minor op. 13 (Grande Sonata Pathétique).* Μόναχο: G. Henle Verlag, 2018.

Beethoven, Ludwig van. *Six Great Overtures in Full Score*. Νέα Υόρκη: Dover Publications, Inc., 1985.

Beethoven, Ludwig van. *Symphonies Nos. 5, 6 and 7*. Νέα Υόρκη: Dover Publ., 1989.

Beethoven, Ludwig van. *Symphonies Nos. 8 and 9 in Full Score*. Νέα Υόρκη: Dover, 1989.

Bruckner, Anton, ms, *Kitzler Studienbuch* (1861-1863), https://imslp.org/wiki/Kitzler-Studienbuch_(Bruckner,_Anton).

Παράρτημα

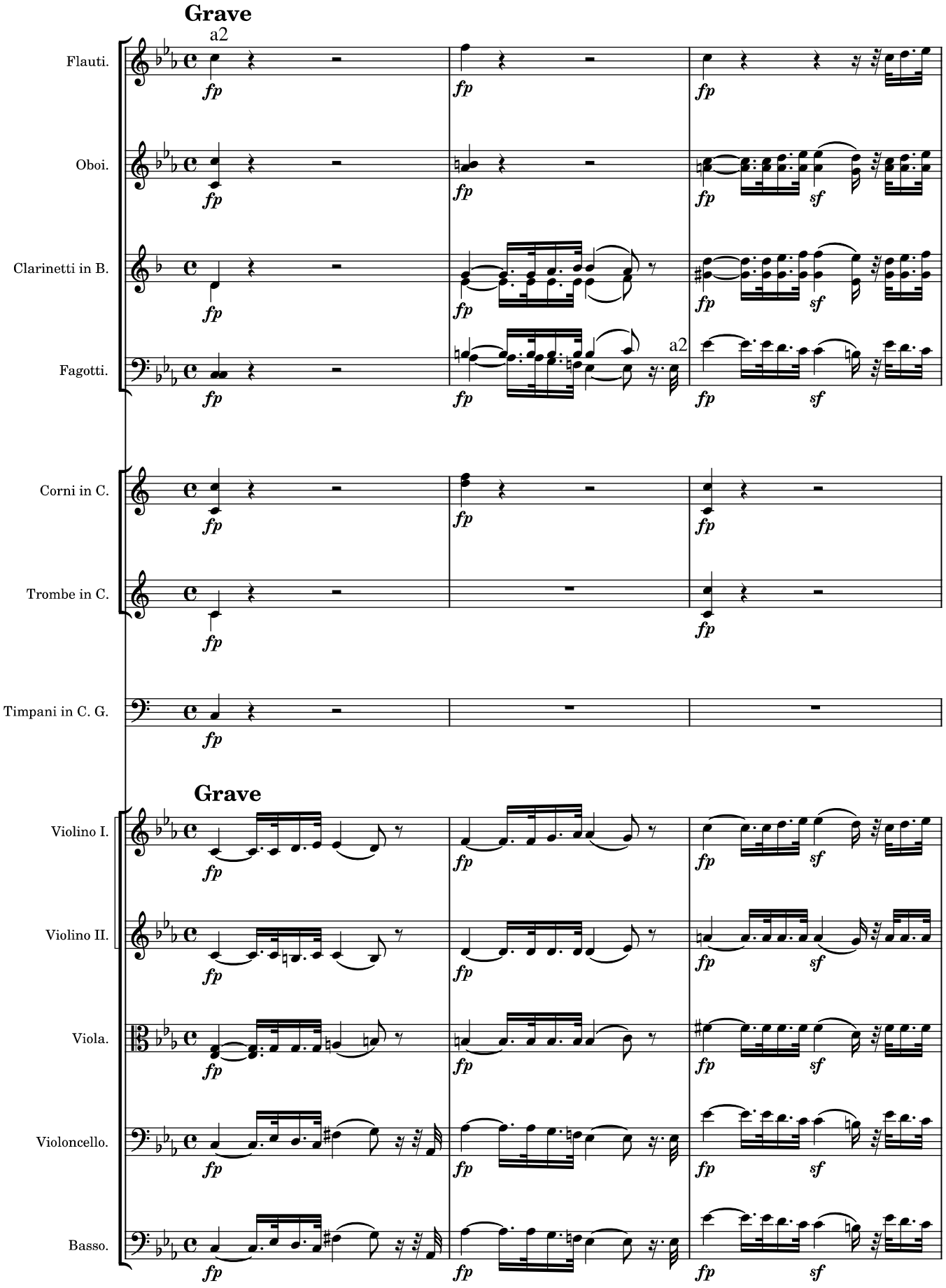
Sonata No. 8, Op. 13

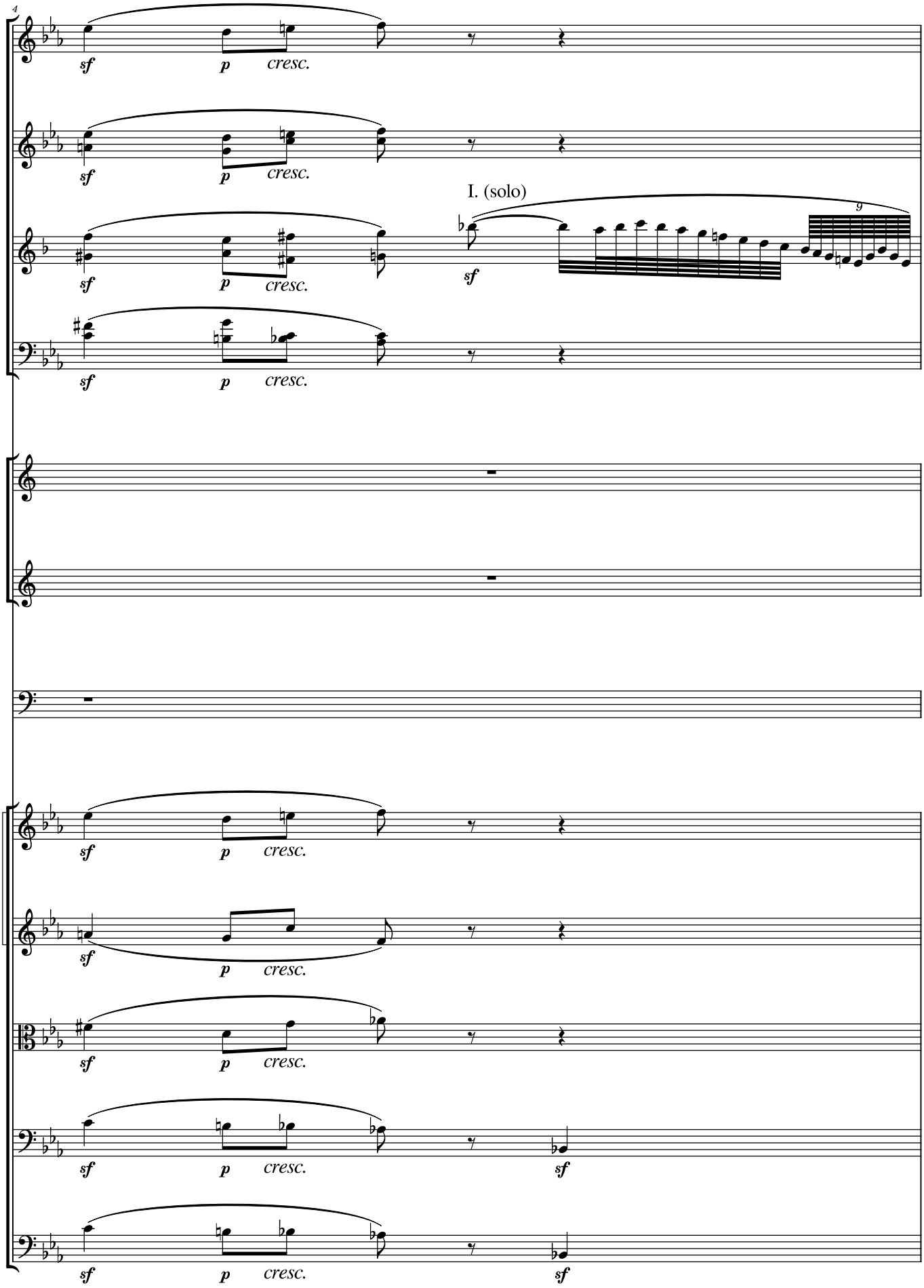
(Pathétique)

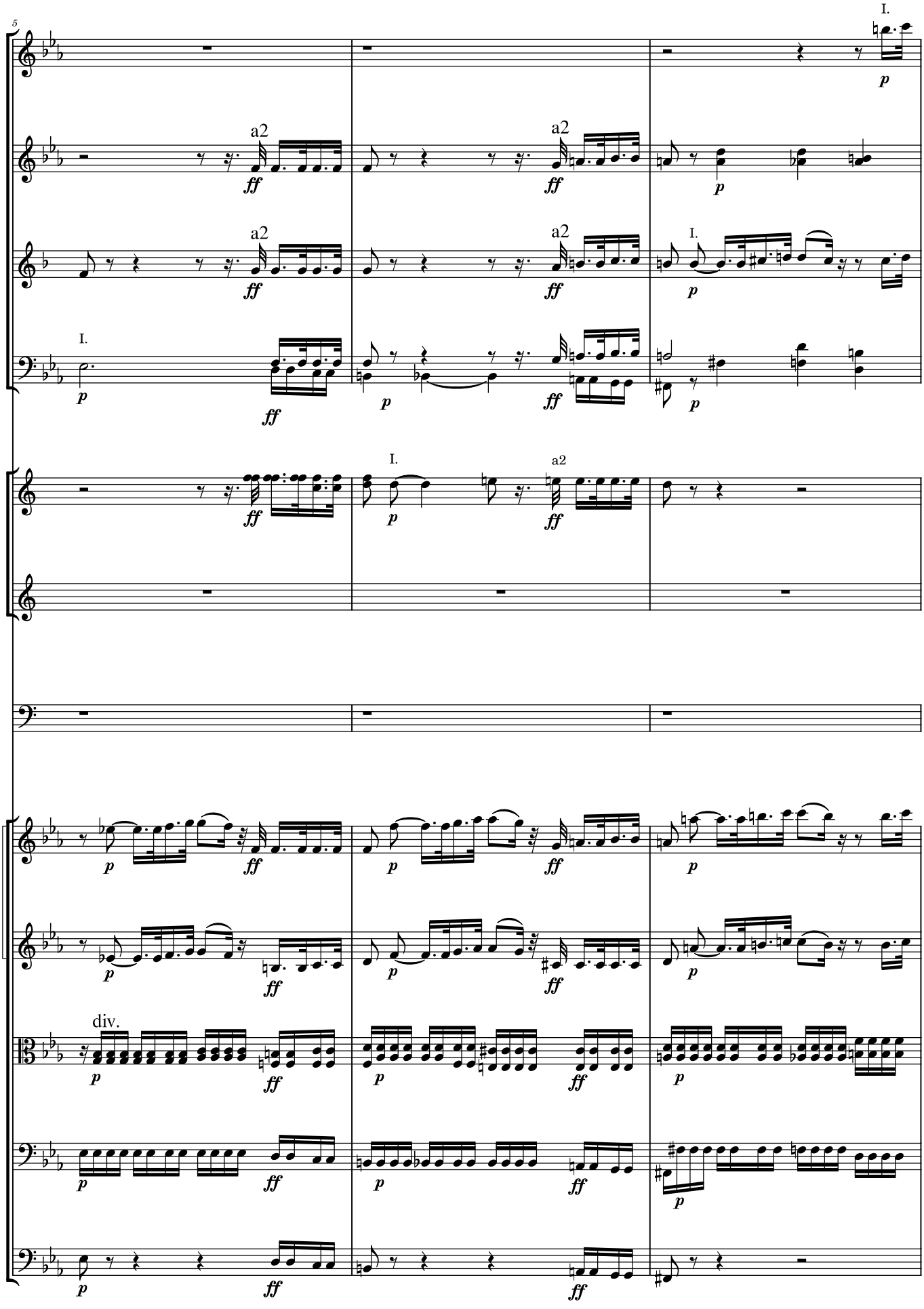
Ludwig van Beethoven

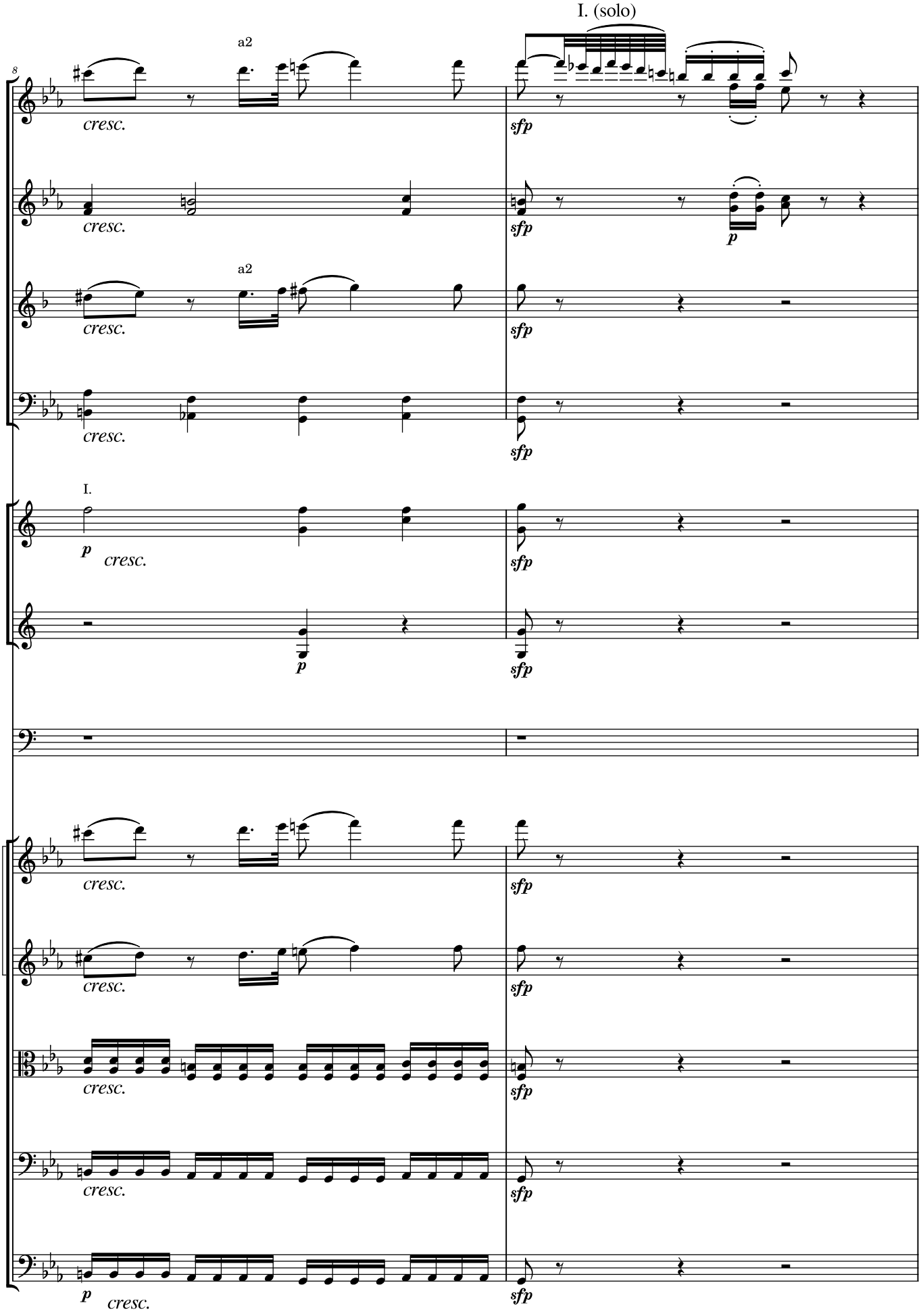
Ενορχήστρωση:
Βασίλης Ξανθόπουλος

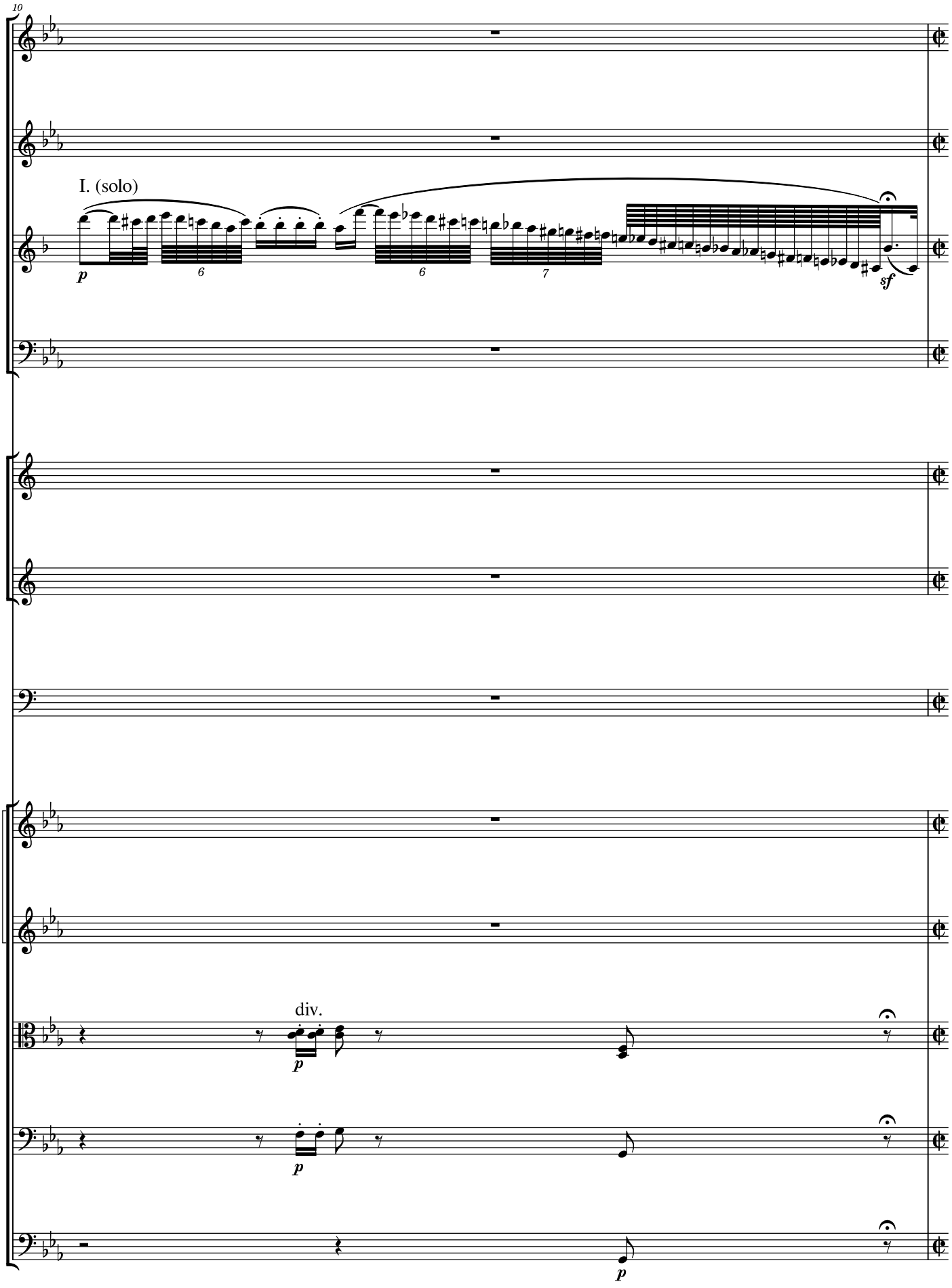
I.


Grave
a2
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
a2
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Grave
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.
fp
sf


4
sf
p
cresc.
I. (solo)
9
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
p
cresc.
sf
sf
p
cresc.
sf


5
I.
a2
ff
p
div.


I. (solo)
8
a2
cresc.
sfp
p
a2
I.


10
I. (solo)
p
6
6
7
sf
div.
p
p
p

11

Allegro di molto e con brio

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

Allegro di molto e con brio

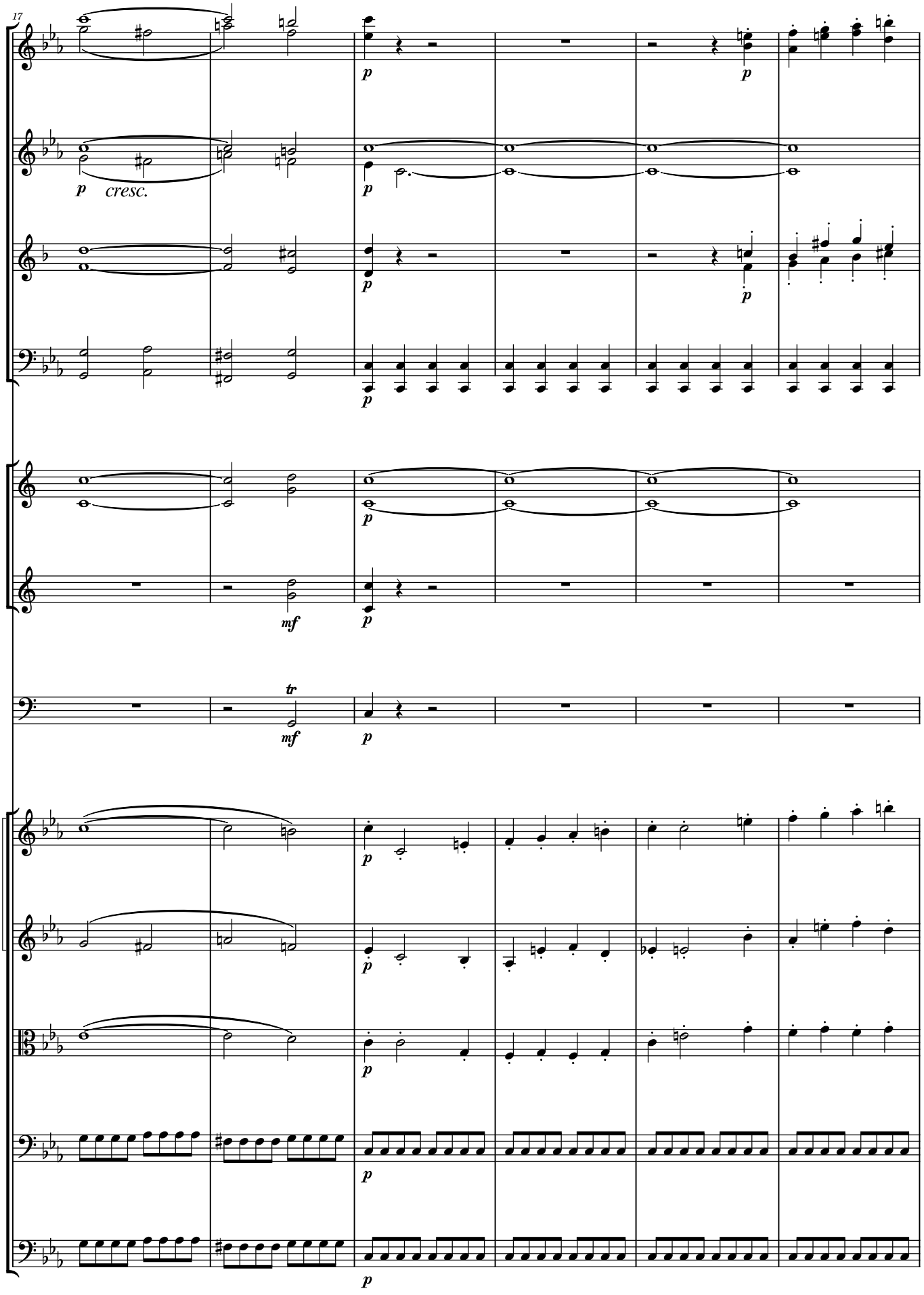
p *cresc.*

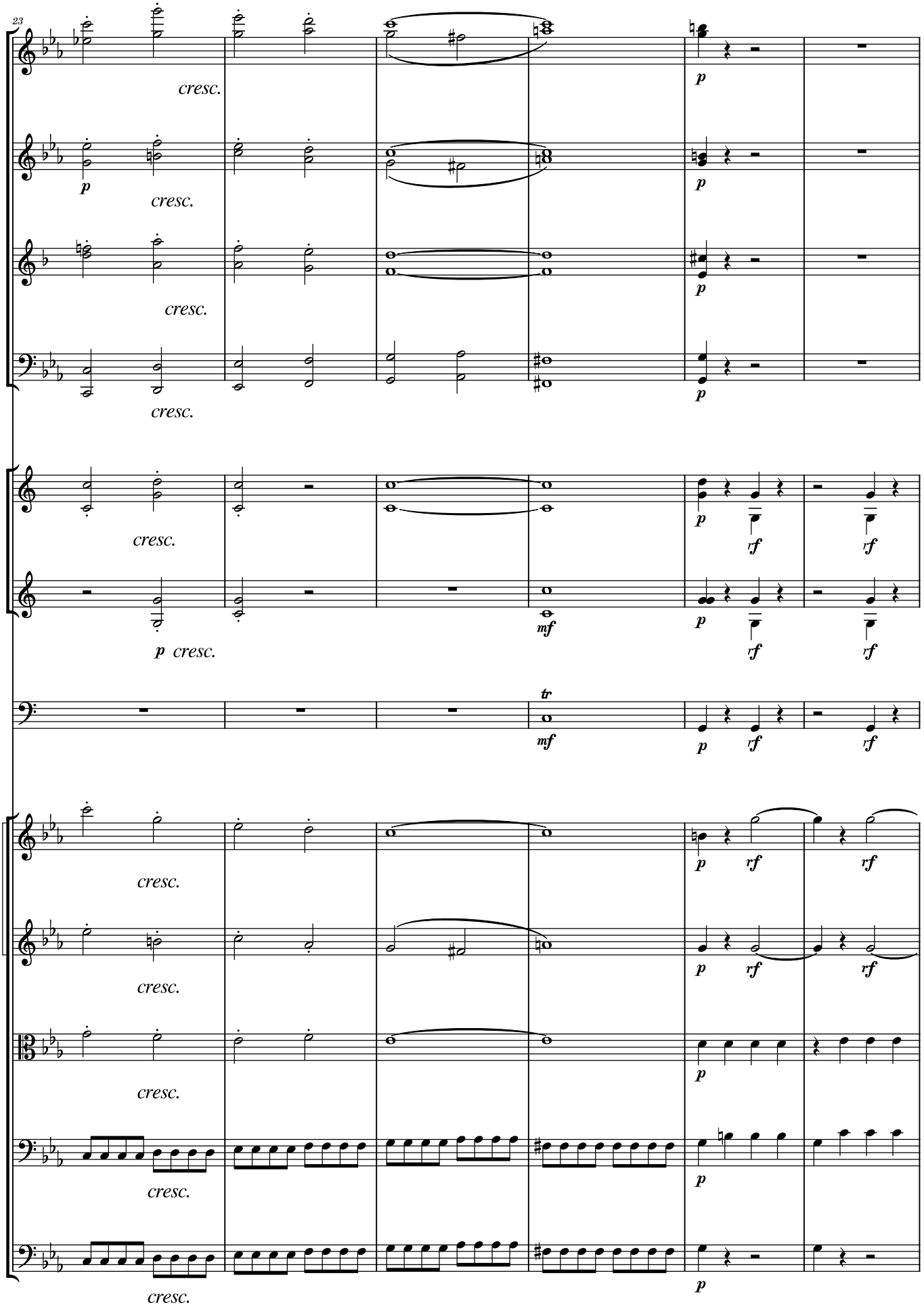
p *cresc.*

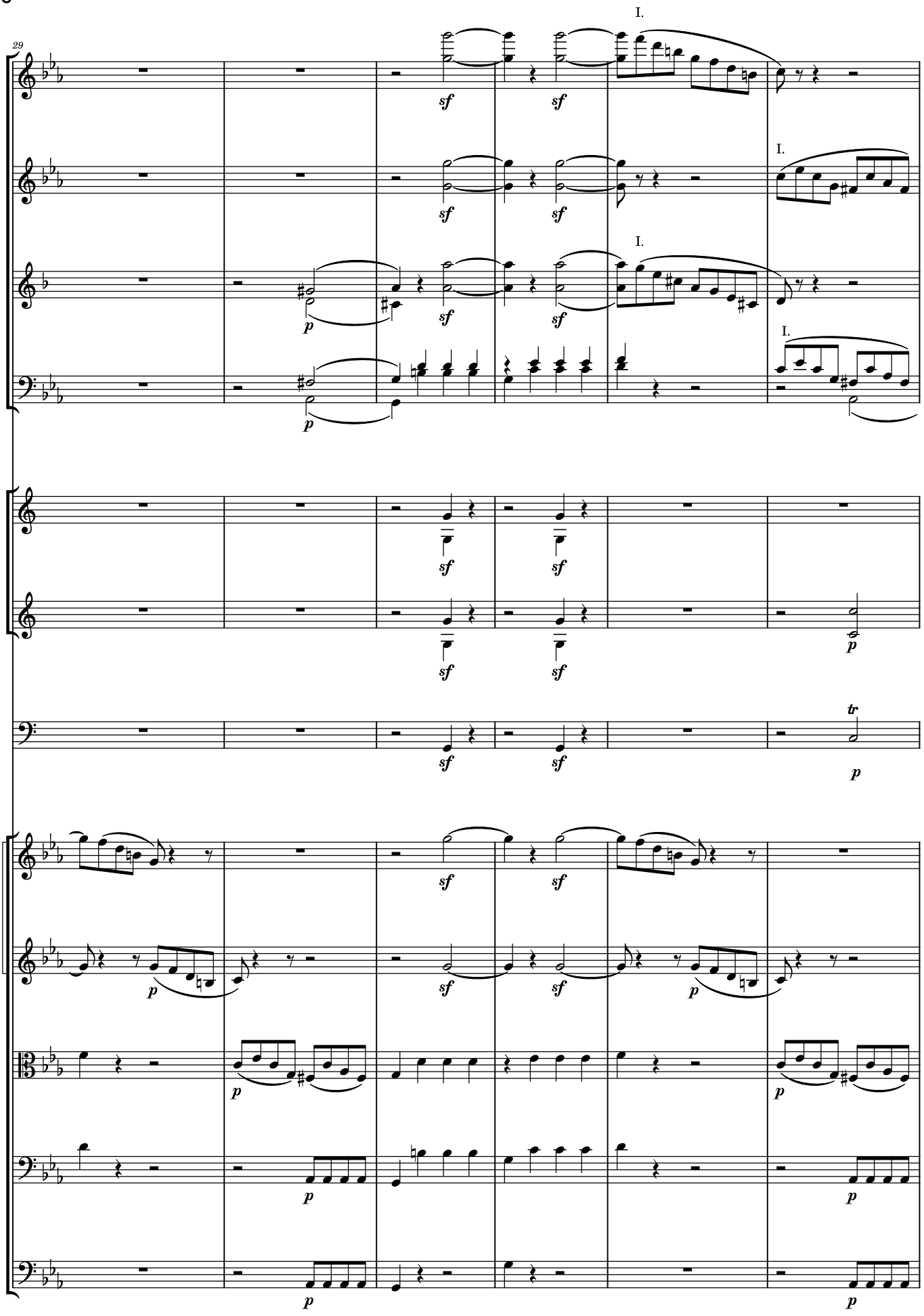
p *cresc.*

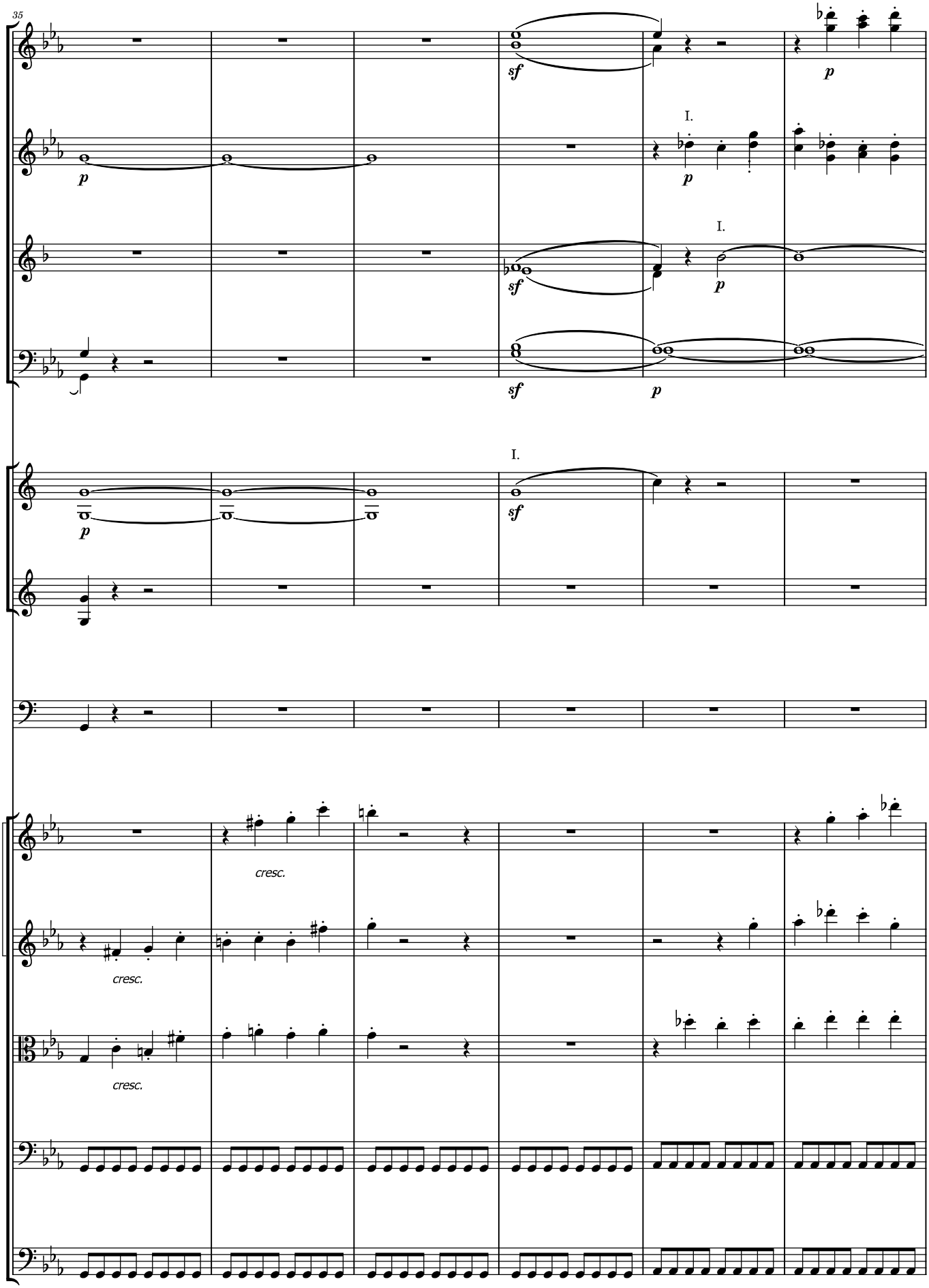
p *cresc.*

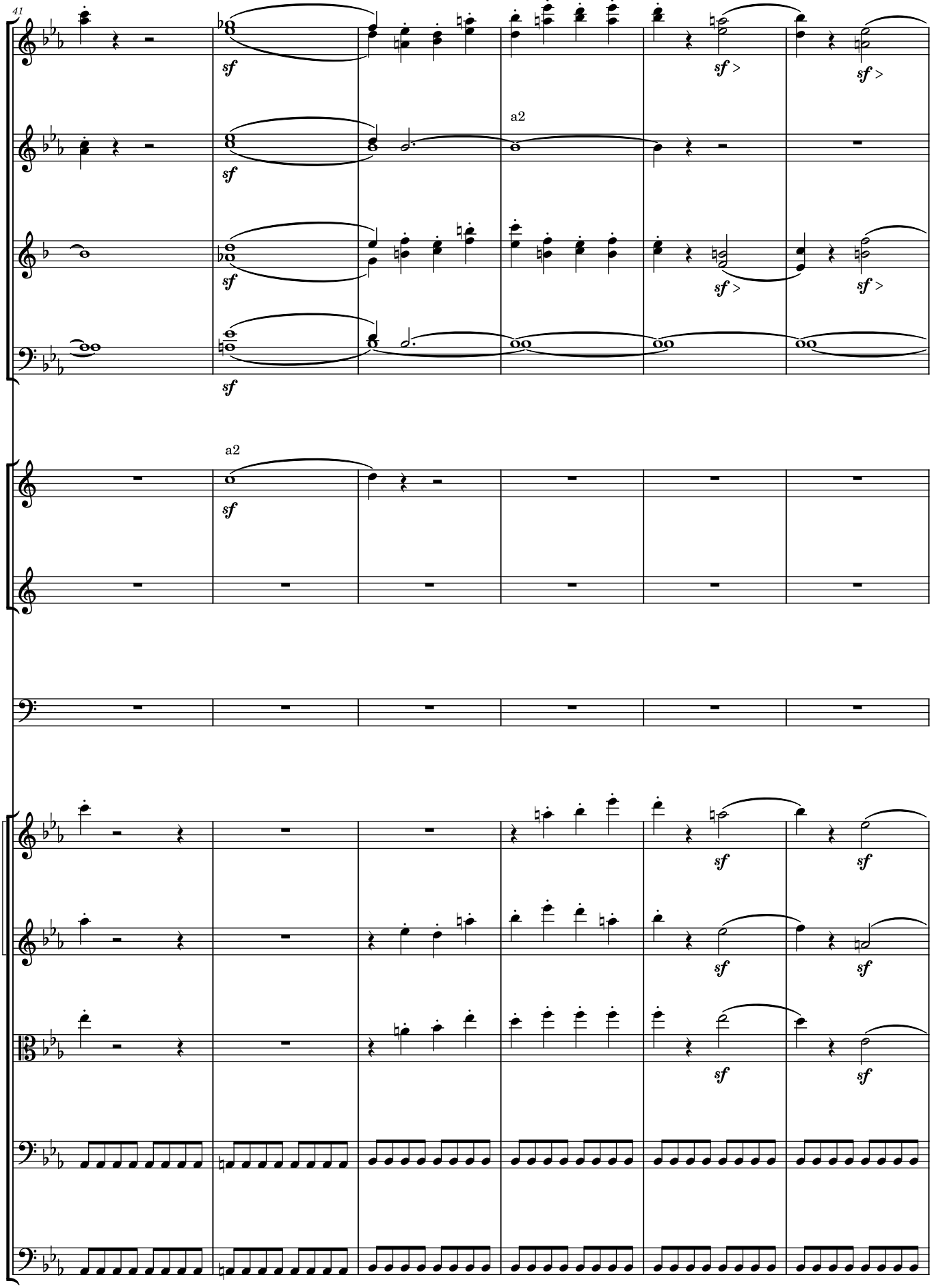
p *cresc.*

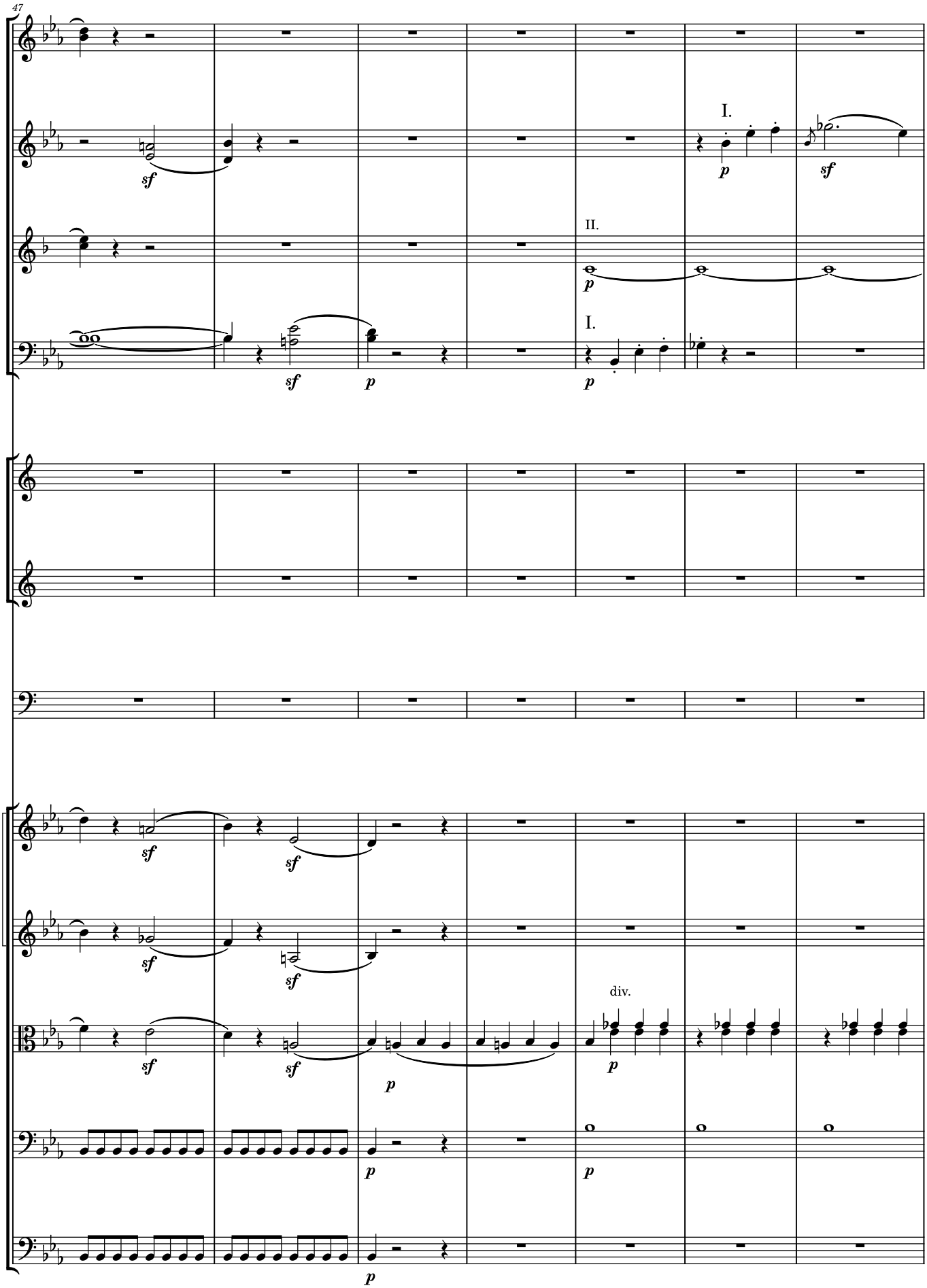

17
p
p
cresc.
p
p
p
p
mf
p
tr
mf
p
p
p
p

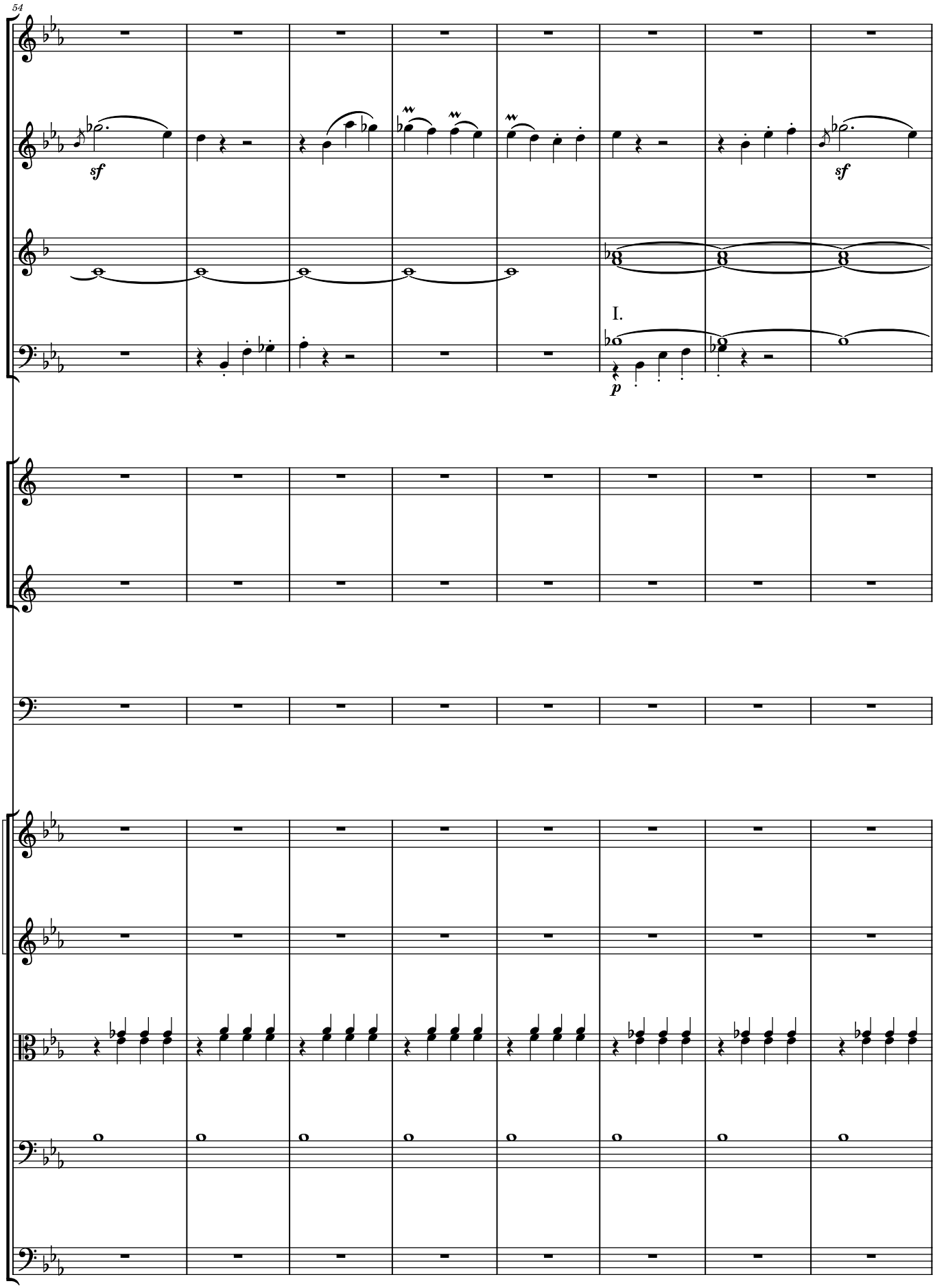

23
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
rf
rf
p cresc.
mf
p
rf
rf
tr
mf
p
rf
rf
cresc.
p
rf
rf
cresc.
p
rf
rf
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p

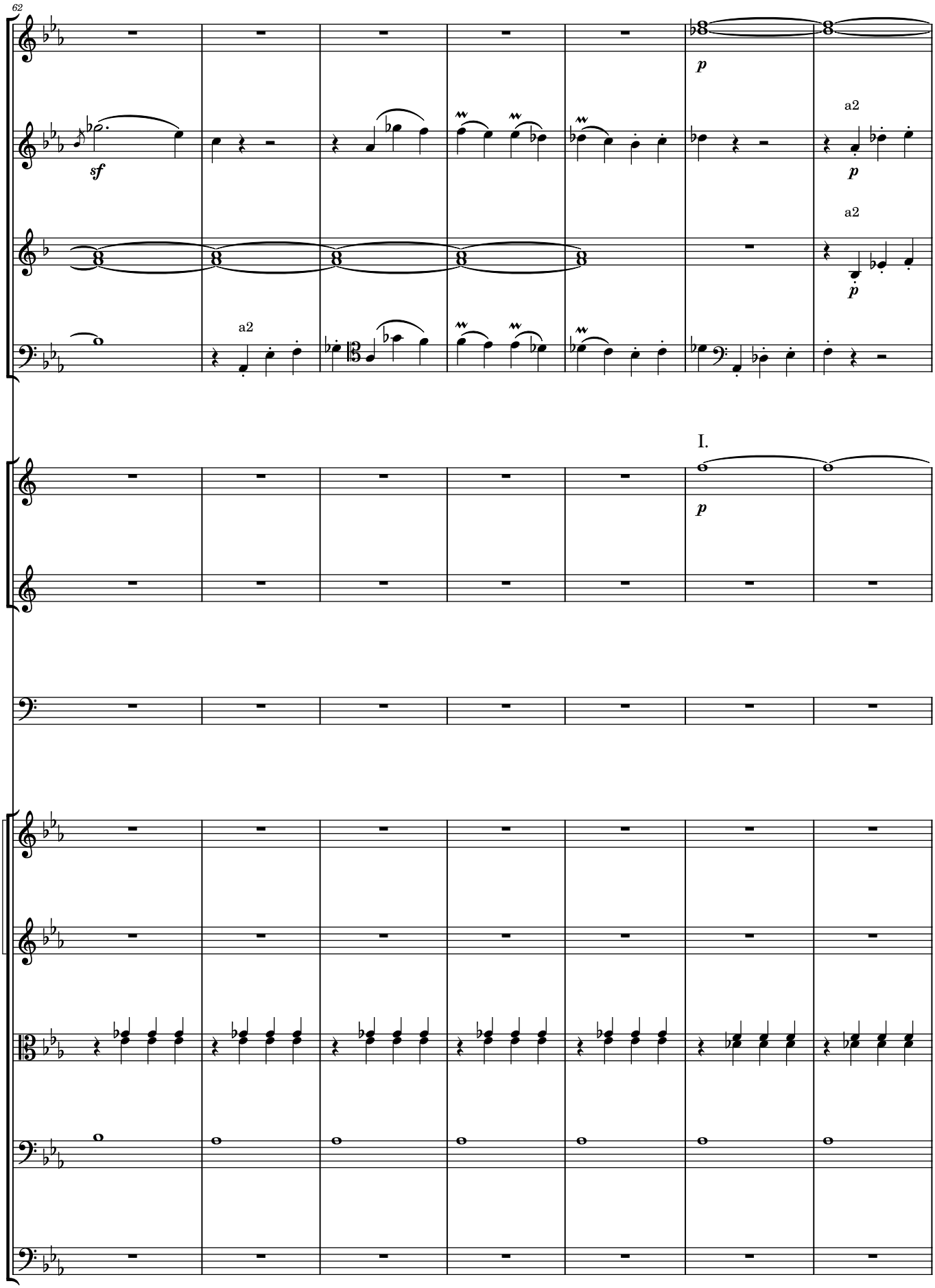

29
I.
I.
I.
I.
sf
p
tr

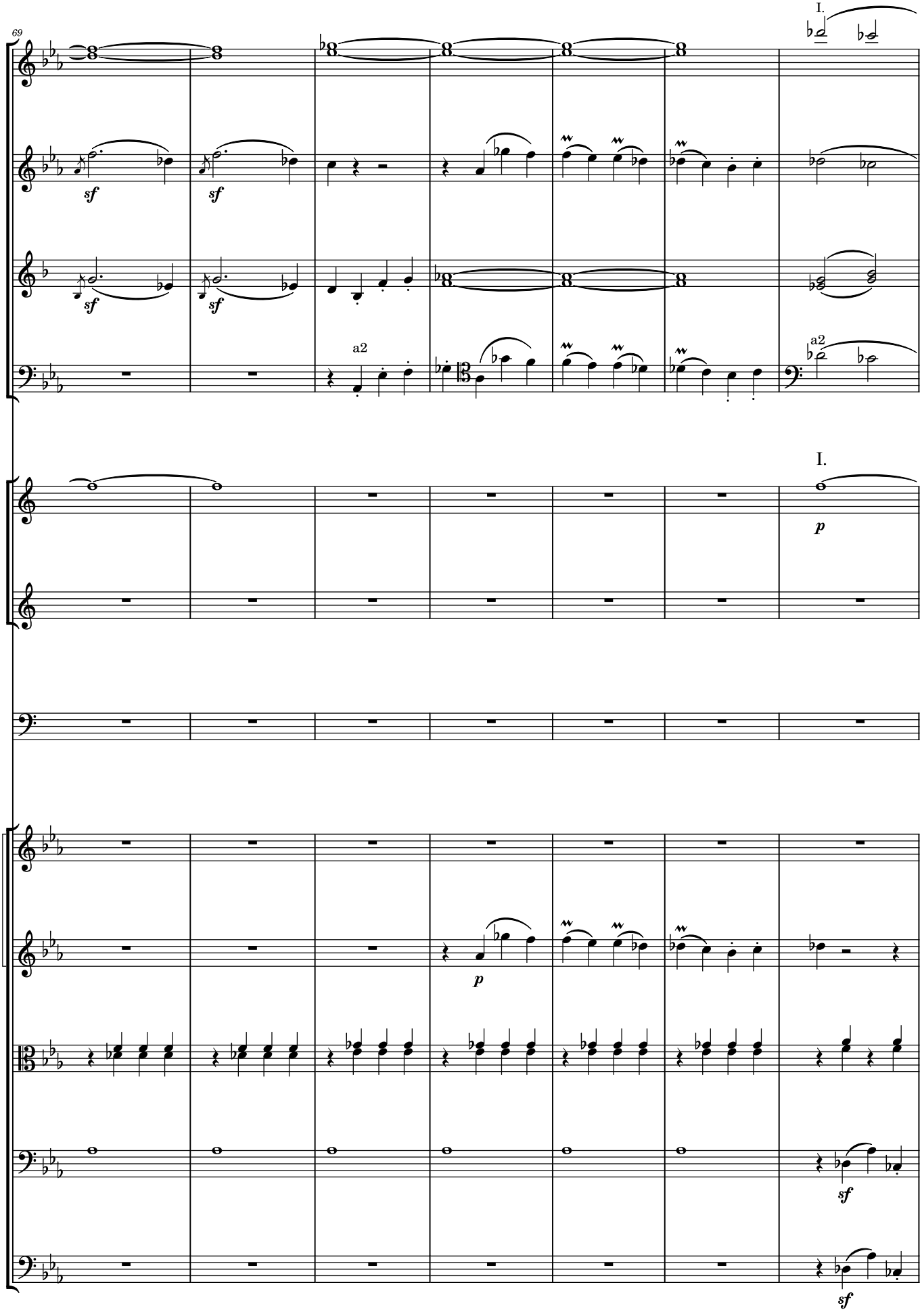

35
sf
p
I.
cresc.

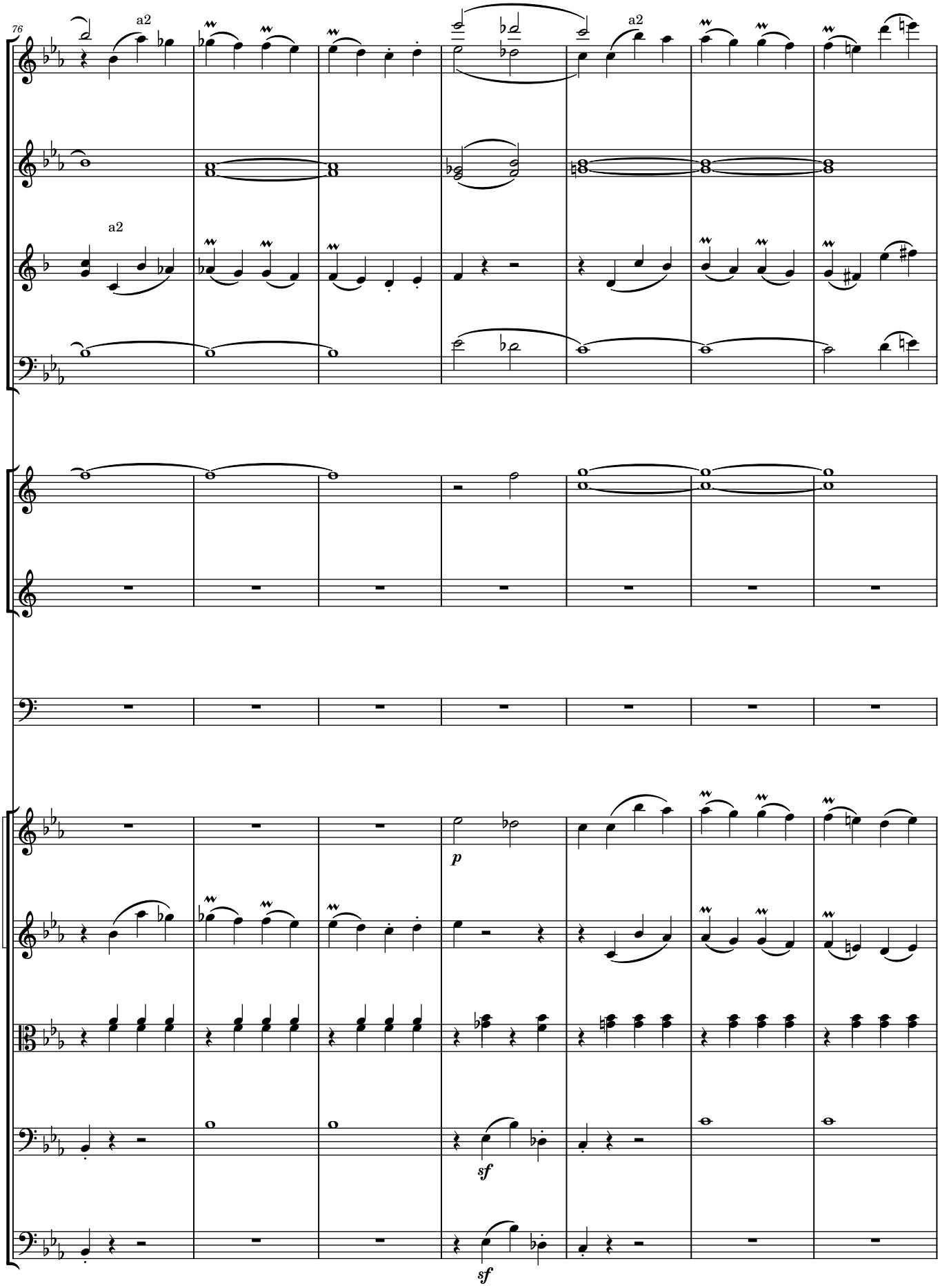

41
sf
a2
sf
sf >
sf >
sf
a2
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf
sf

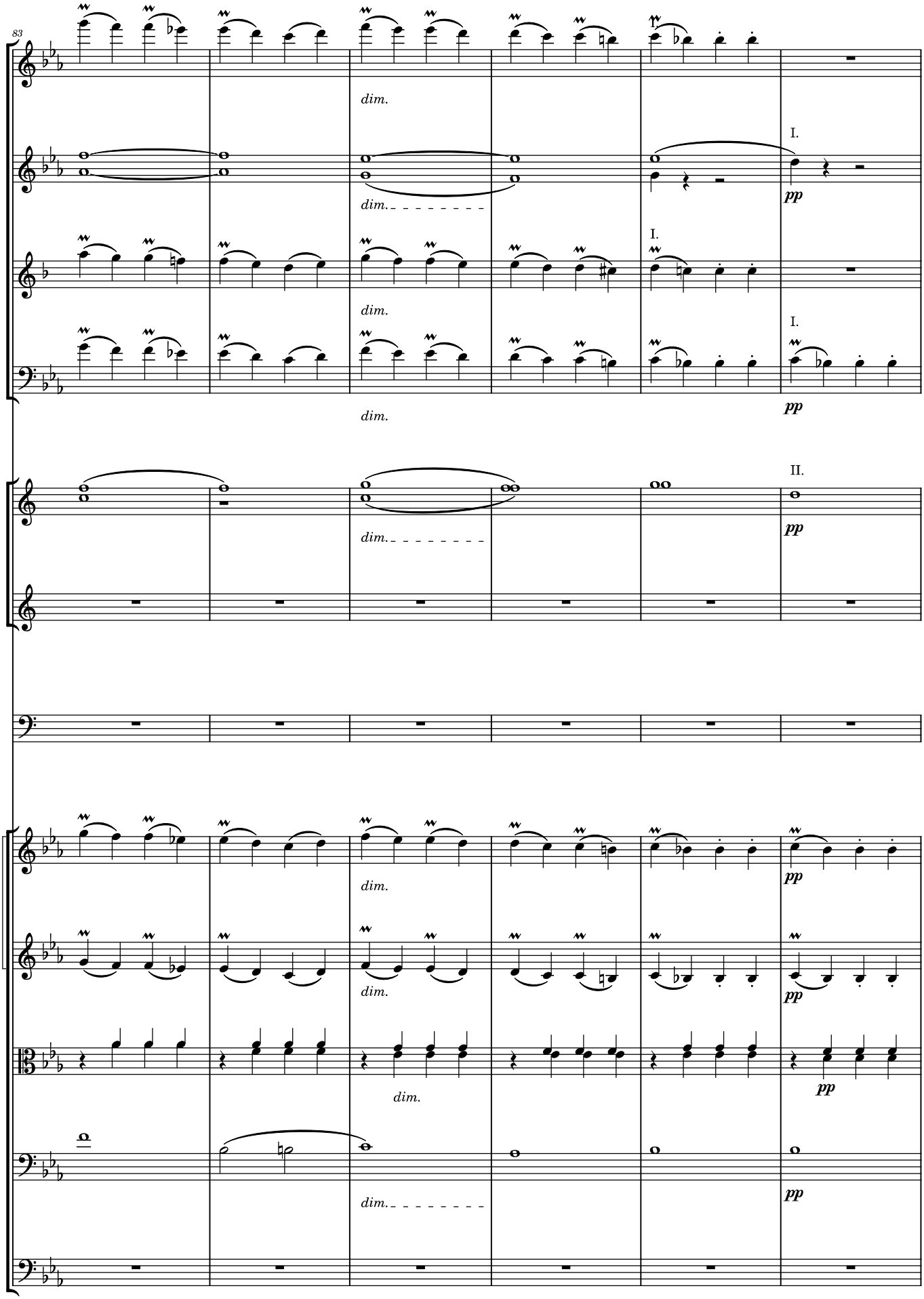

47
I.
II.
I.
div.

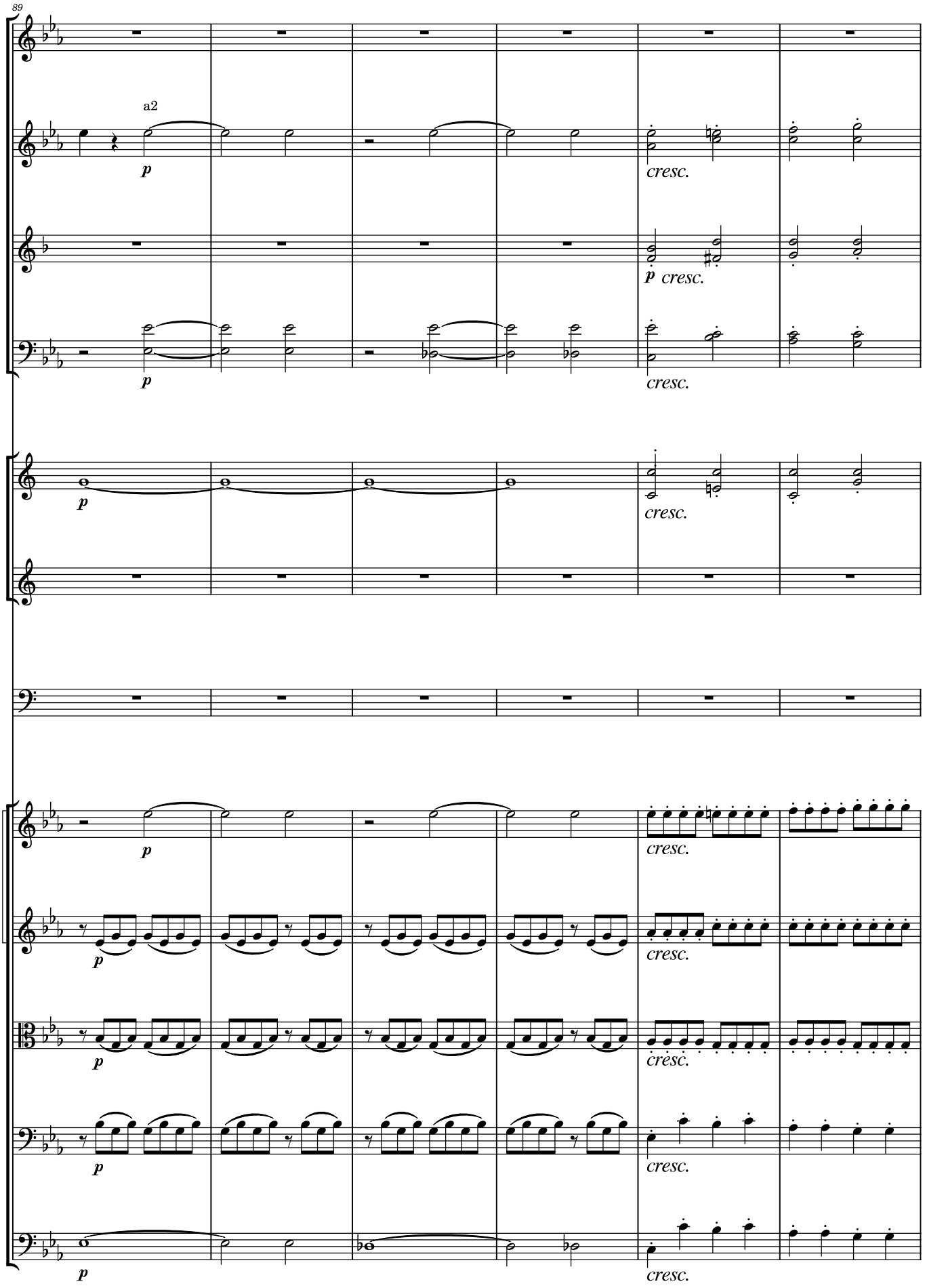

54
sf
sf
I.
p

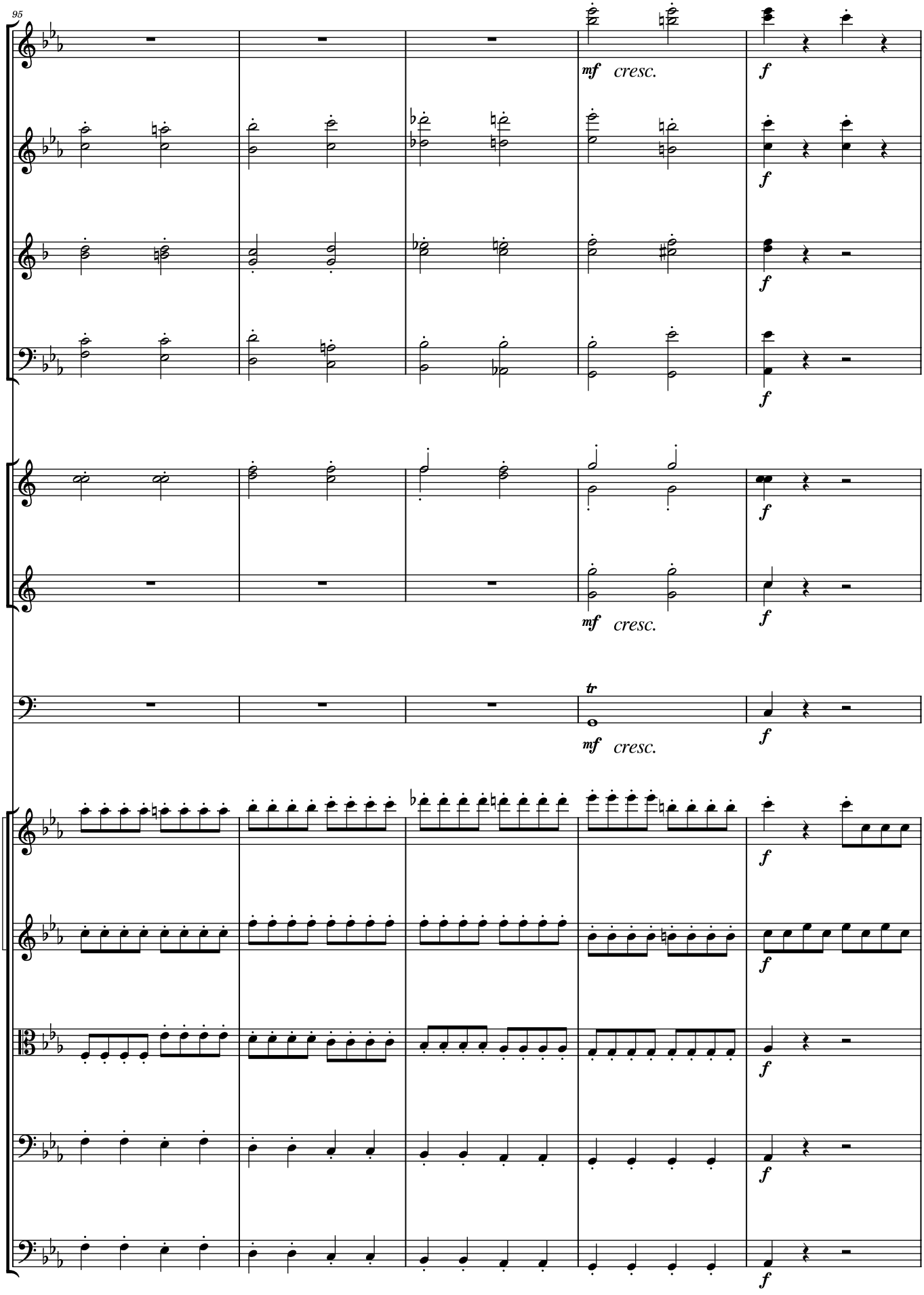

62
sf
p
a2
p
a2
p
a2
I.
p

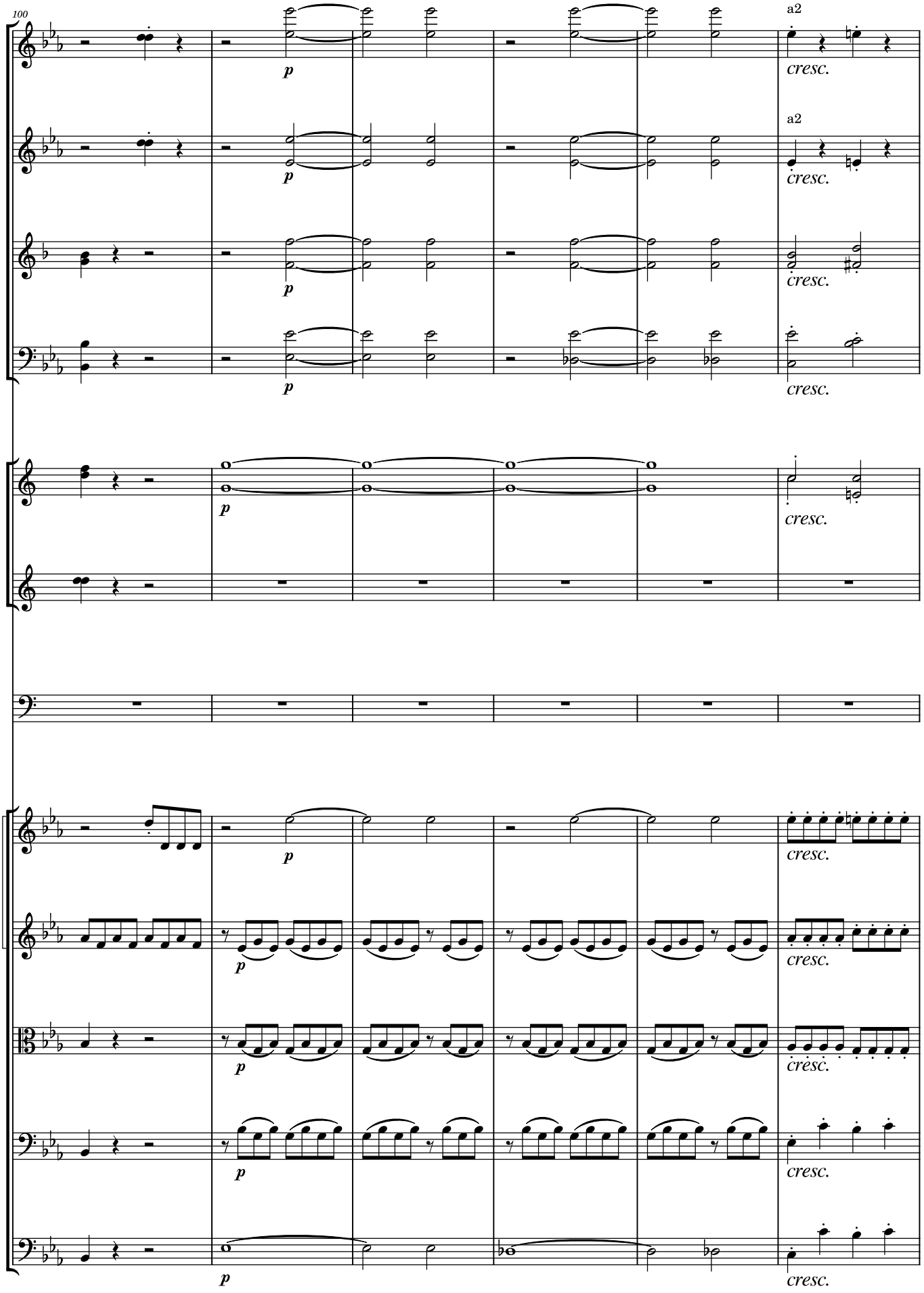

69
I.
sf
sf
sf
sf
a2
a2
I.
p
p
sf
sf

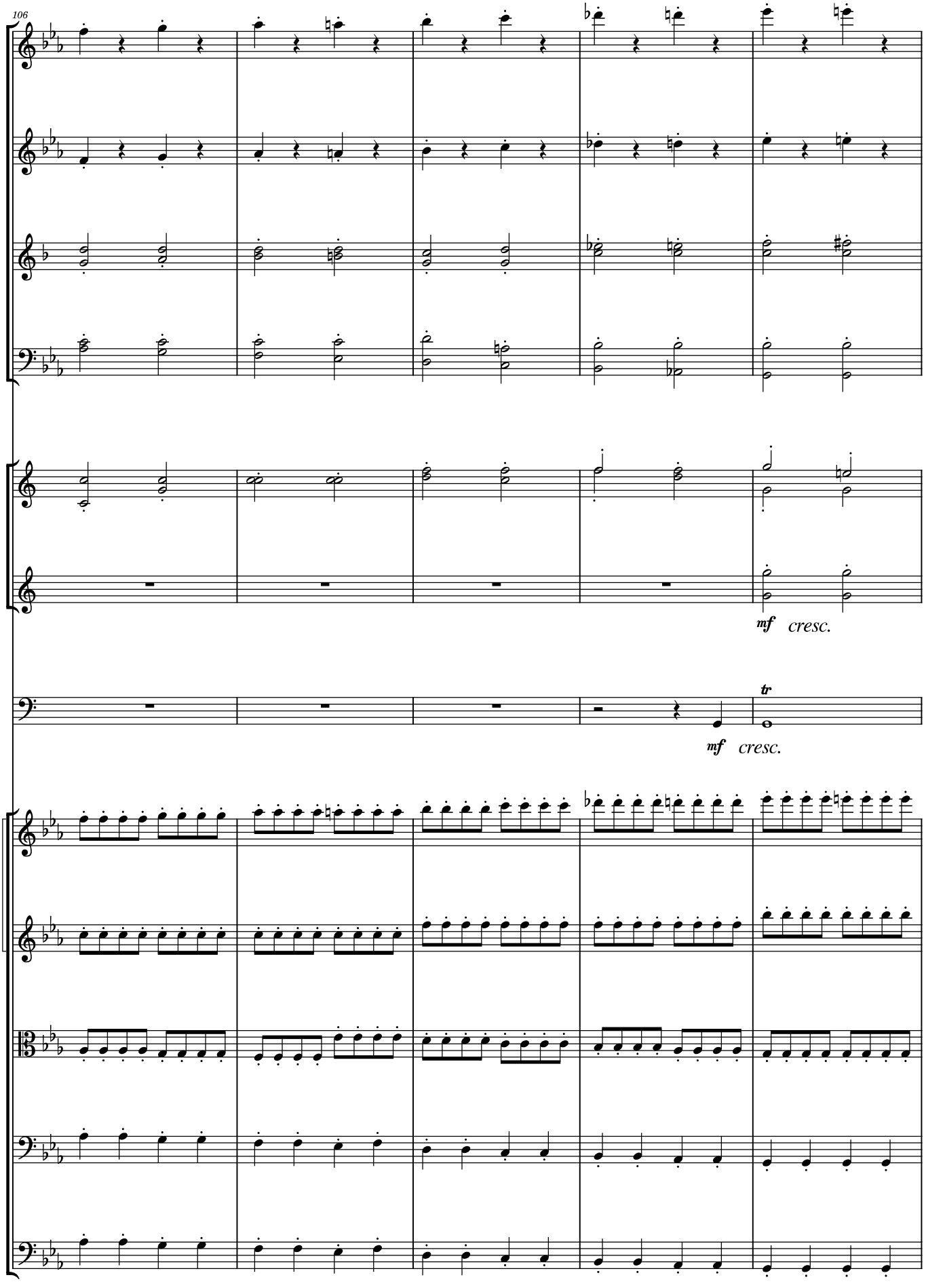

76
a2
a2
a2
p
sf
sf

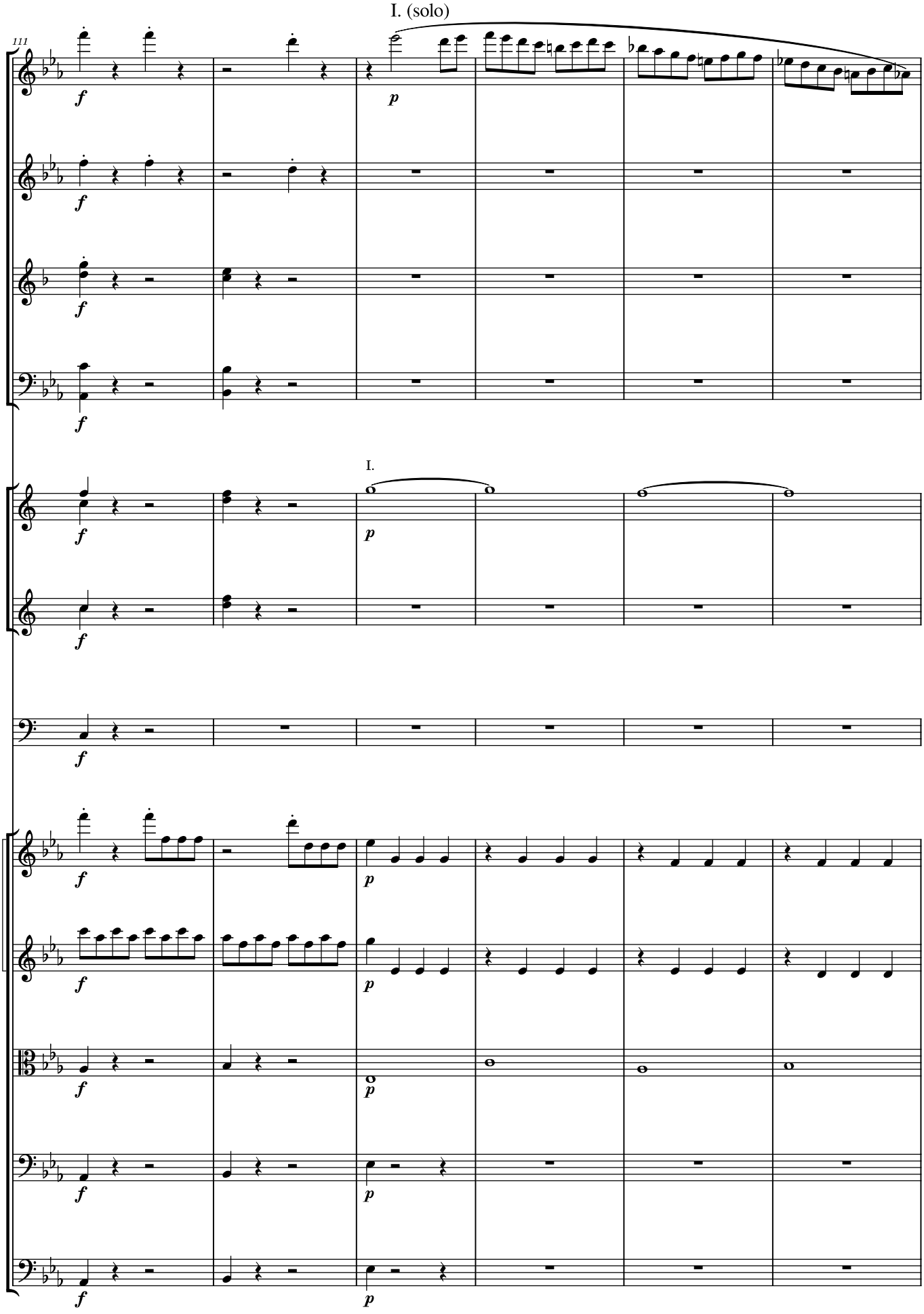

83
dim.
dim.
I.
pp
I.
dim.
I.
pp
dim.
II.
pp
dim.
dim.
pp
dim.
pp
dim.
pp

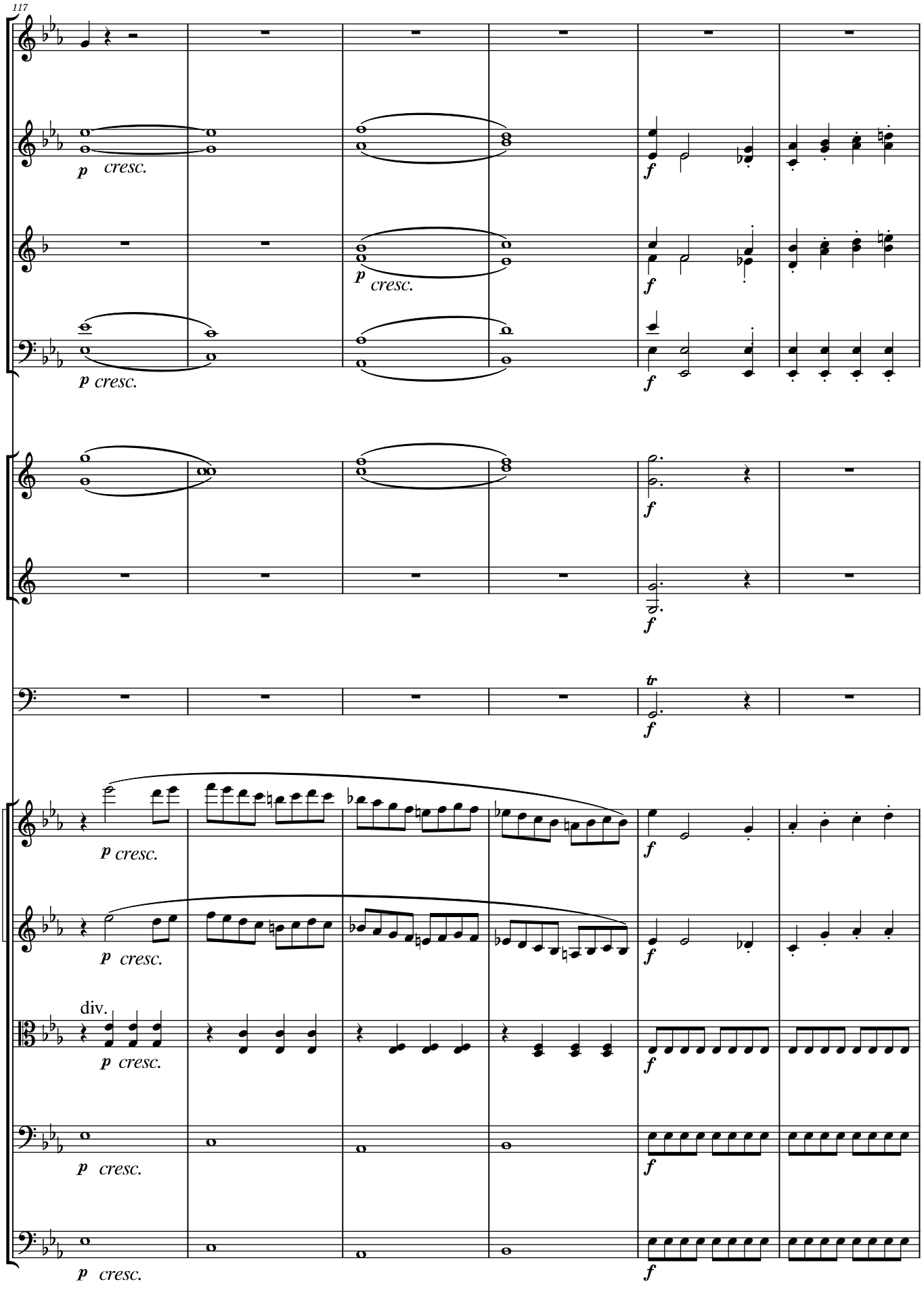

89
a2
p
cresc.

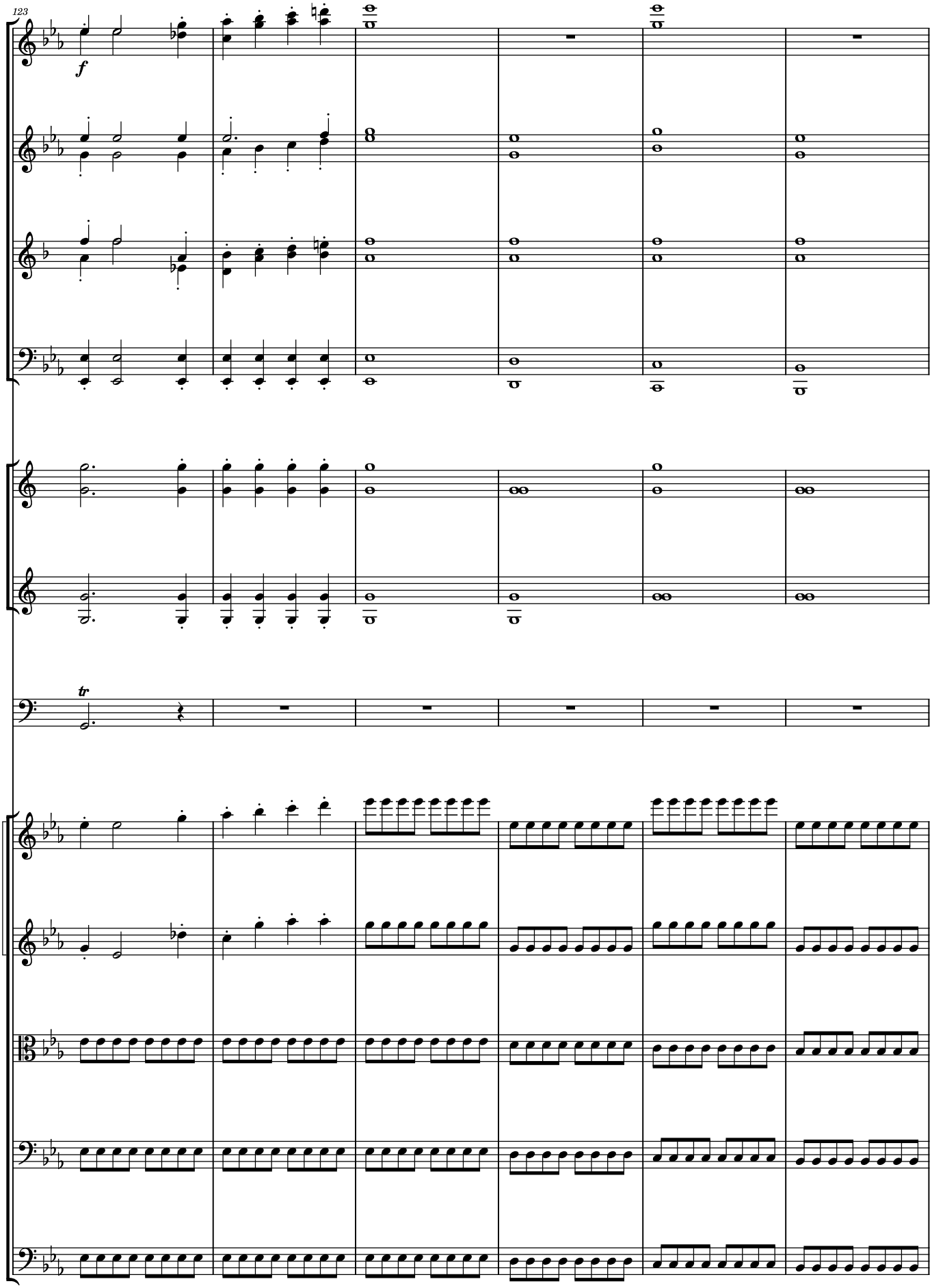

95
mf cresc.
f
mf cresc.
f
tr
mf cresc.
f

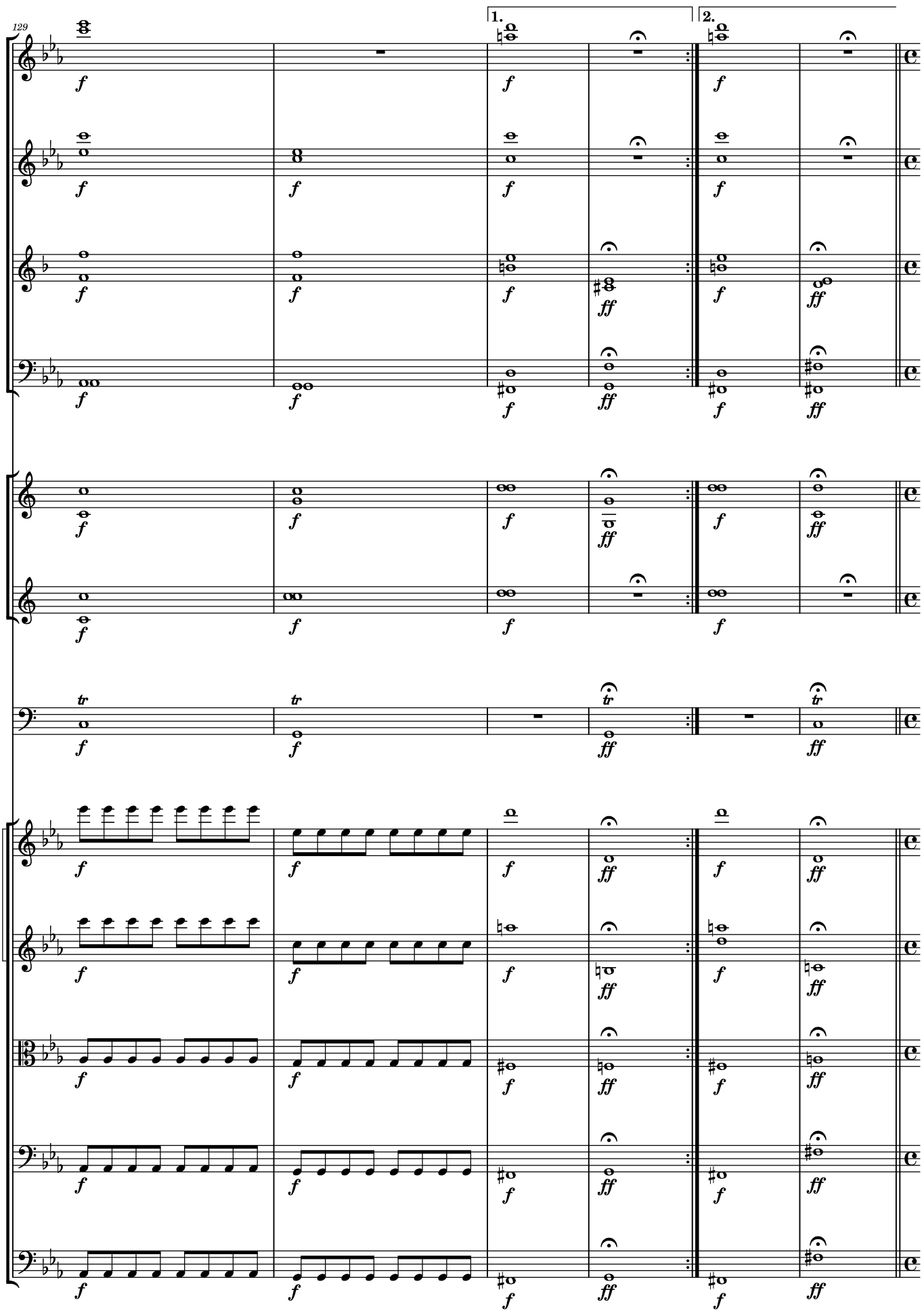

100
a2
a2
p
cresc.

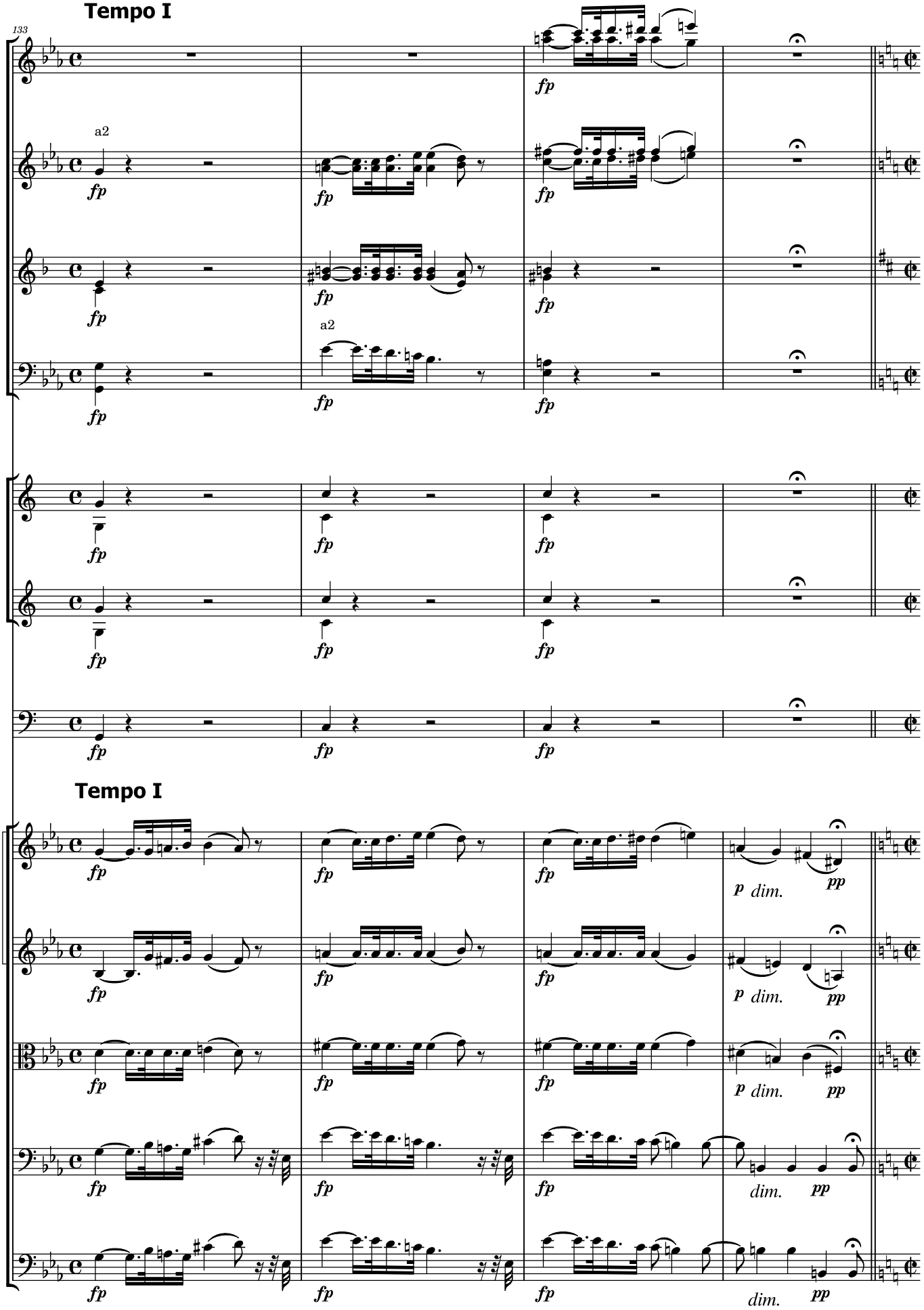

106
mf cresc.
tr
mf cresc.

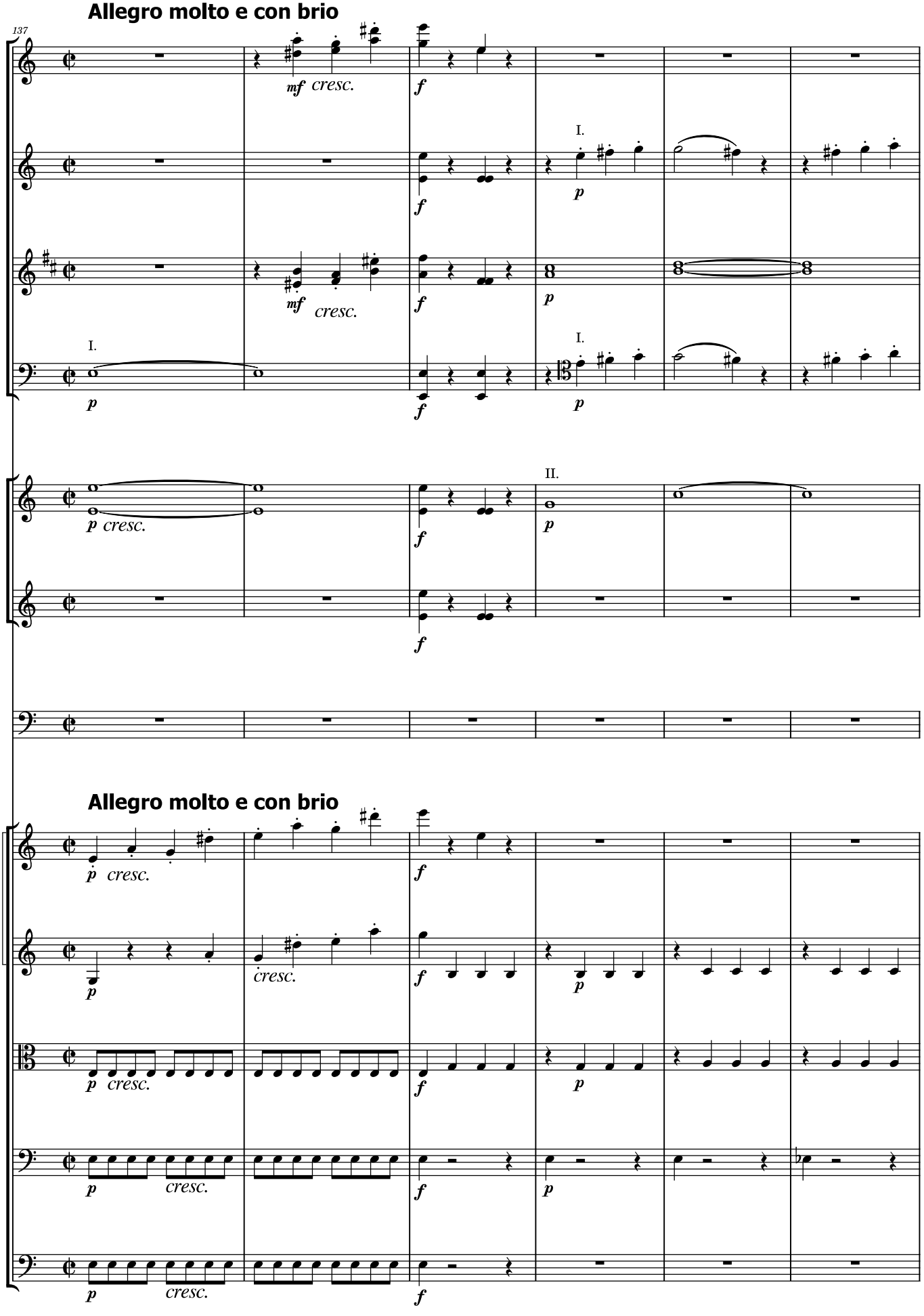

I. (solo)
111
I.

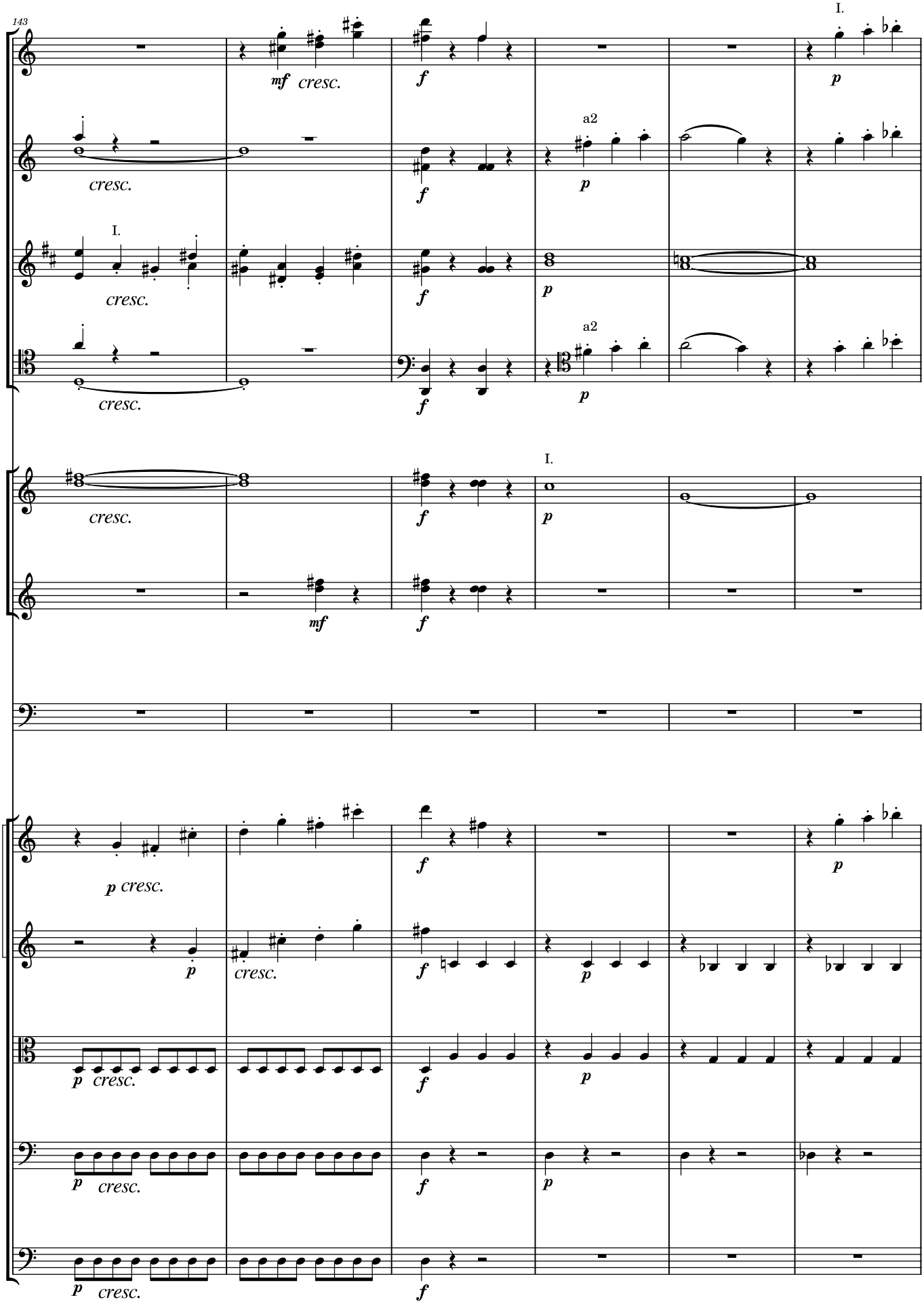

117
p cresc.
f
tr
div.

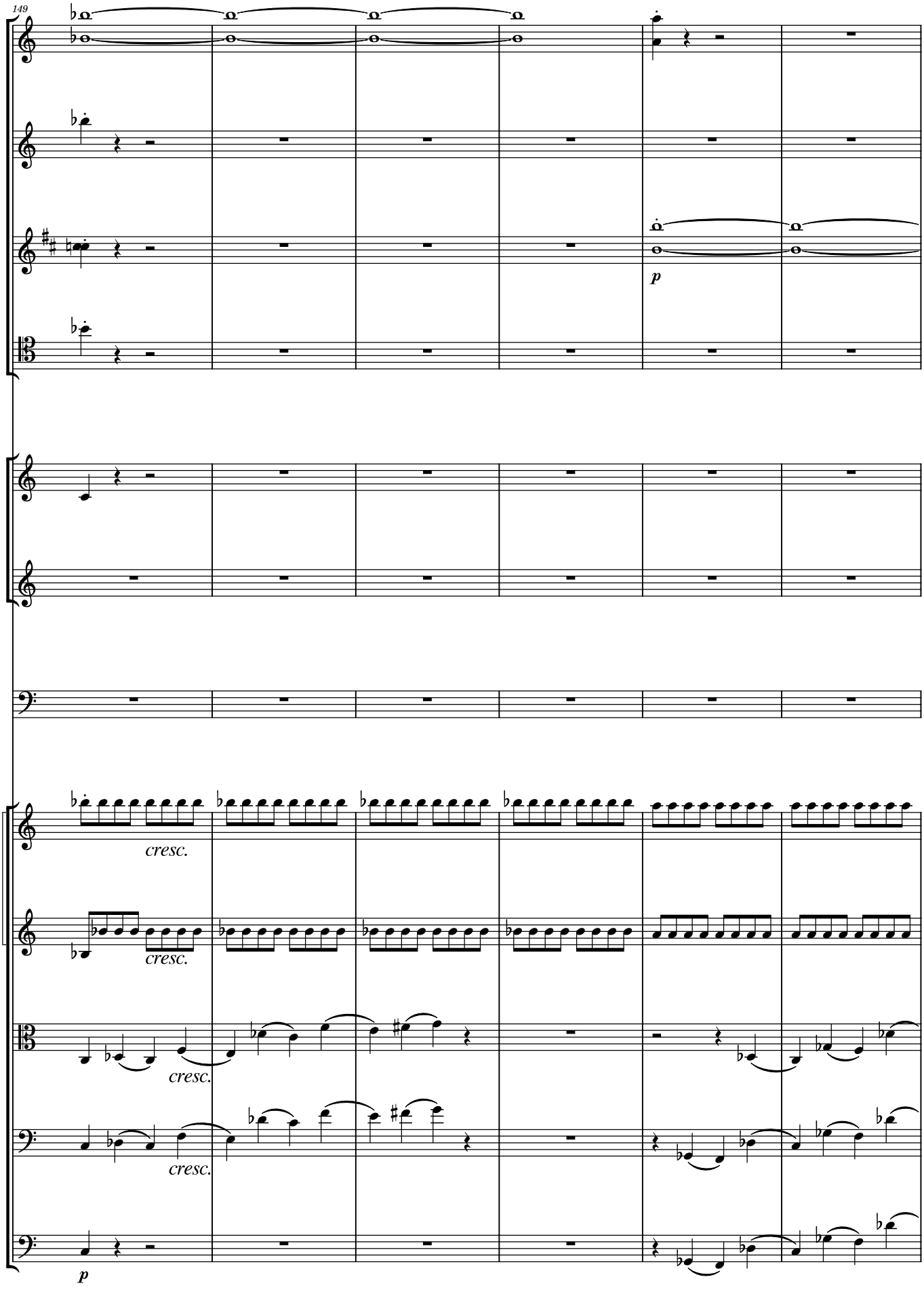

123
f
tr

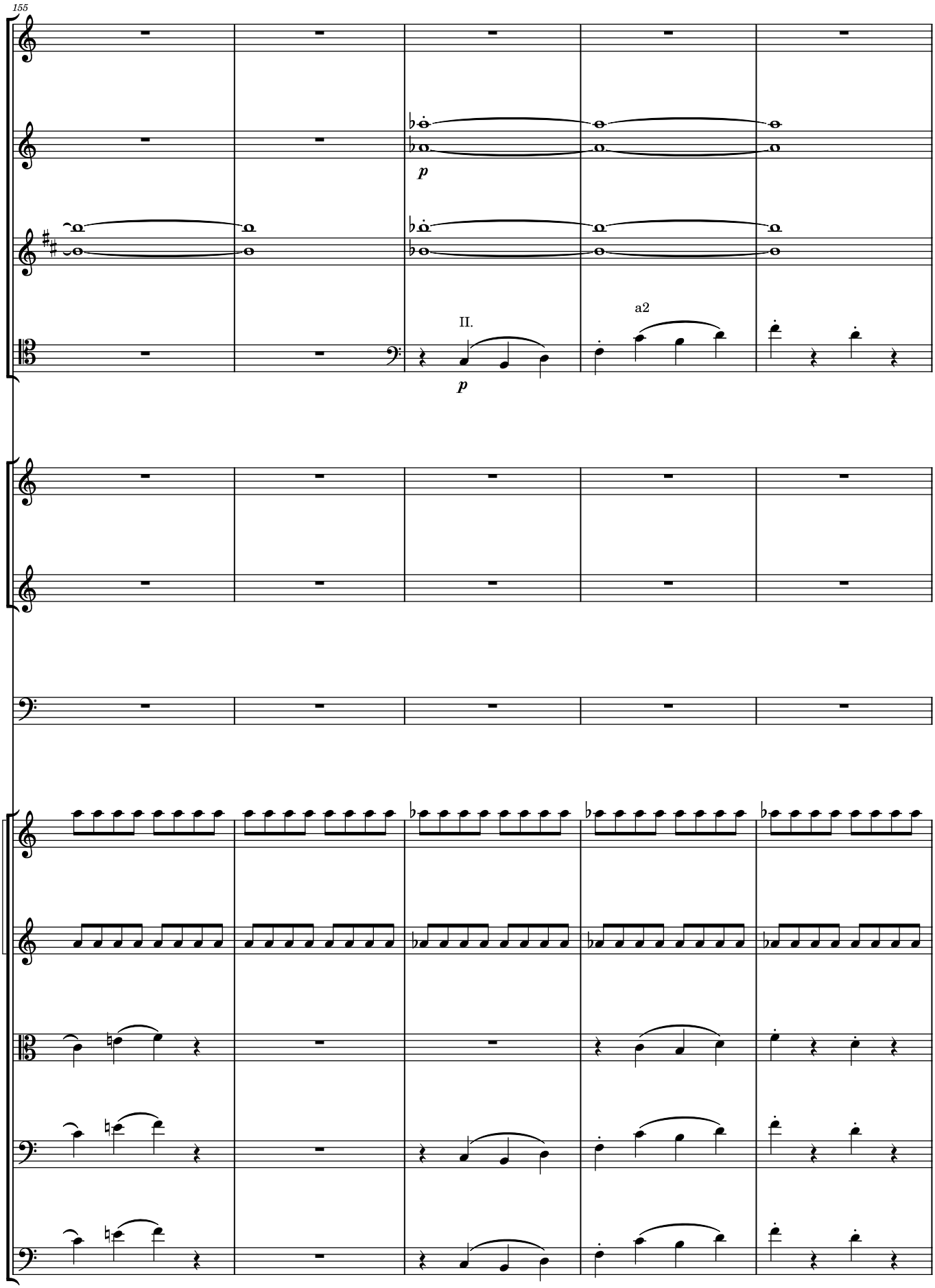

129
1.
2.

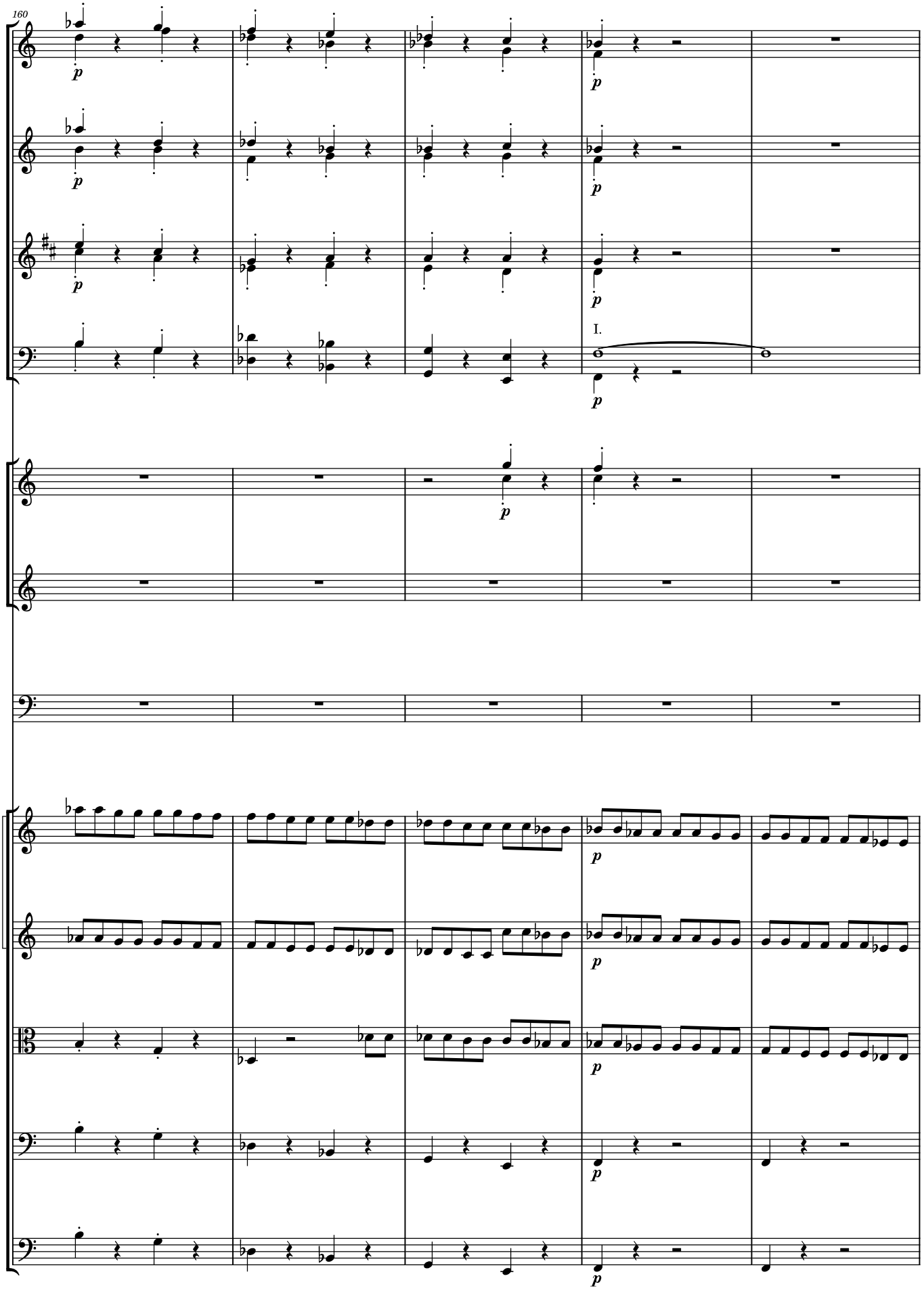

Tempo I
133
a2
fp
a2
Tempo I
p dim.
pp
dim.

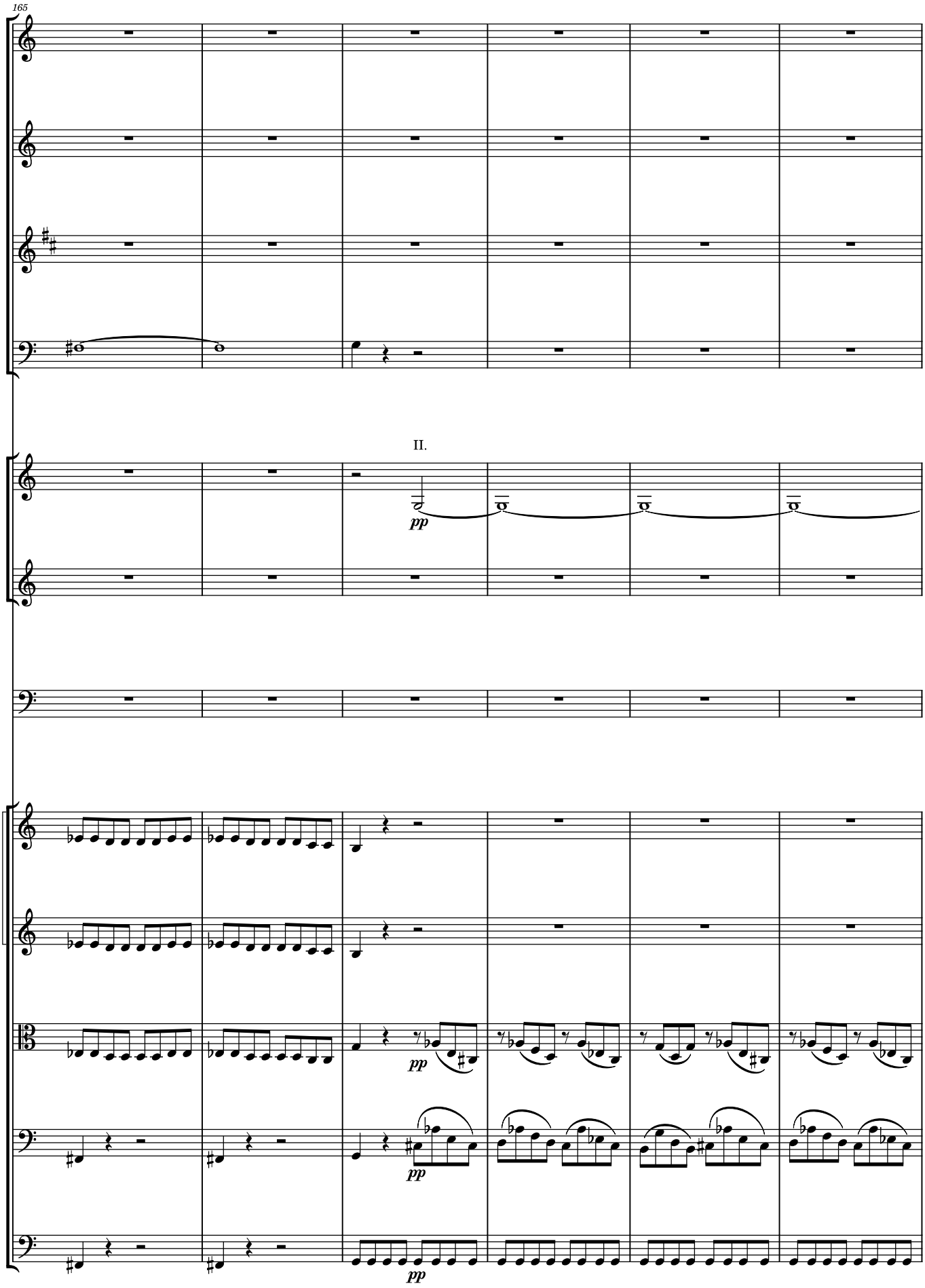

Allegro molto e con brio
137
mf cresc.
f
I.
p
II.
Allegro molto e con brio
cresc.

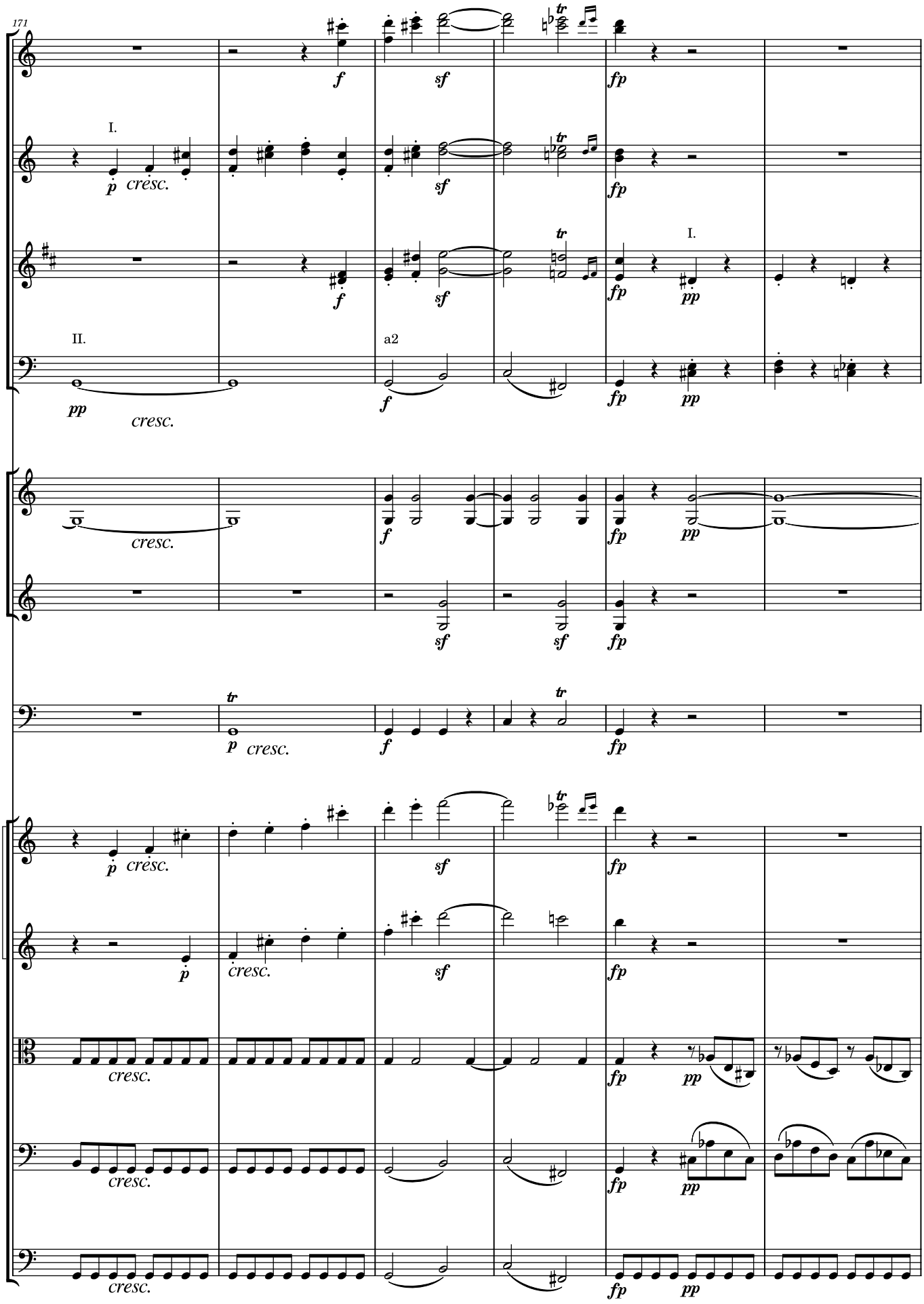

143
I.
mf cresc.
f
p
a2
cresc.
I.
cresc.
a2
cresc.
I.
cresc.
mf
p cresc.
cresc.
p cresc.
p cresc.
p cresc.

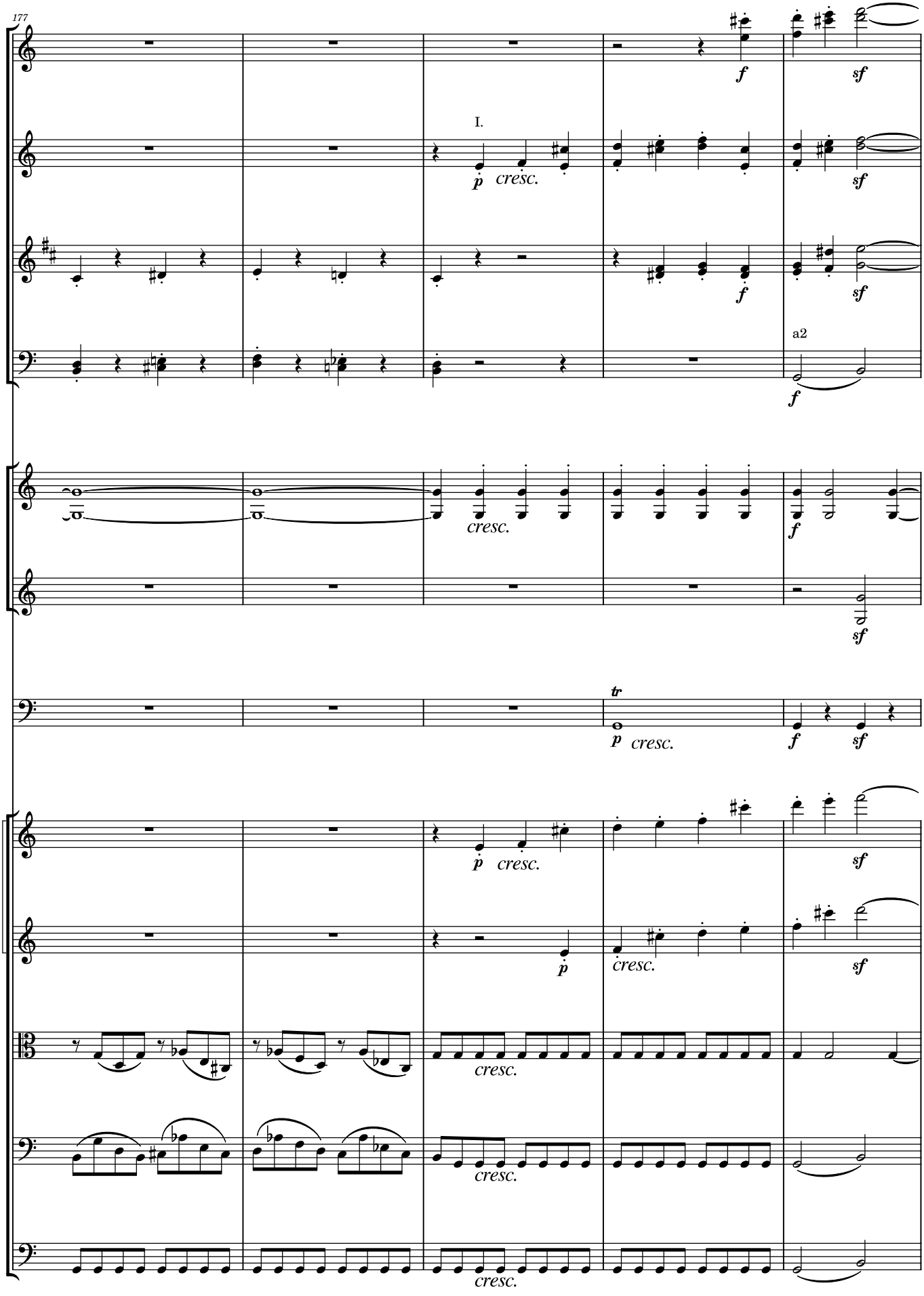

149
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p

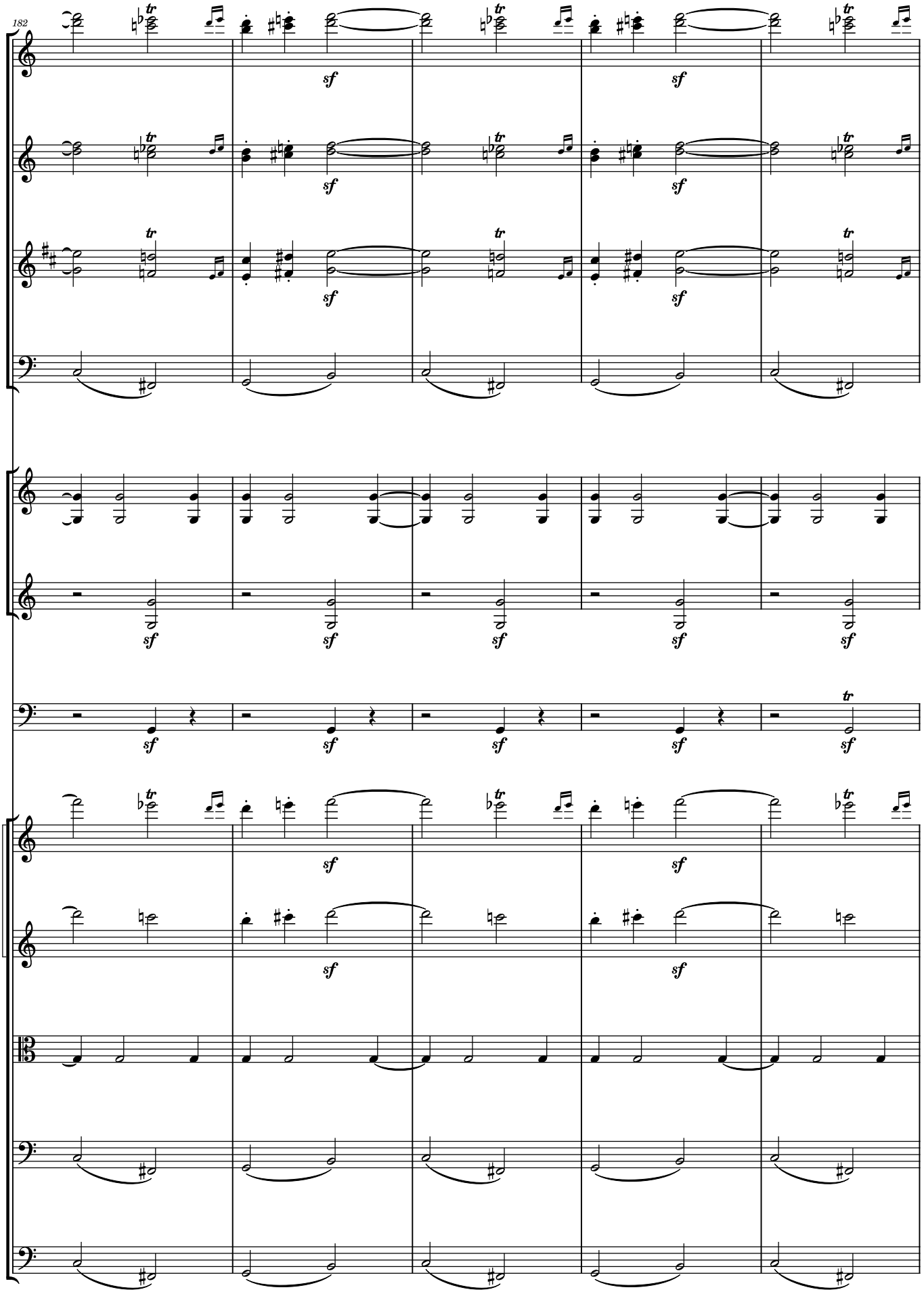

155
p
II.
a2
p

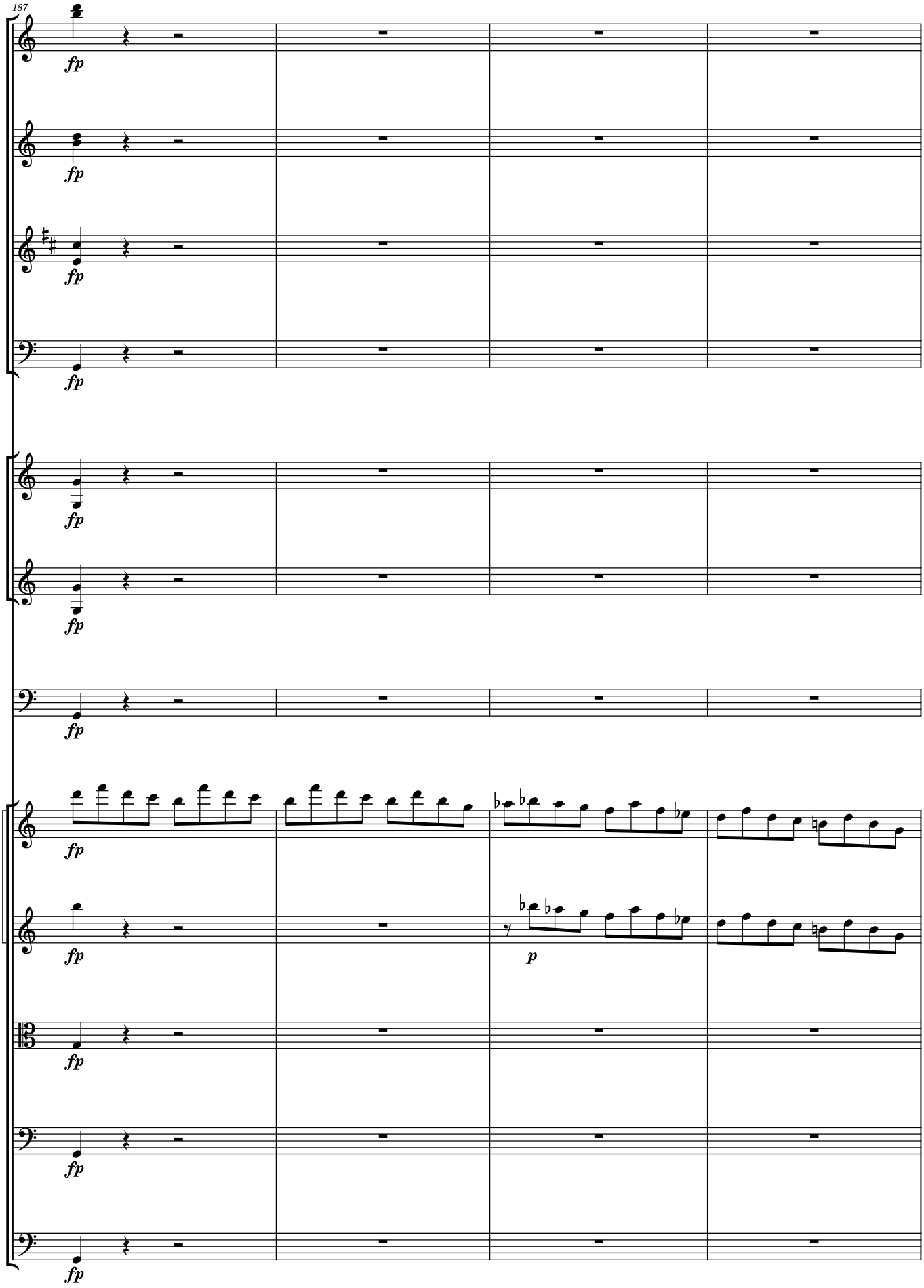

160
I.

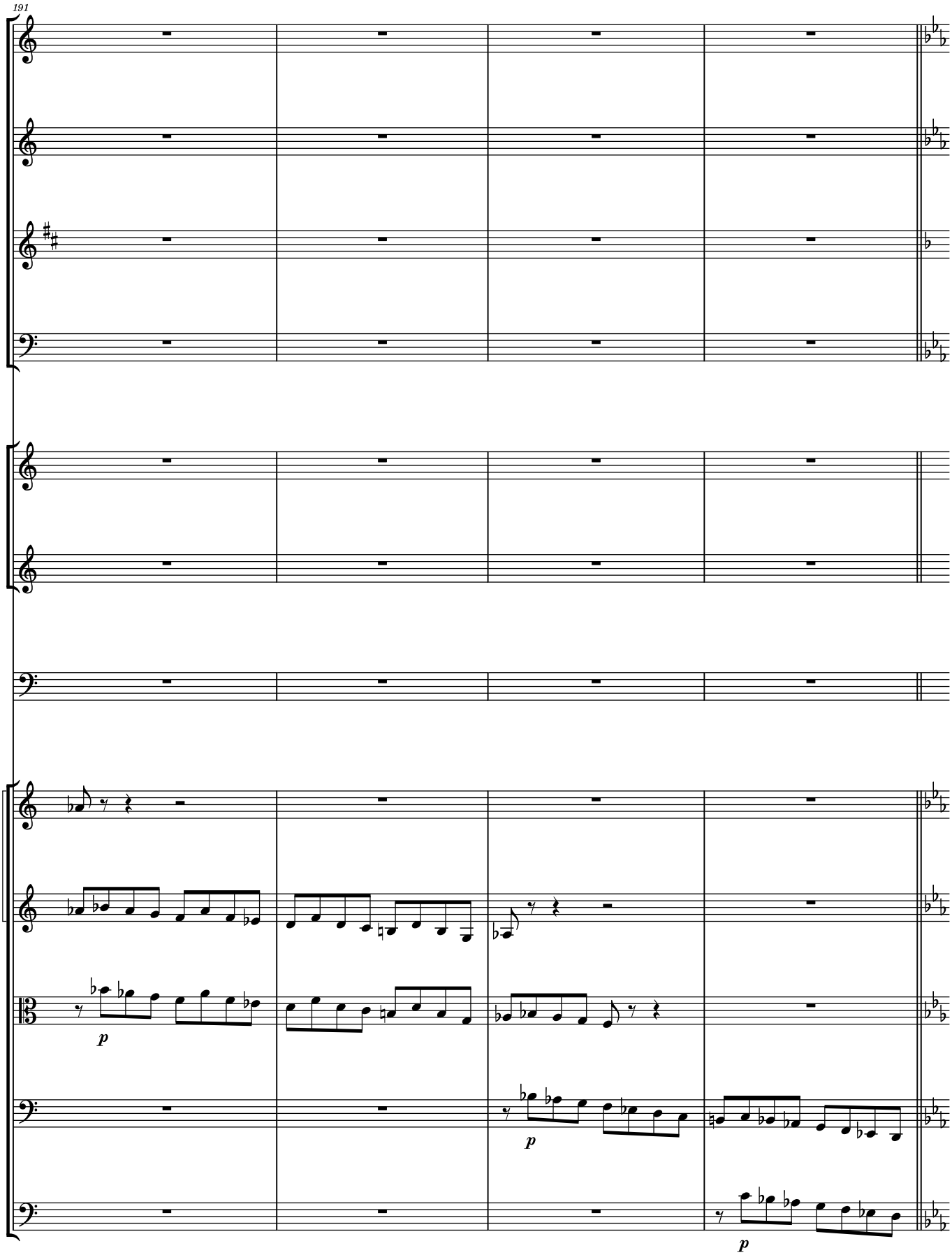

165
II.
pp
pp
pp
pp

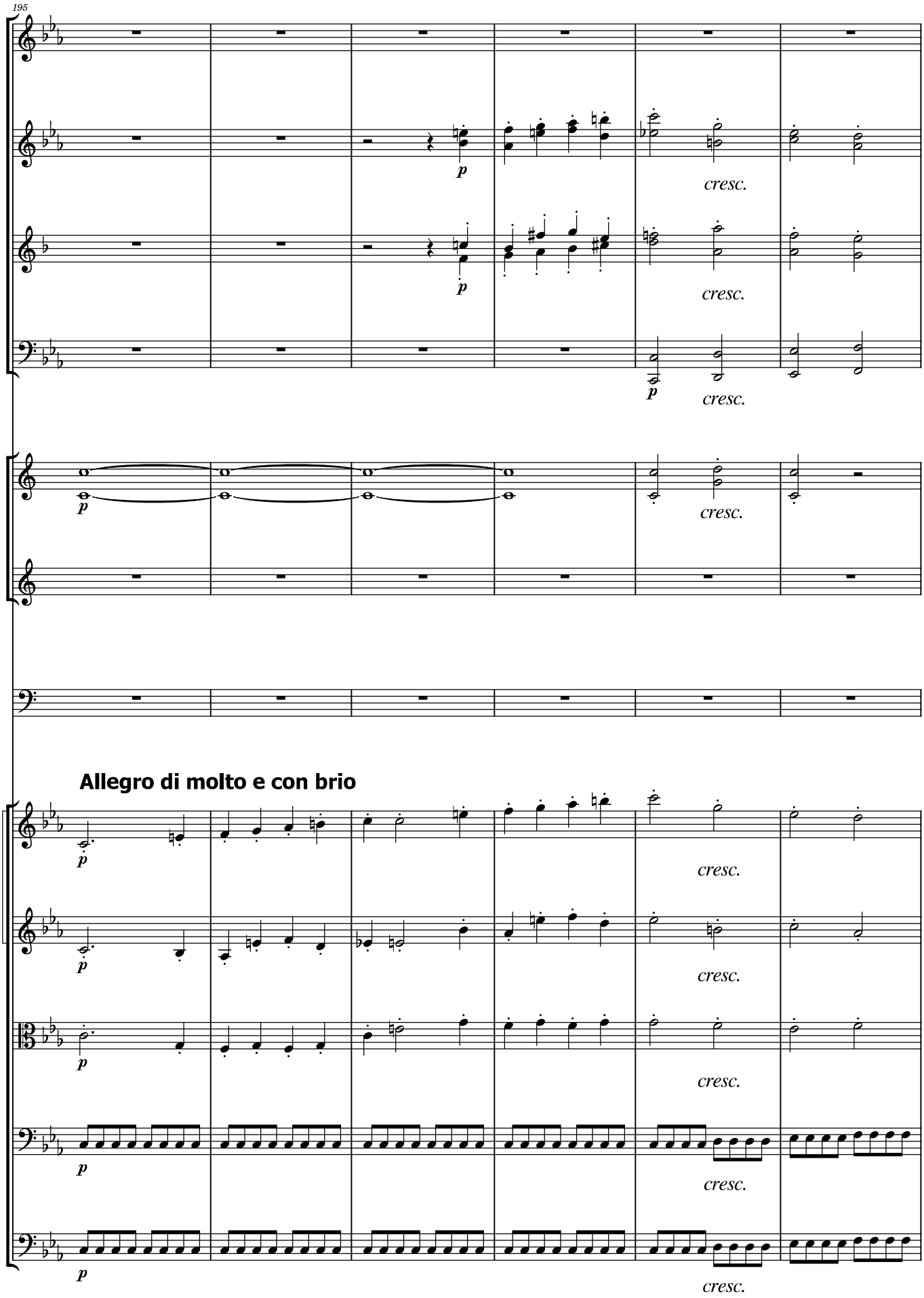

171
I.
II.
a2
cresc.

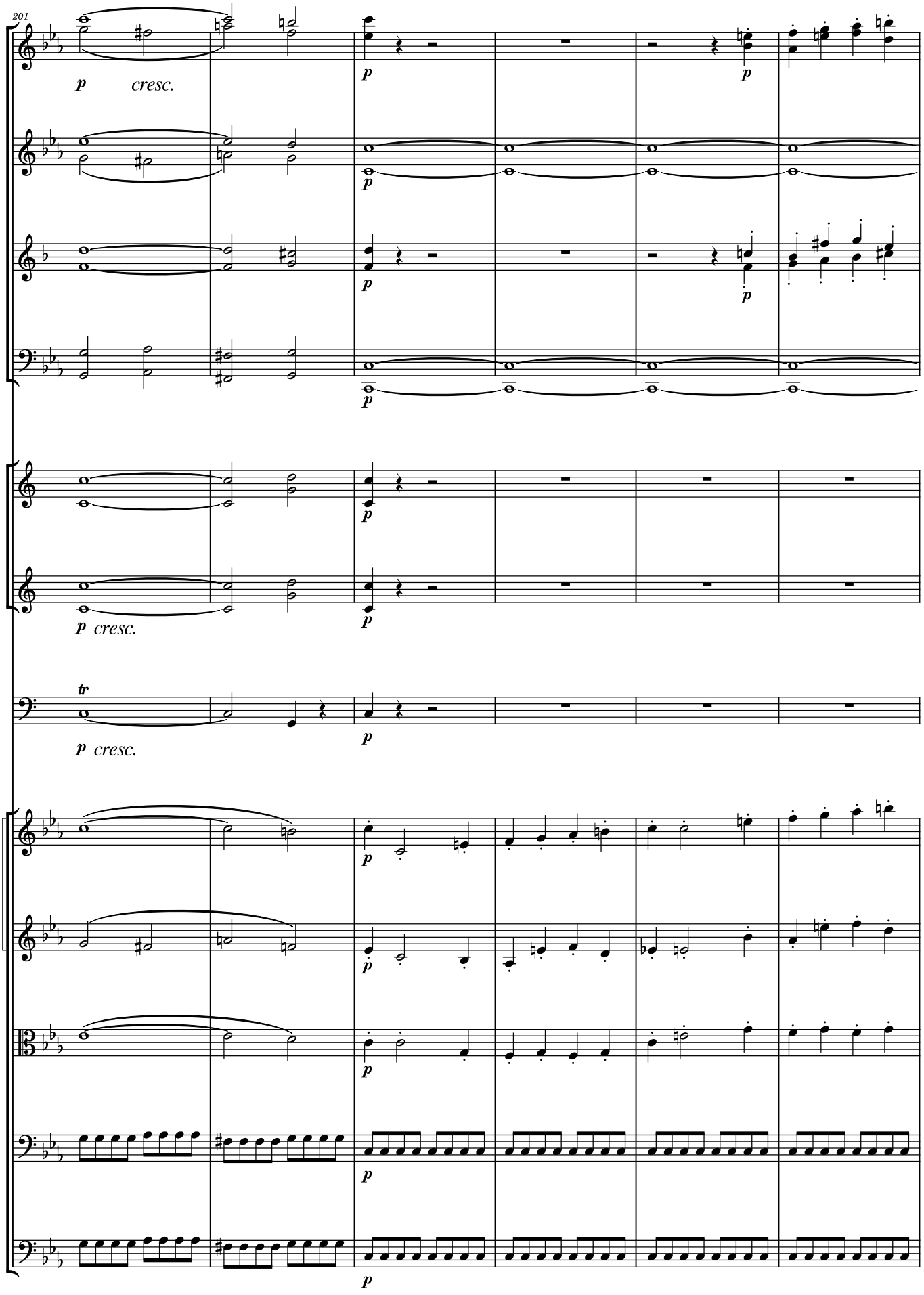

177
I.
a2
cresc.
tr

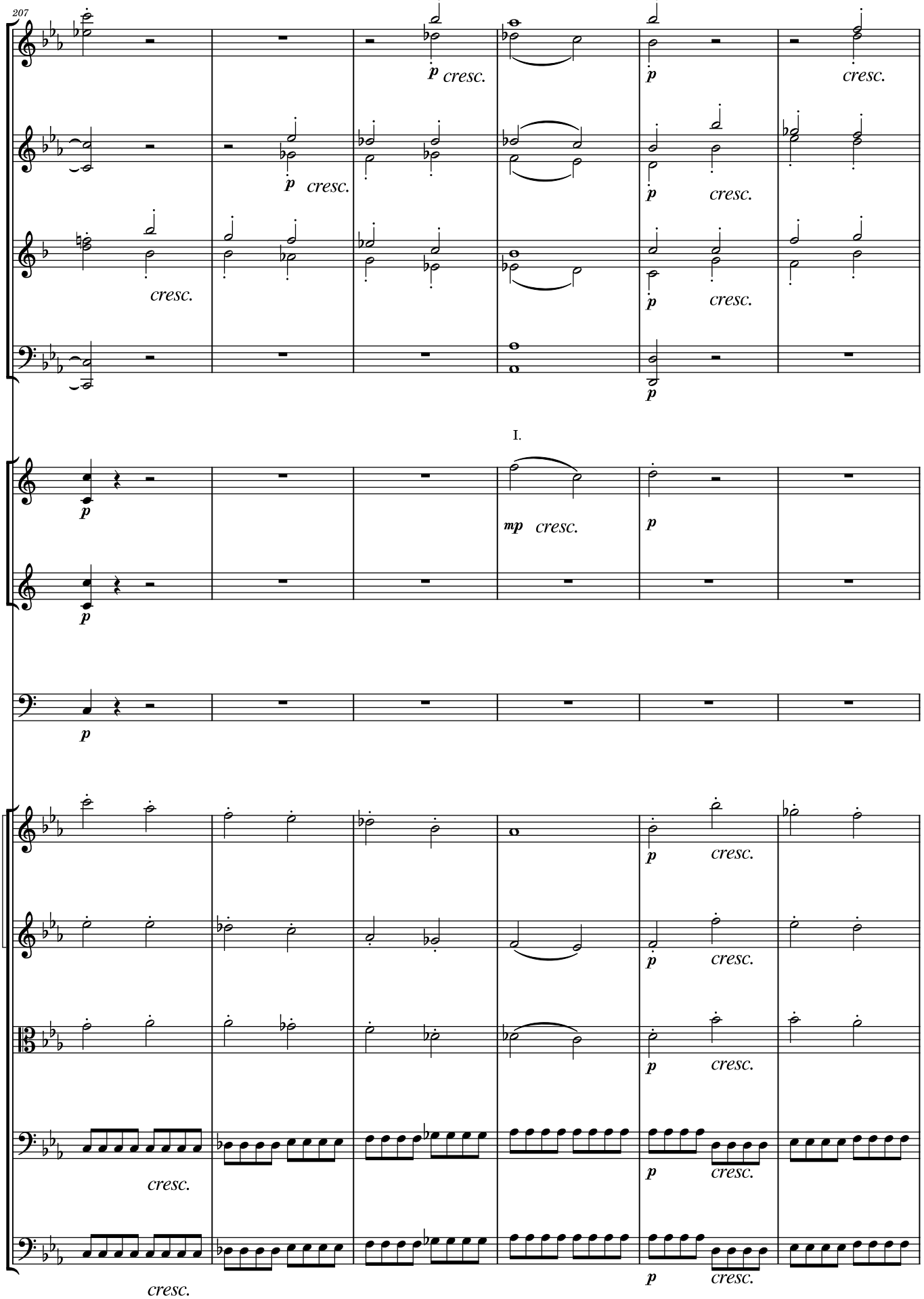

182
sf
tr

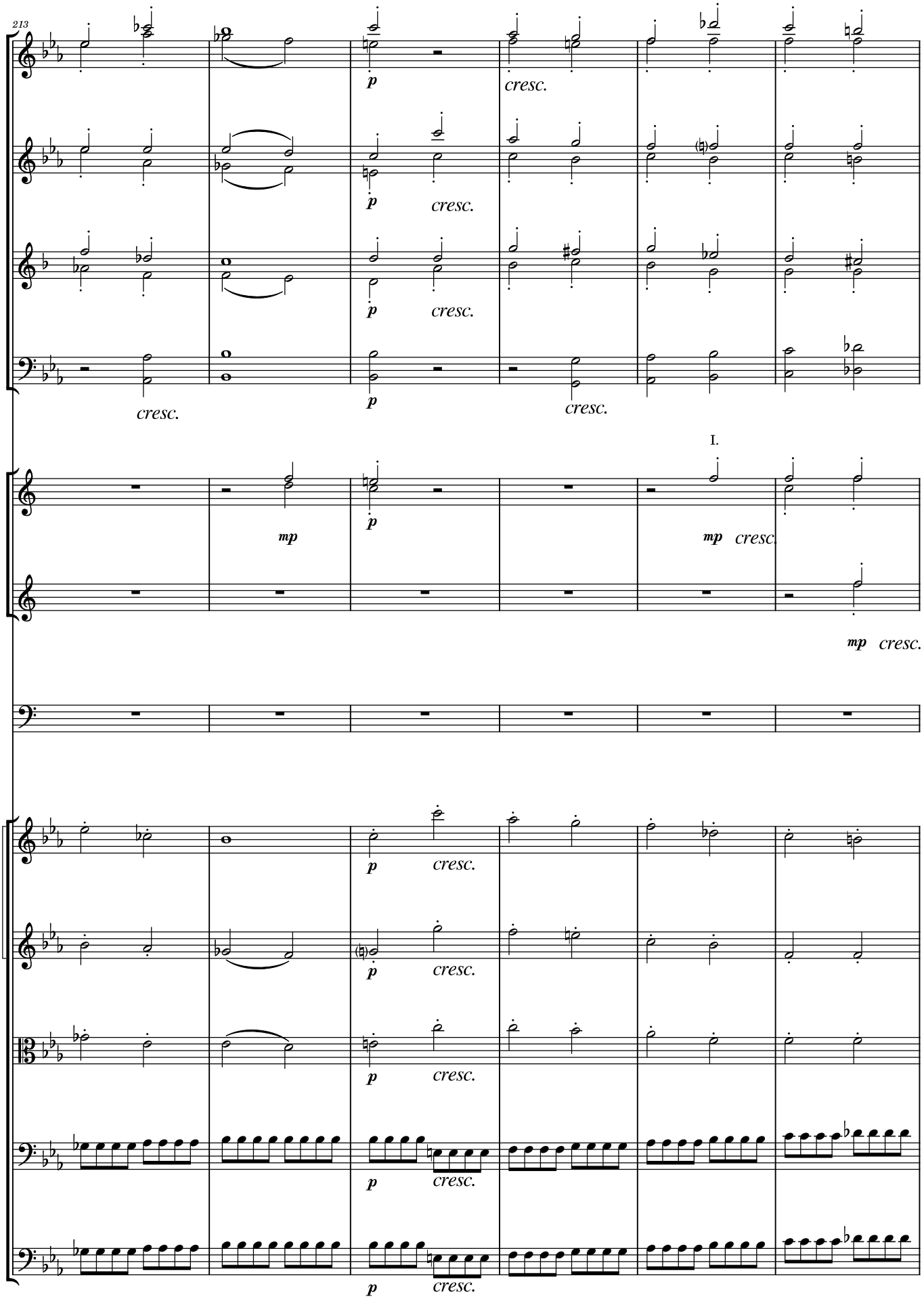

187
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
fp
p
fp
fp
fp

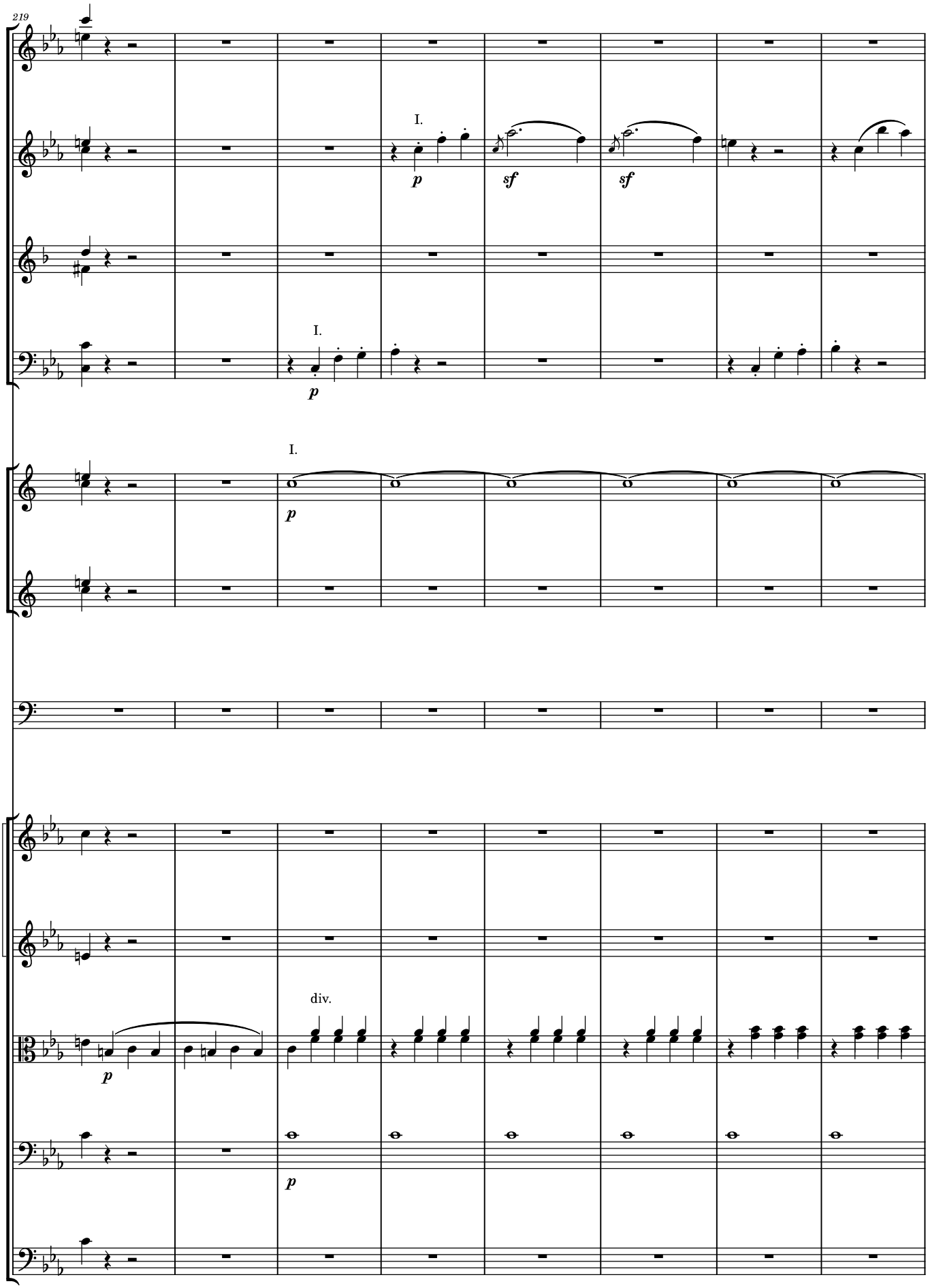

191
p
p
p

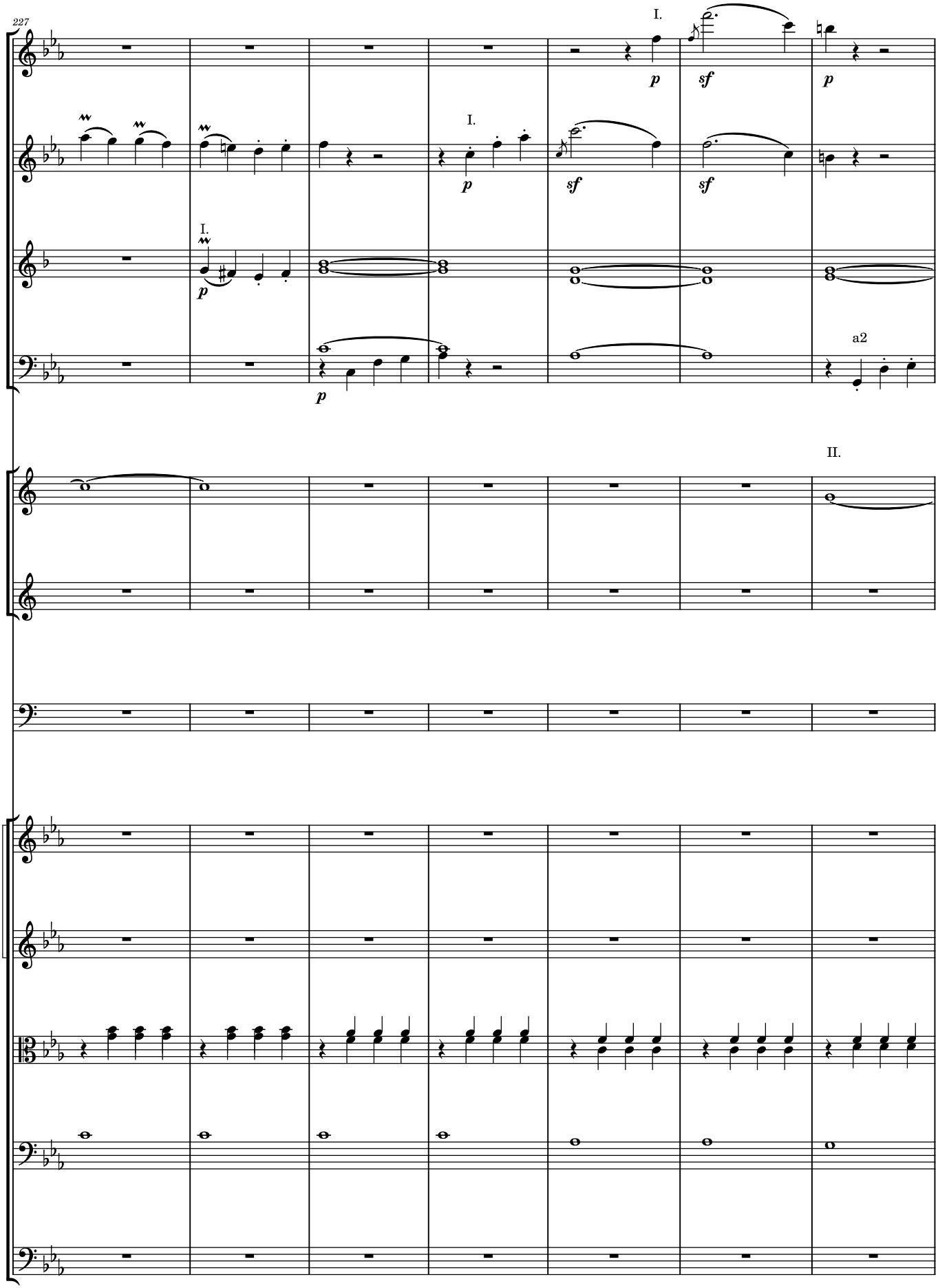

195
p
cresc.
Allegro di molto e con brio

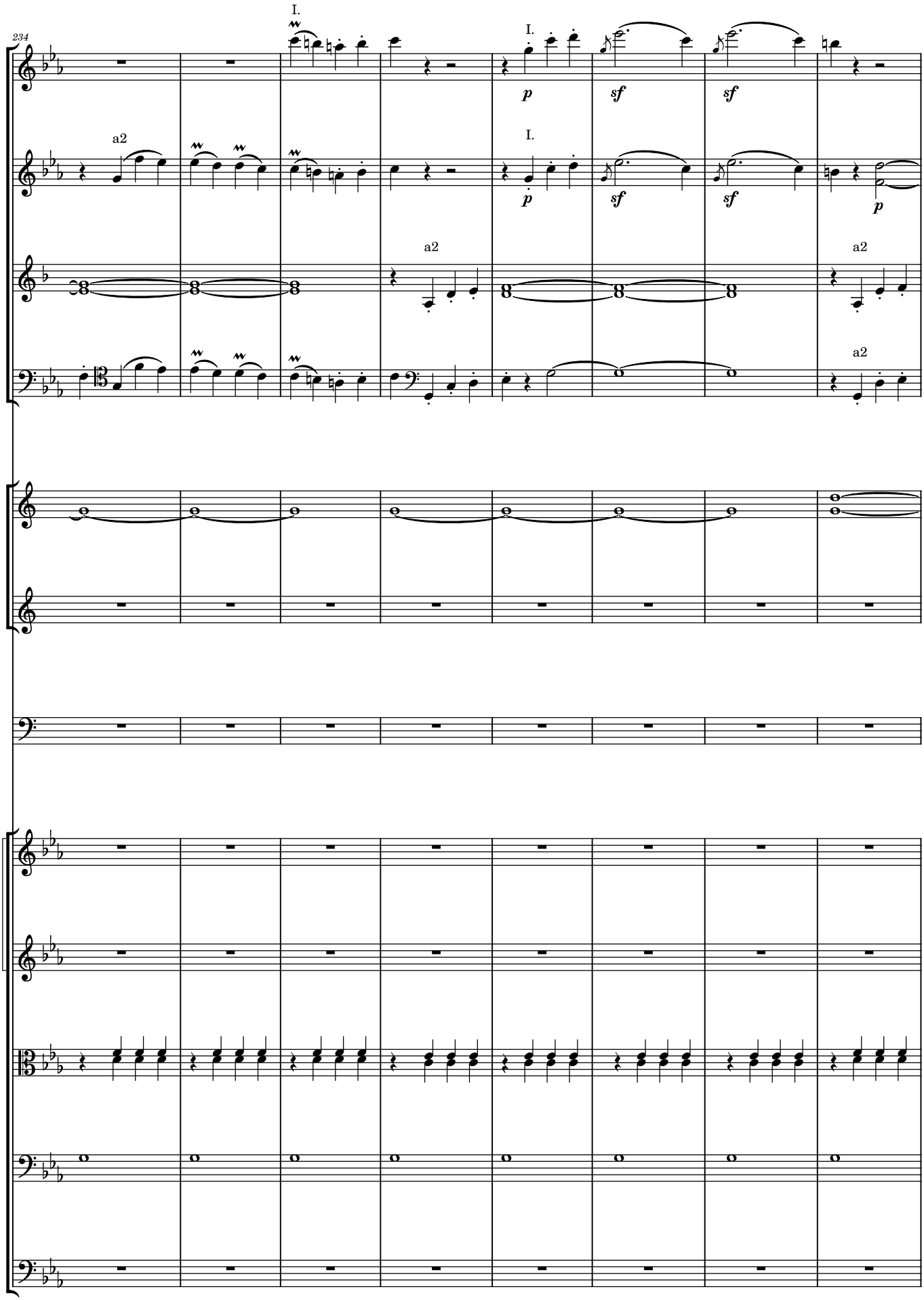

201
p cresc.
p
p
p
p
p cresc.
p
p cresc.
tr
p
p
p
p
p

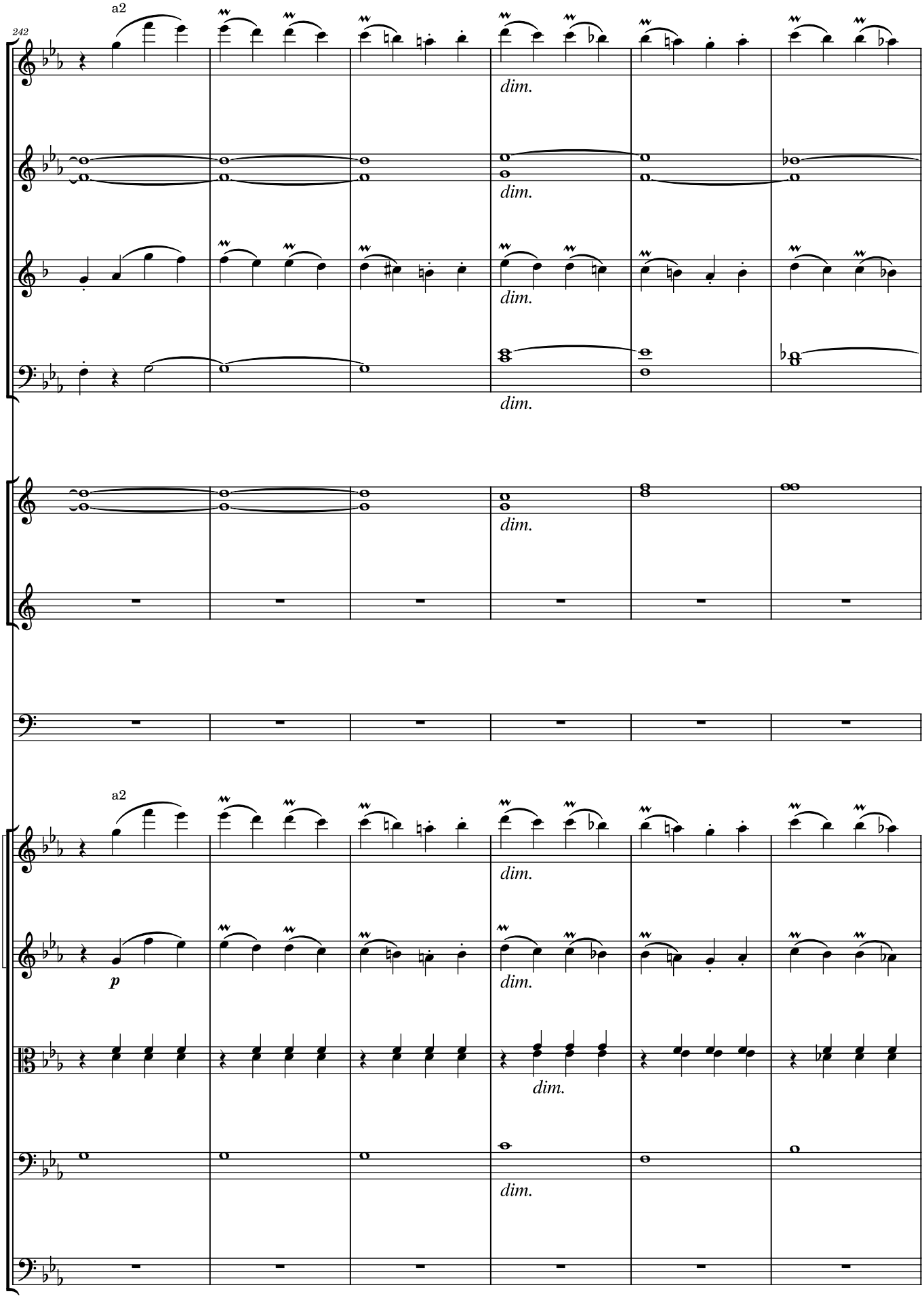

207
p cresc.
cresc.
I.
mp cresc.

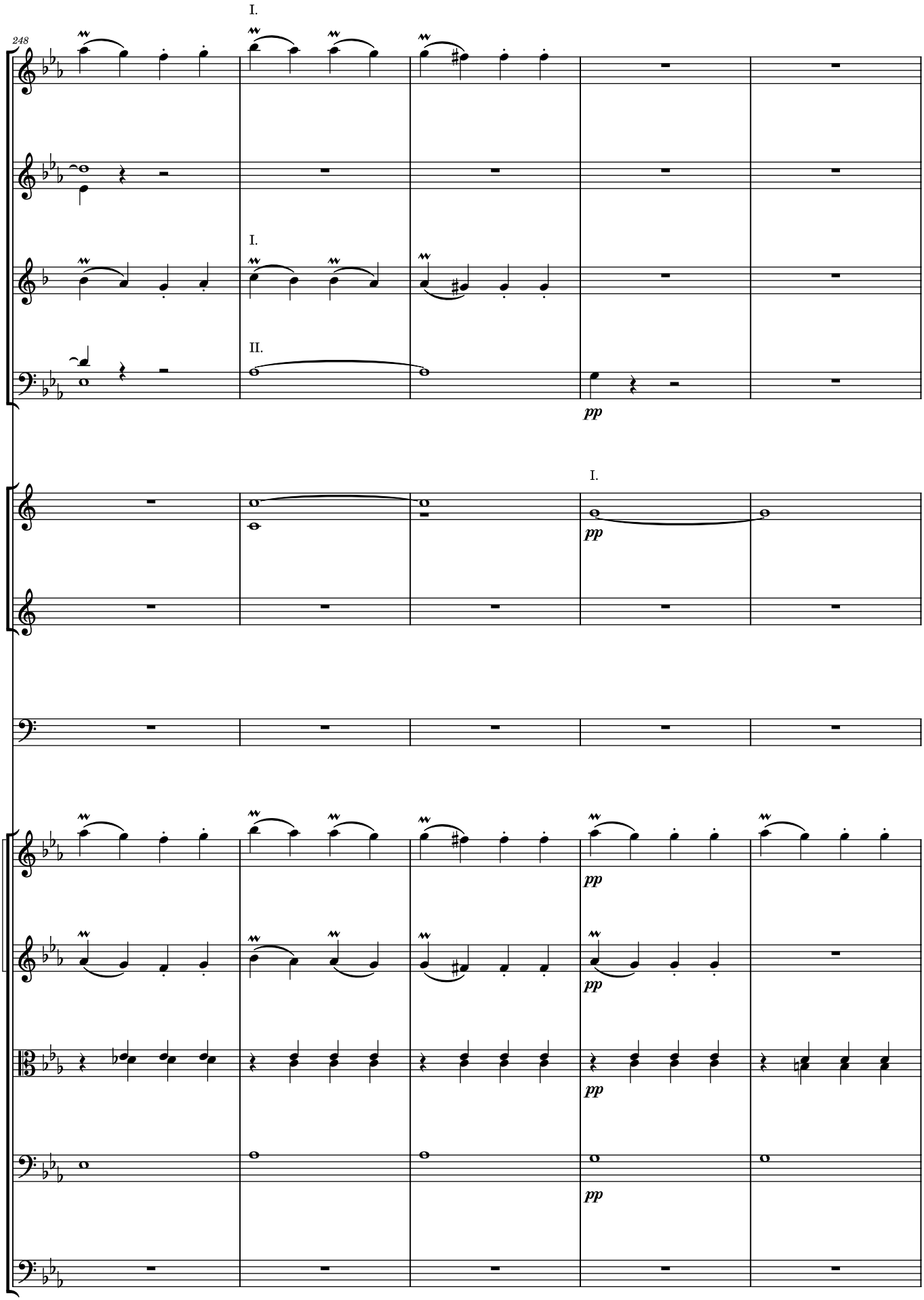

213
p
cresc.
I.
mp
mp cresc.

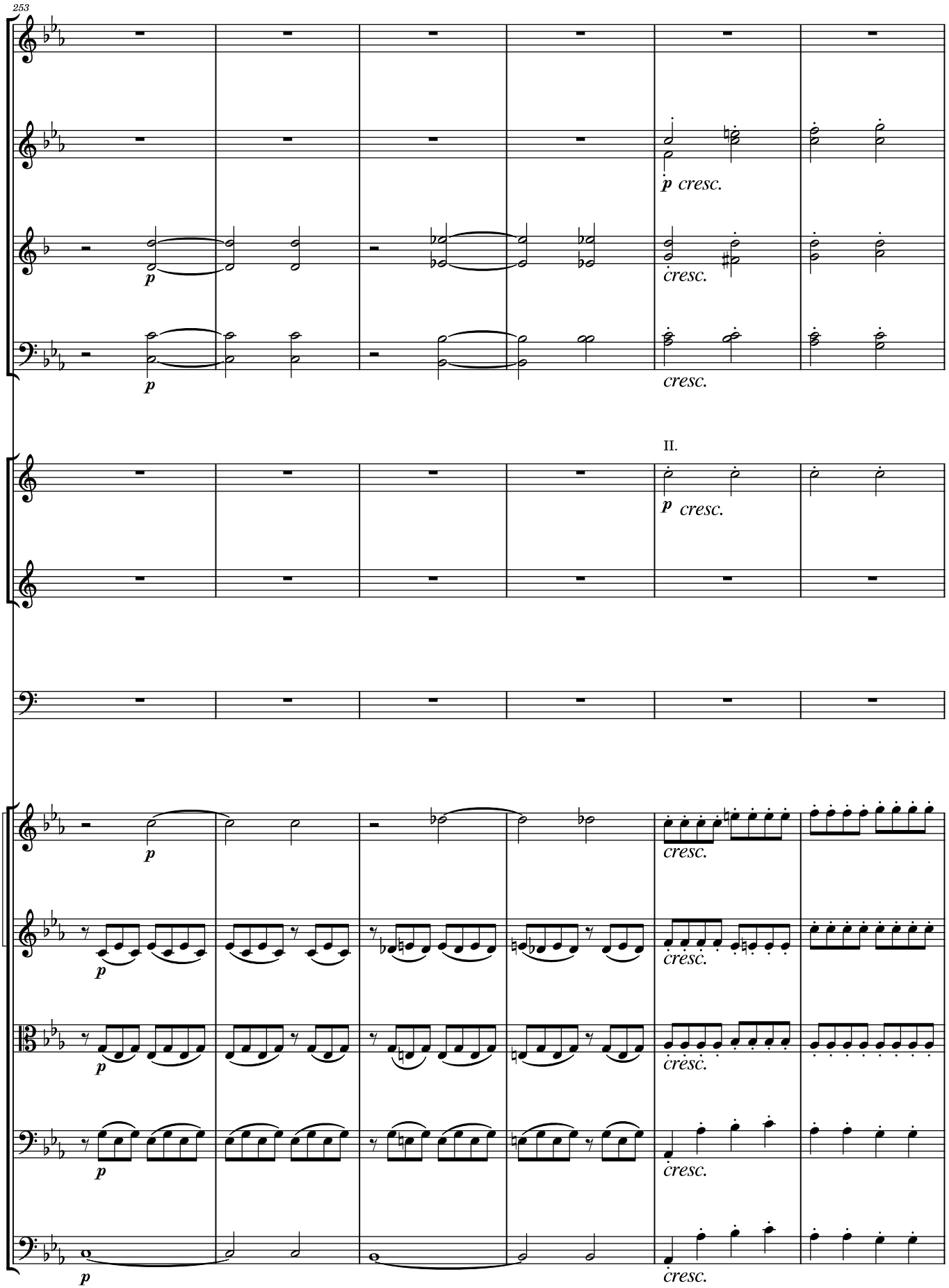

219
I.
p
sf
sf
I.
p
I.
p
div.
p
p

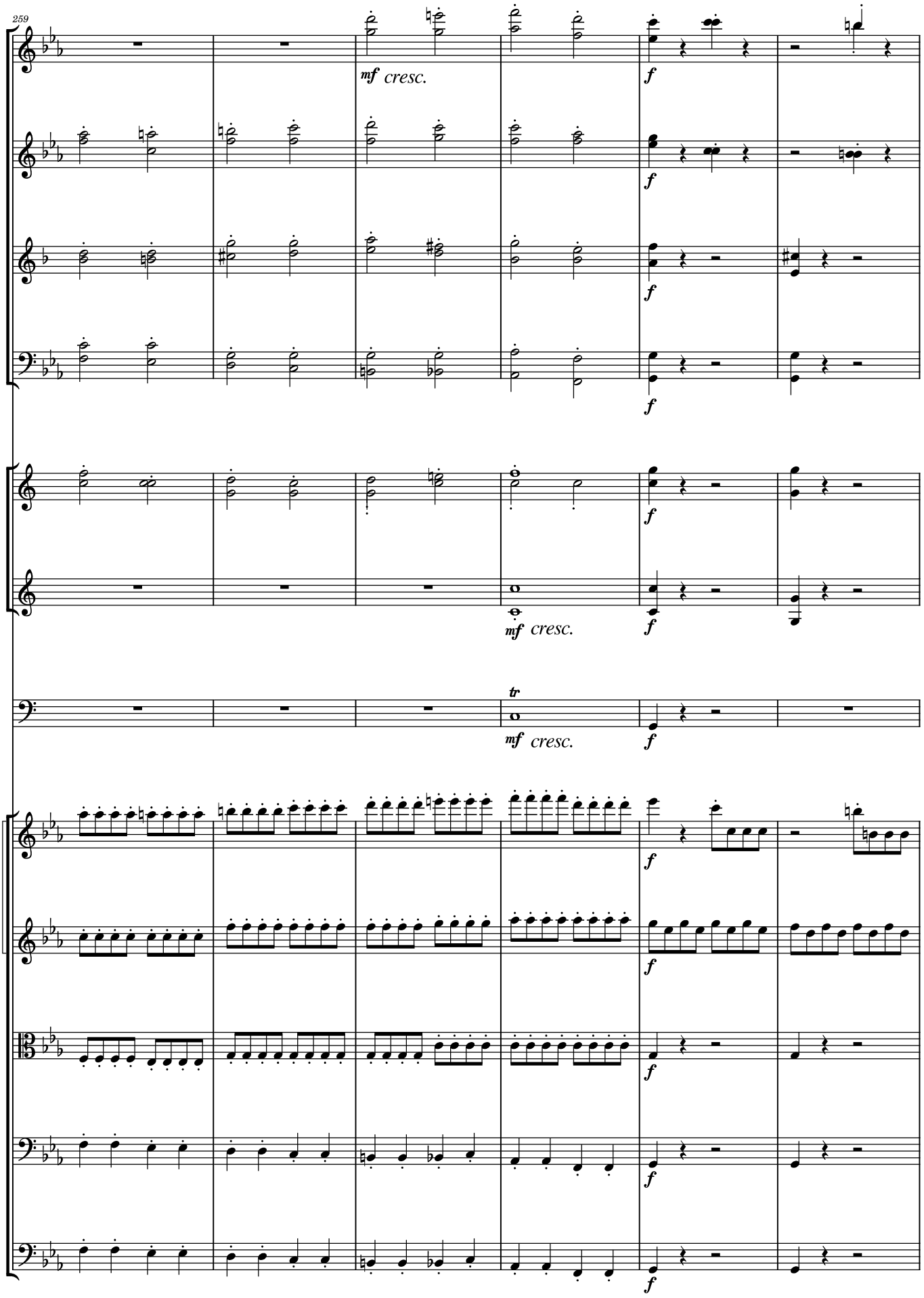

227
I.
p
sf
p
I.
p
sf
sf
I.
p
a2
II.

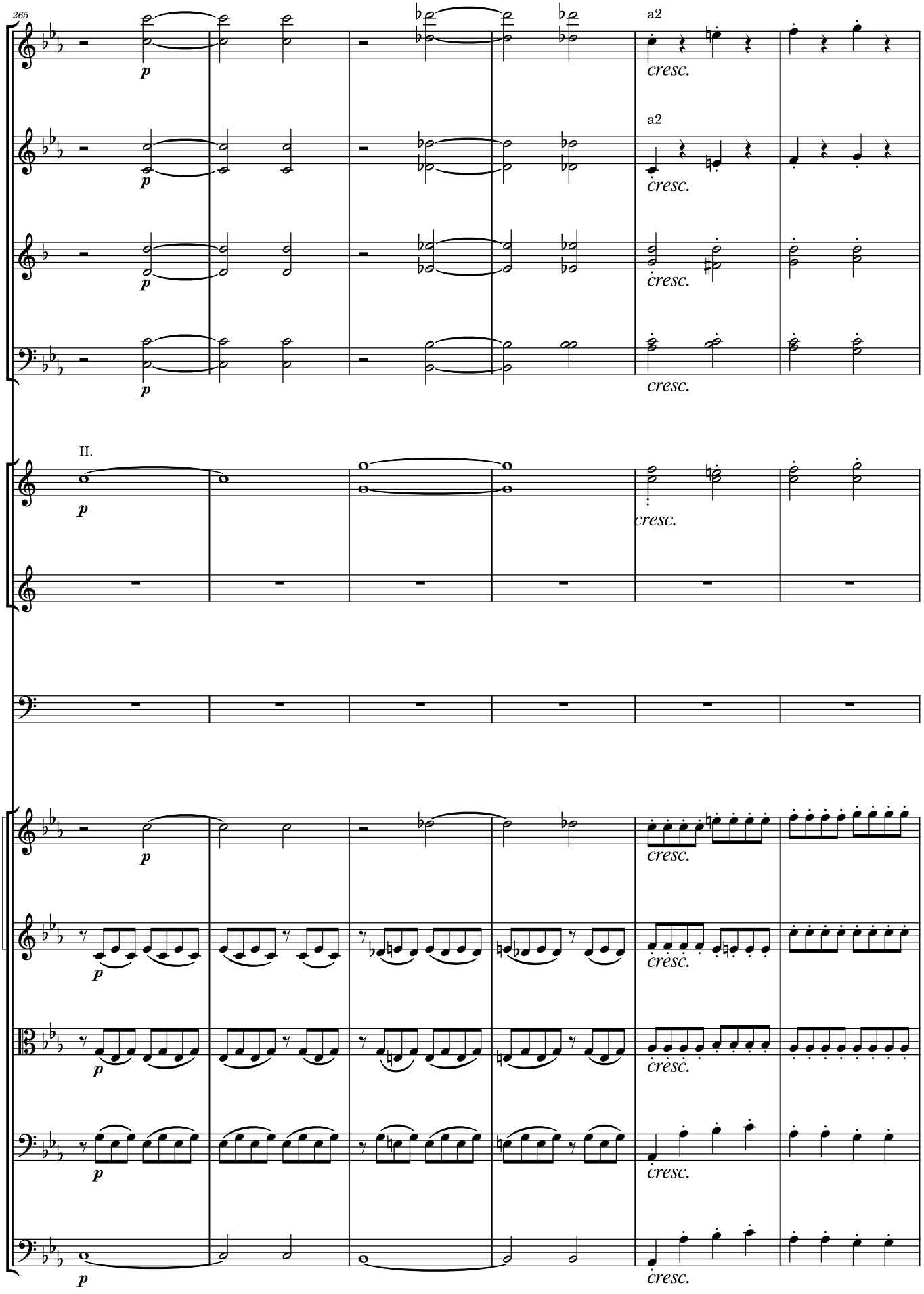

234
I.
I.
a2
I.
a2
a2
a2
p
sf
sf
p
sf
sf
p

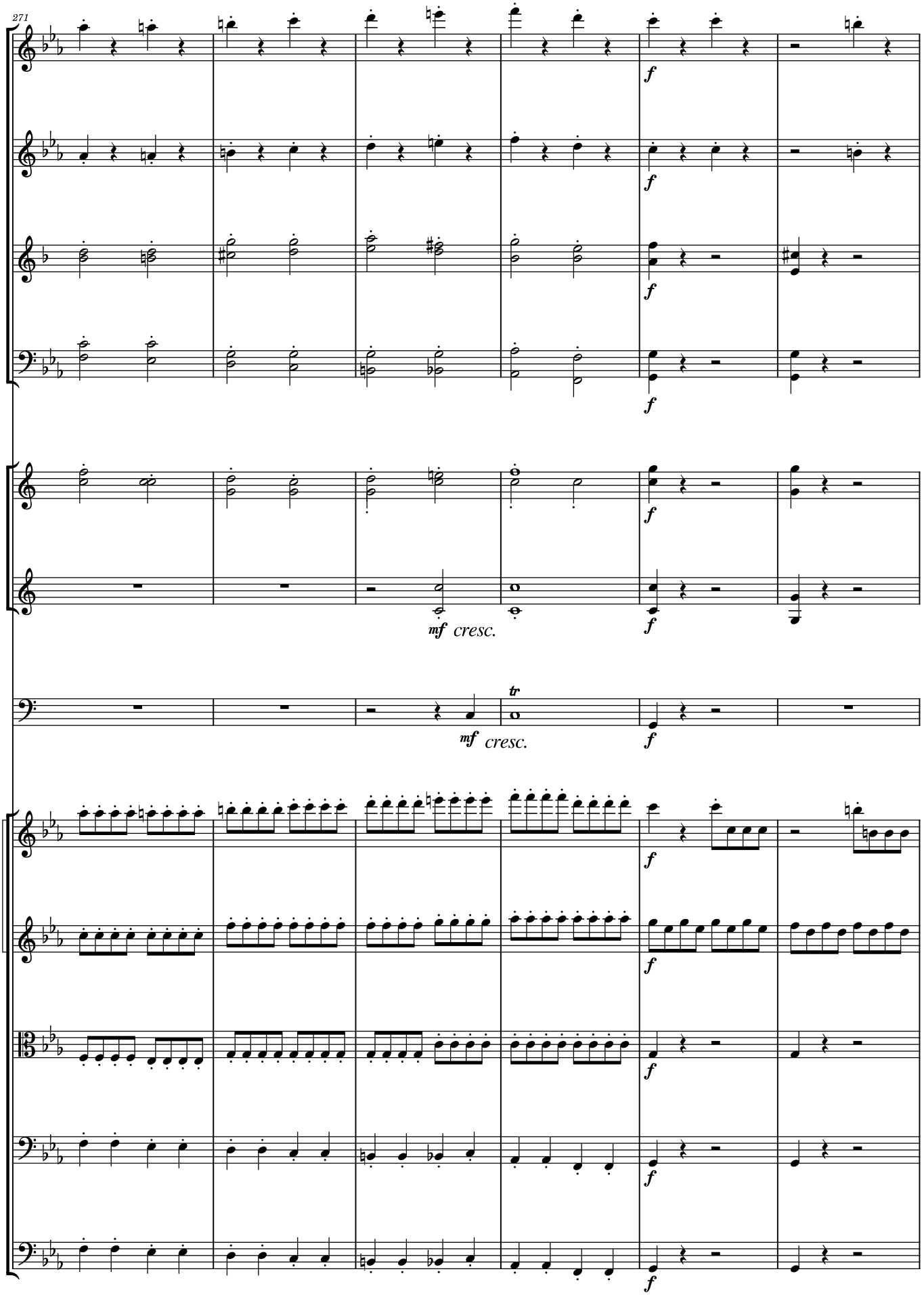

242
a2
dim.
dim.
dim.
dim.
a2
dim.
p
dim.
dim.
dim.

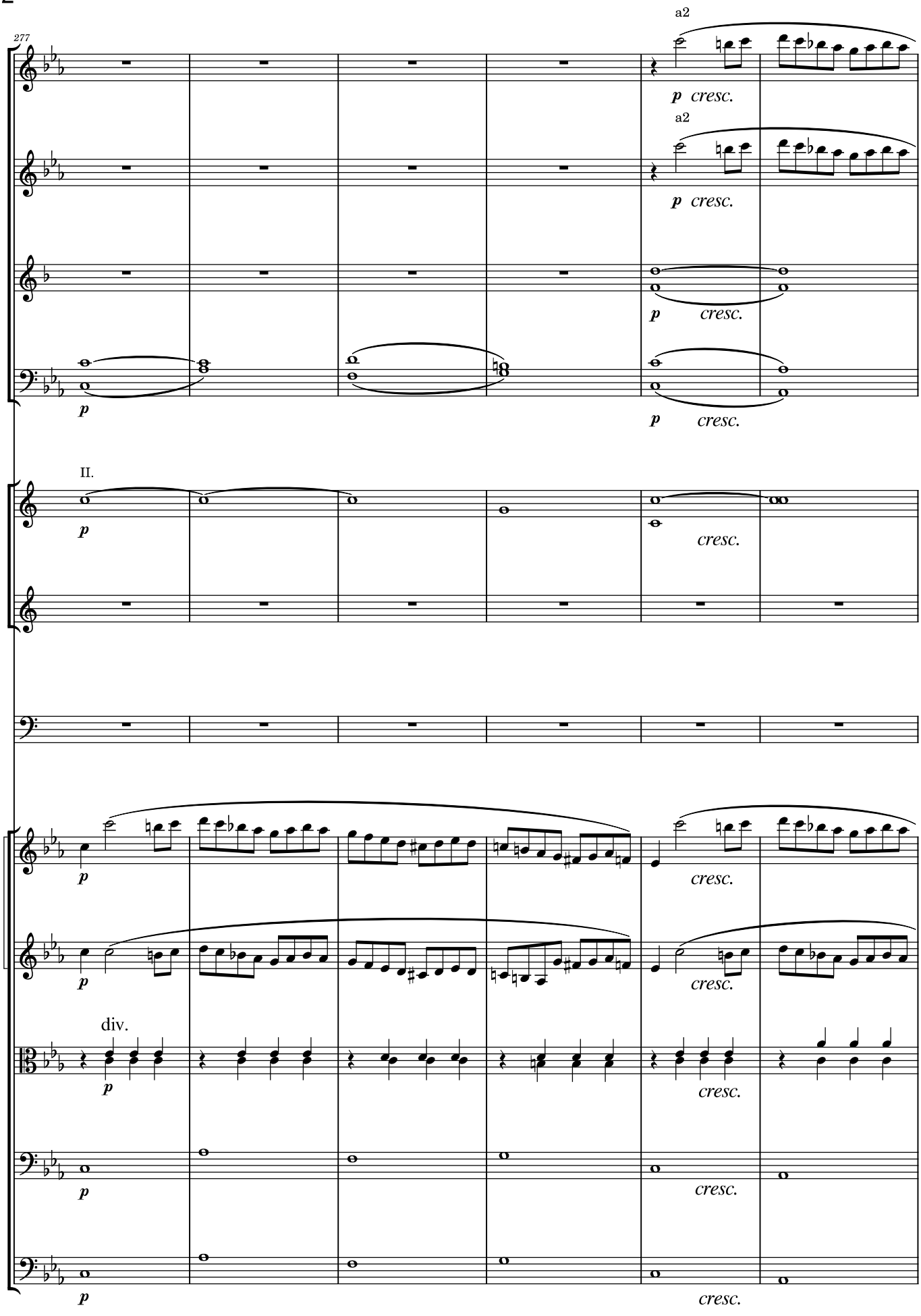

248
I.
I.
II.
pp
I.
pp
pp
pp
pp

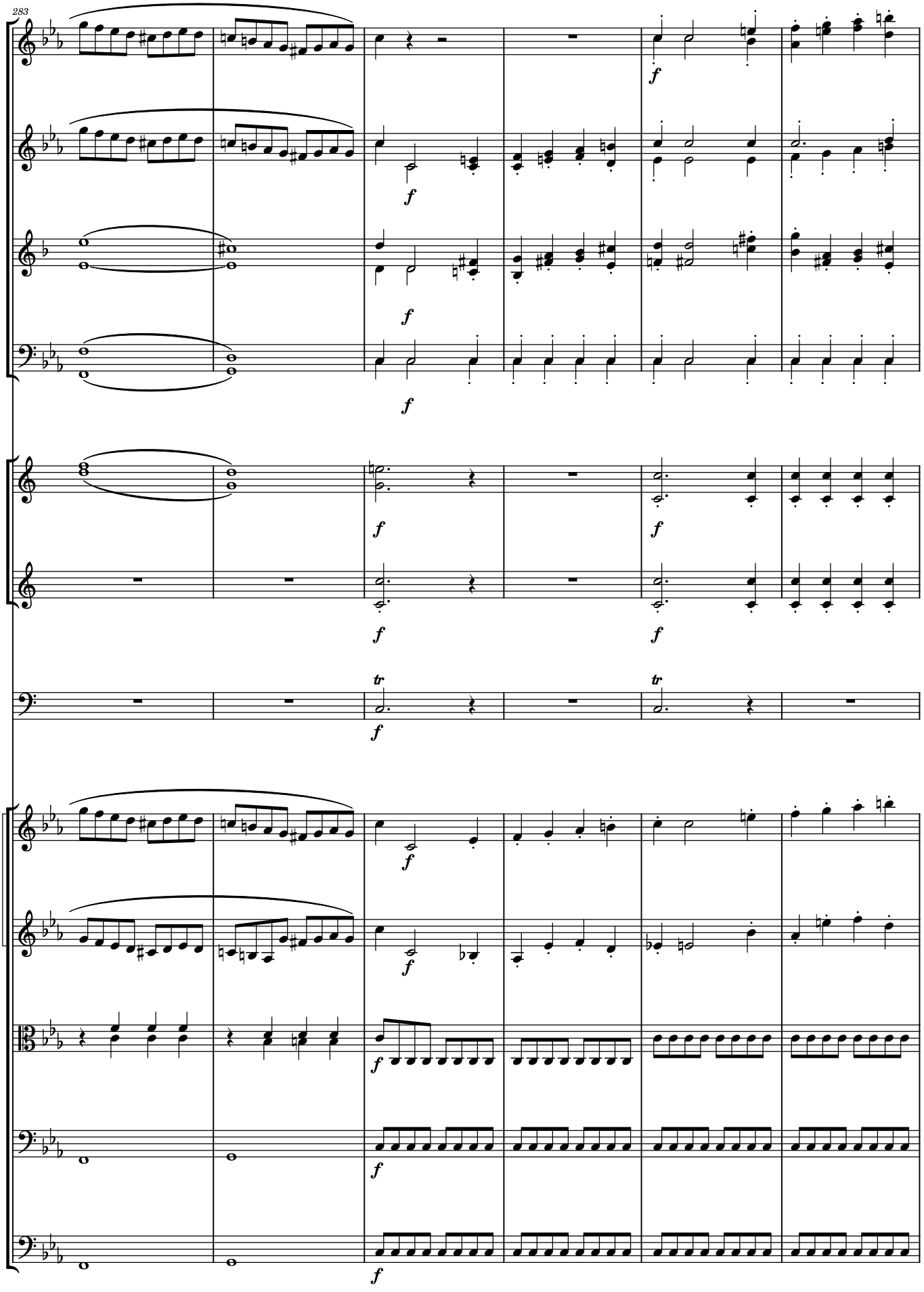

253
p cresc.
cresc.
II.

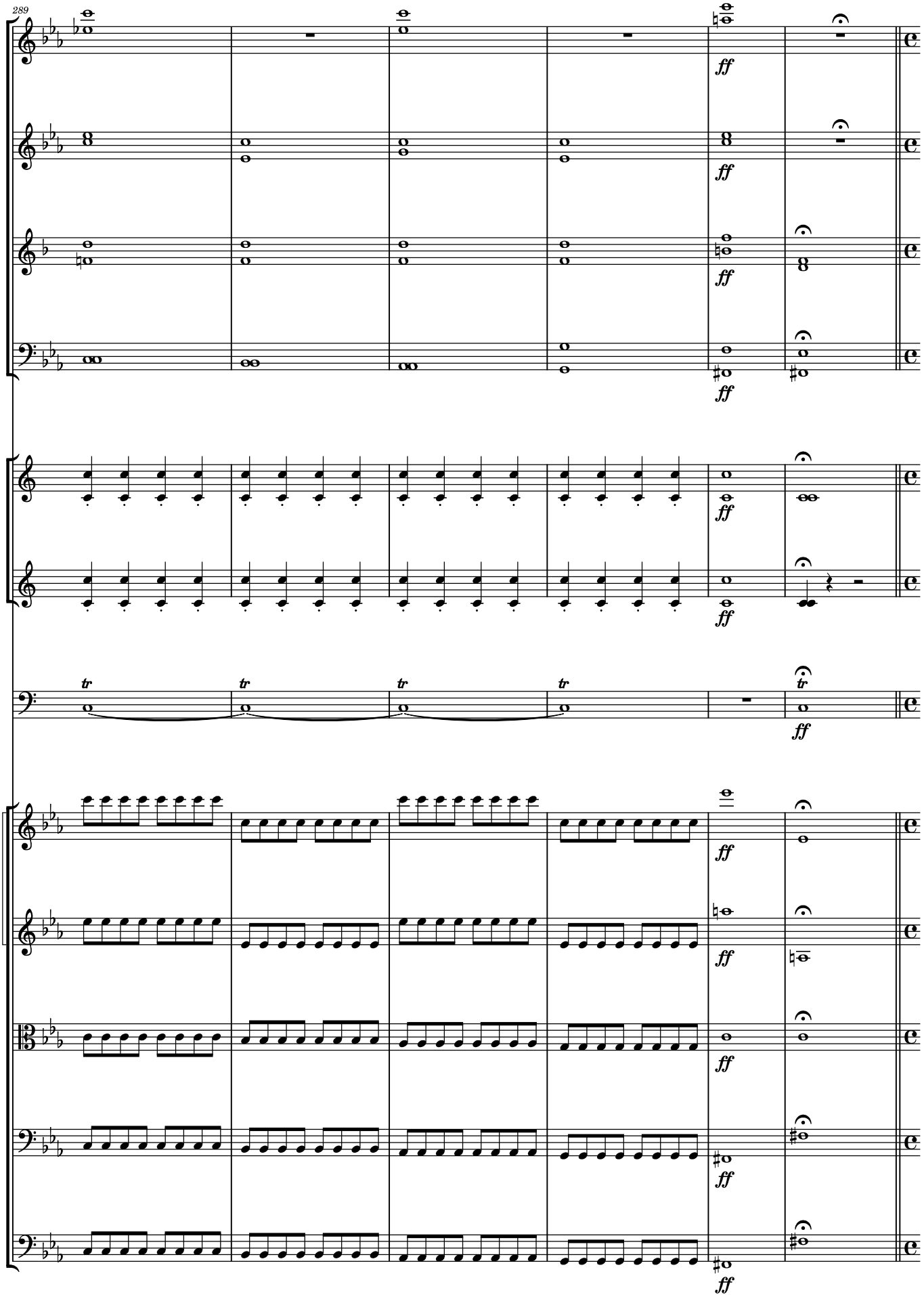

259
mf cresc.
f
mf cresc.
f
tr
mf cresc.
f

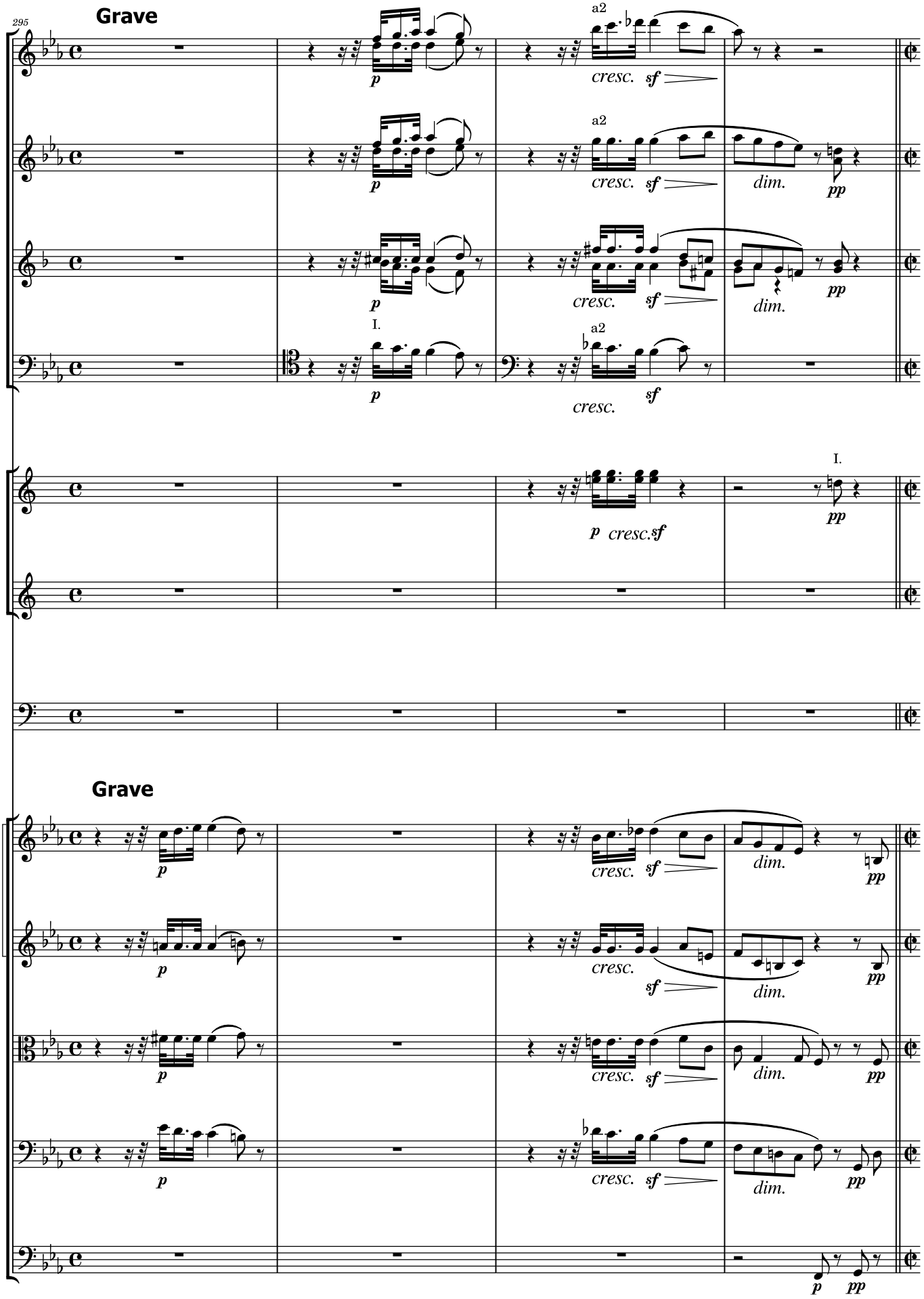

265
a2
cresc.
a2
cresc.
cresc.
cresc.
II.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

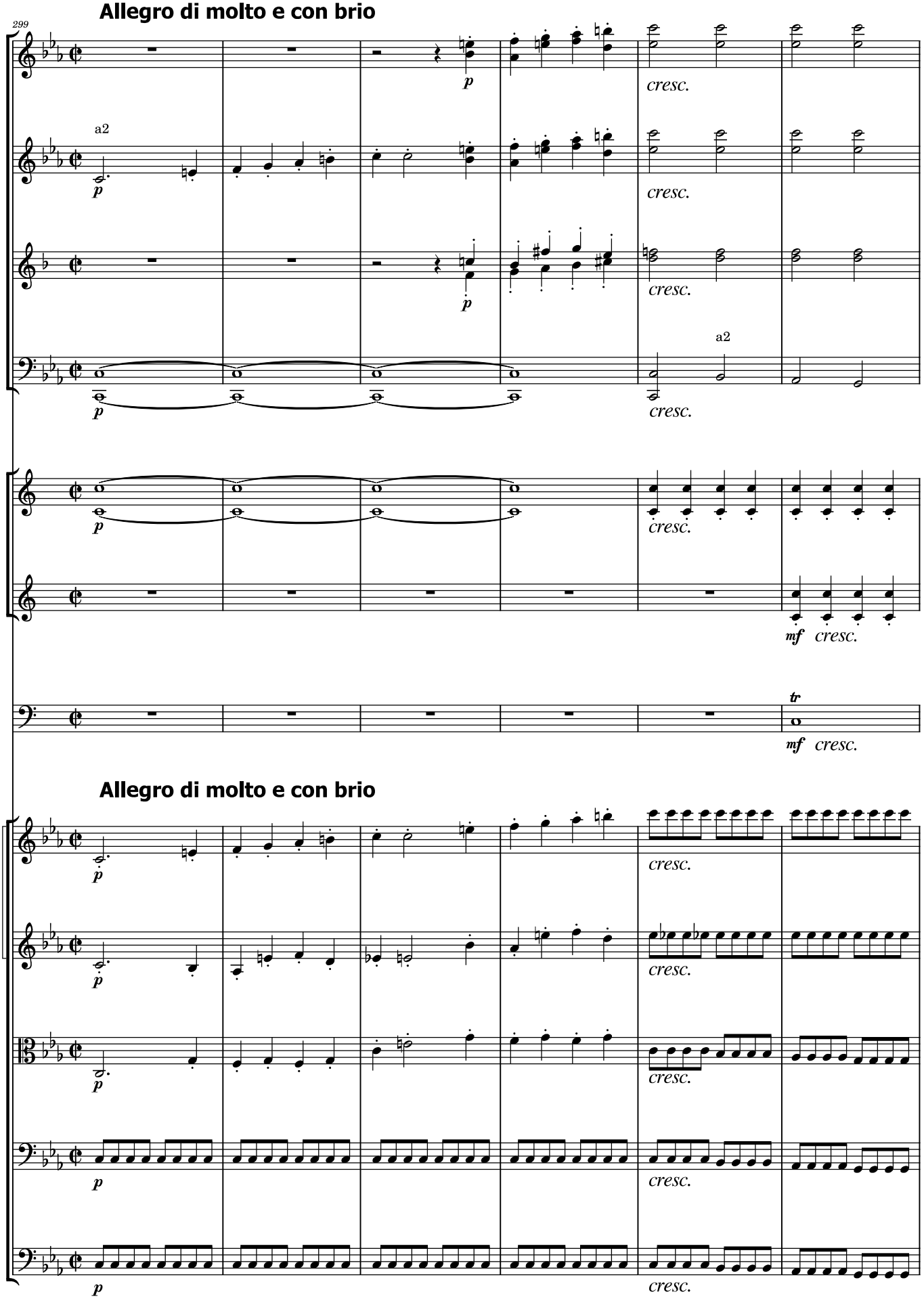

271
f
mf cresc.
tr

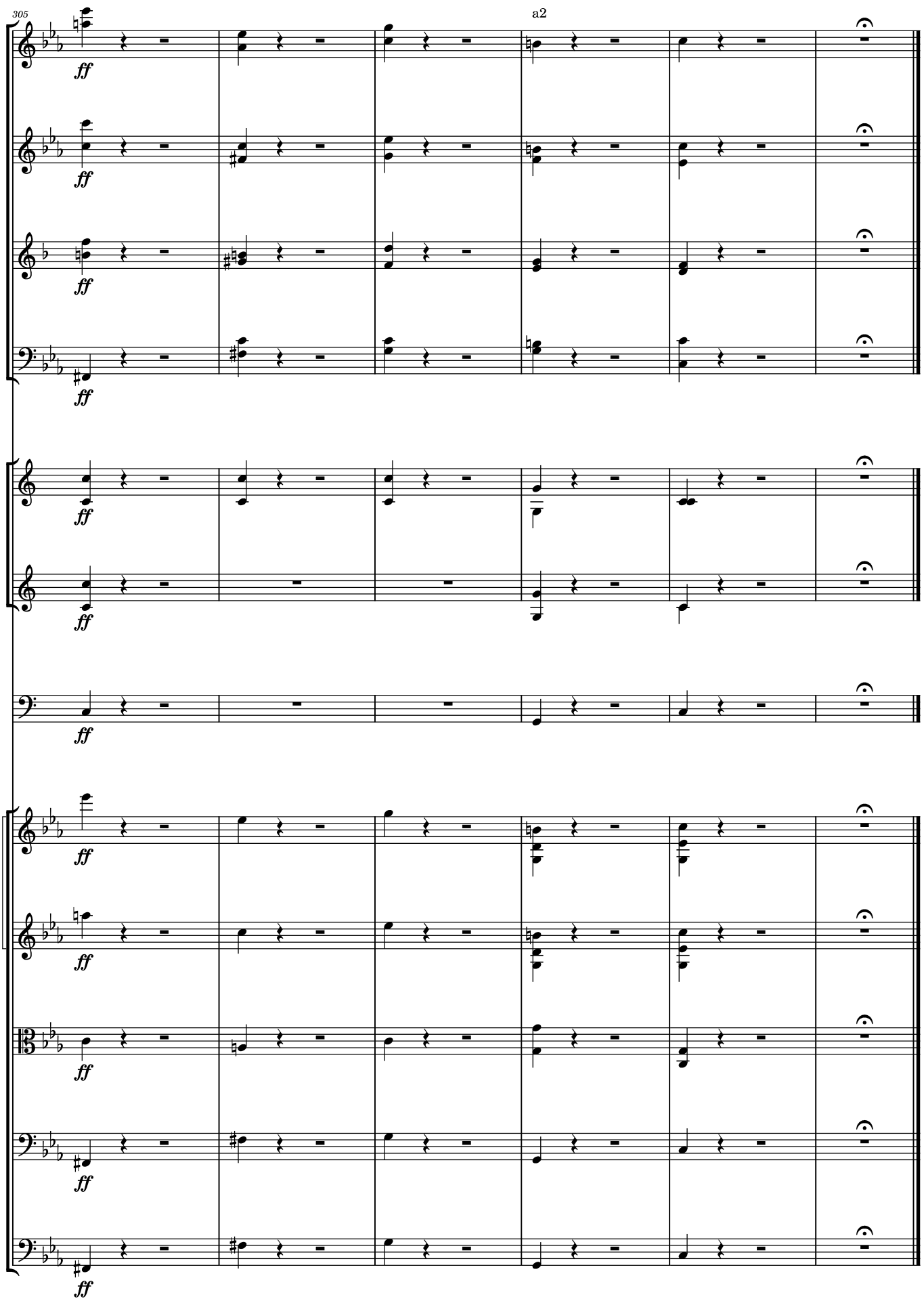

277
a2
p cresc.
a2
p cresc.
p cresc.
p cresc.
II.
p
cresc.
p
cresc.
div.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.


283
f
tr

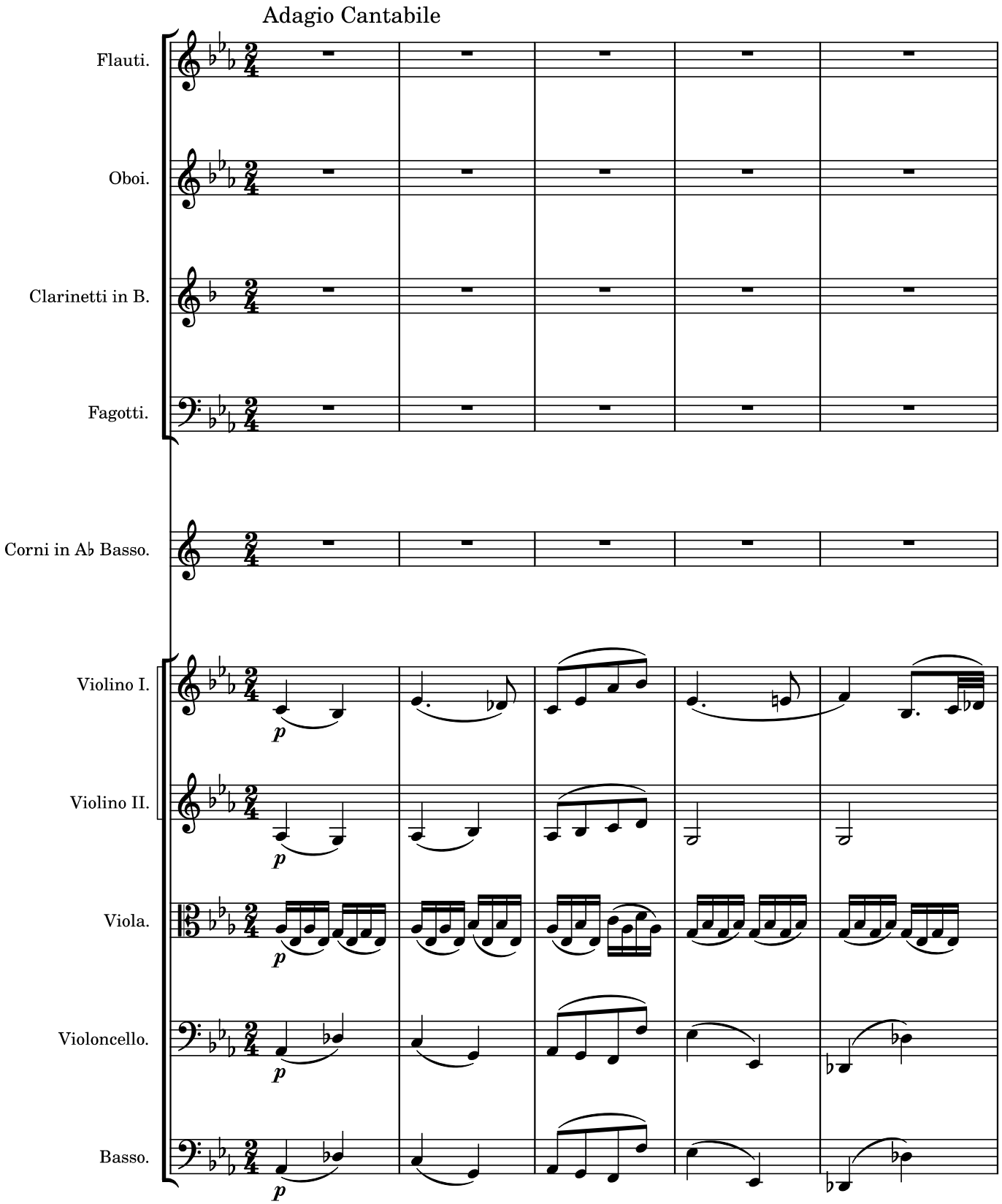

289
ff
tr

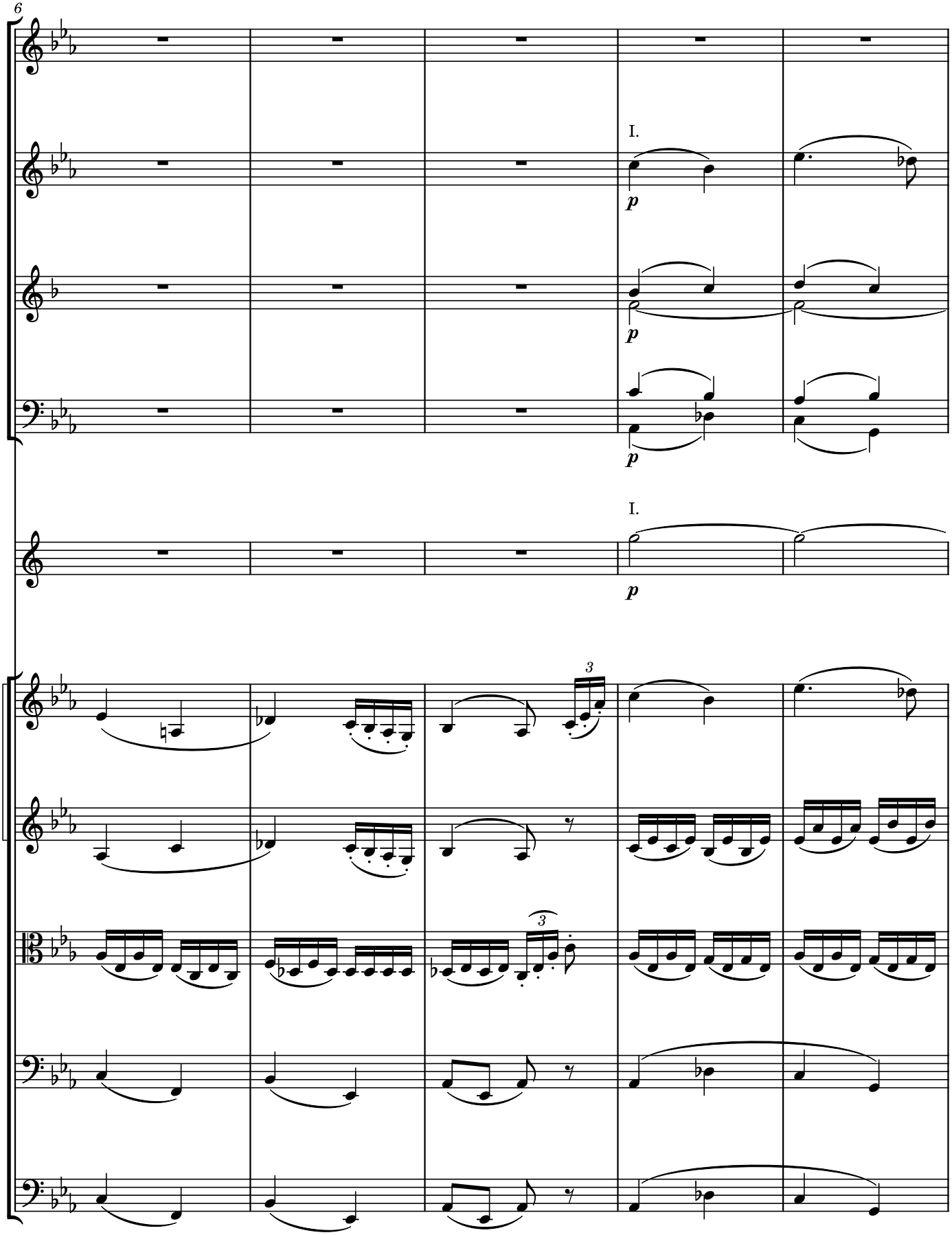

295
Grave
a2
cresc.
sf
dim.
pp
p
I.
Grave

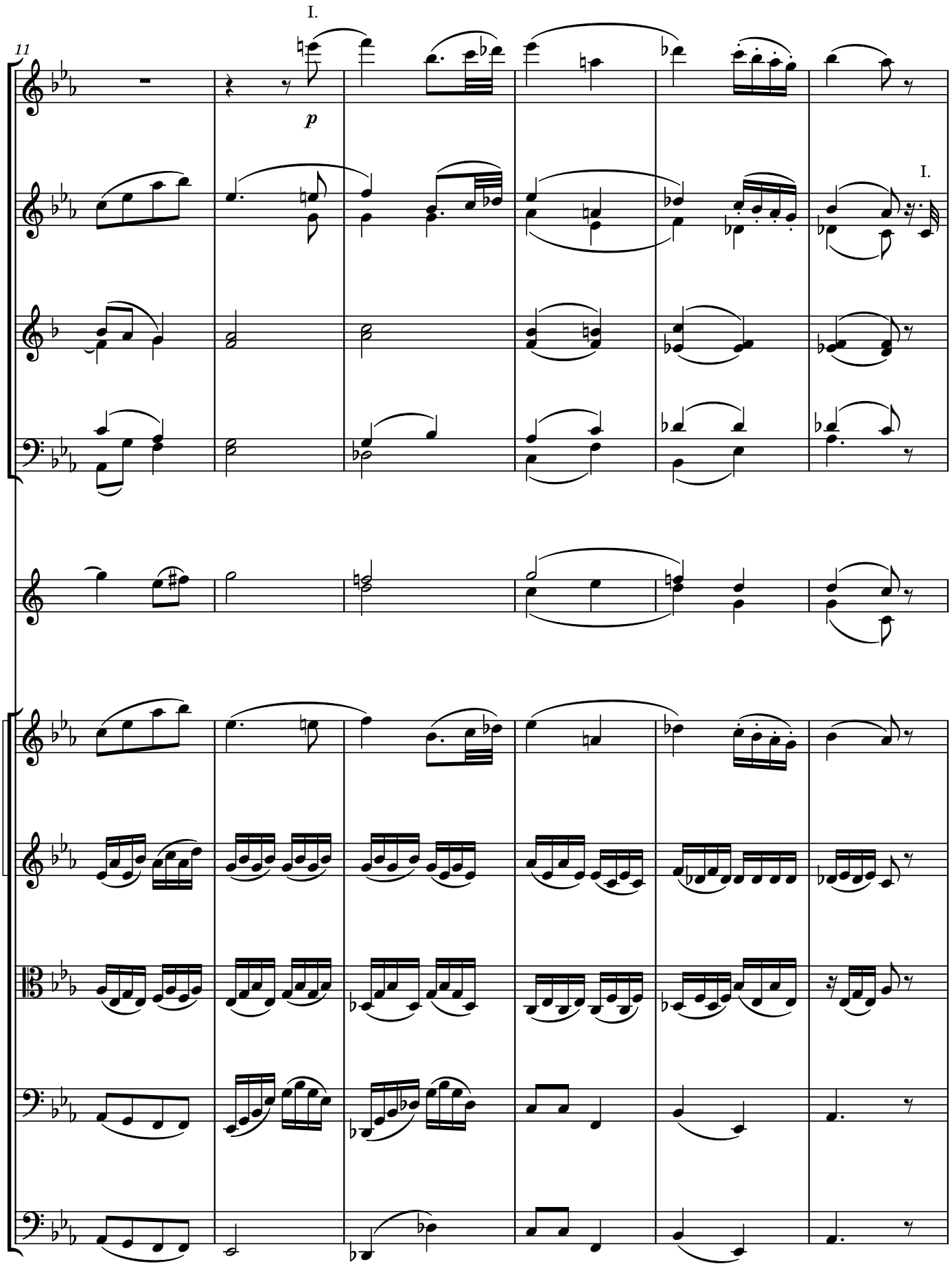

Allegro di molto e con brio
299
a2
p
cresc.
a2
mf
tr
Allegro di molto e con brio

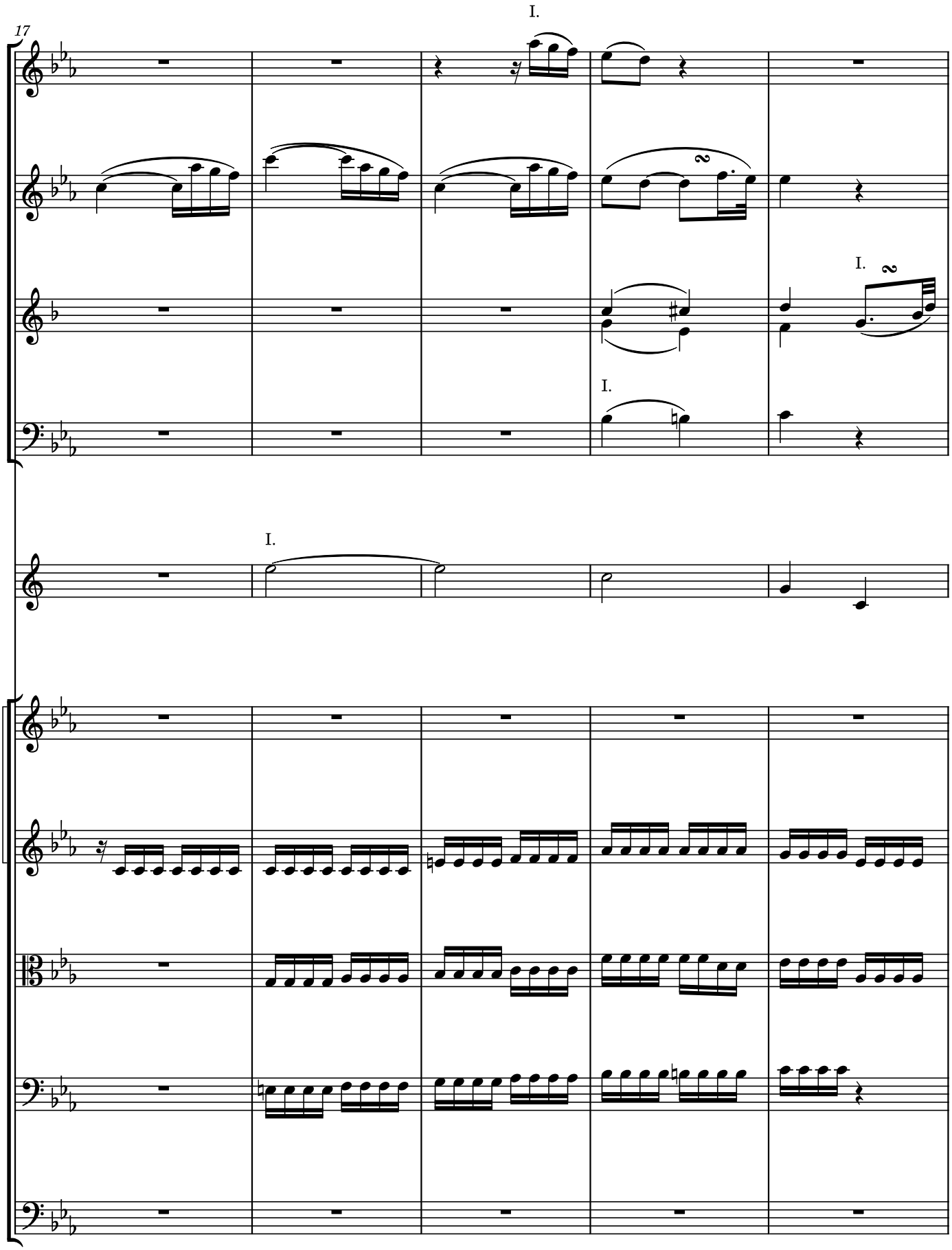

305
a2
ff

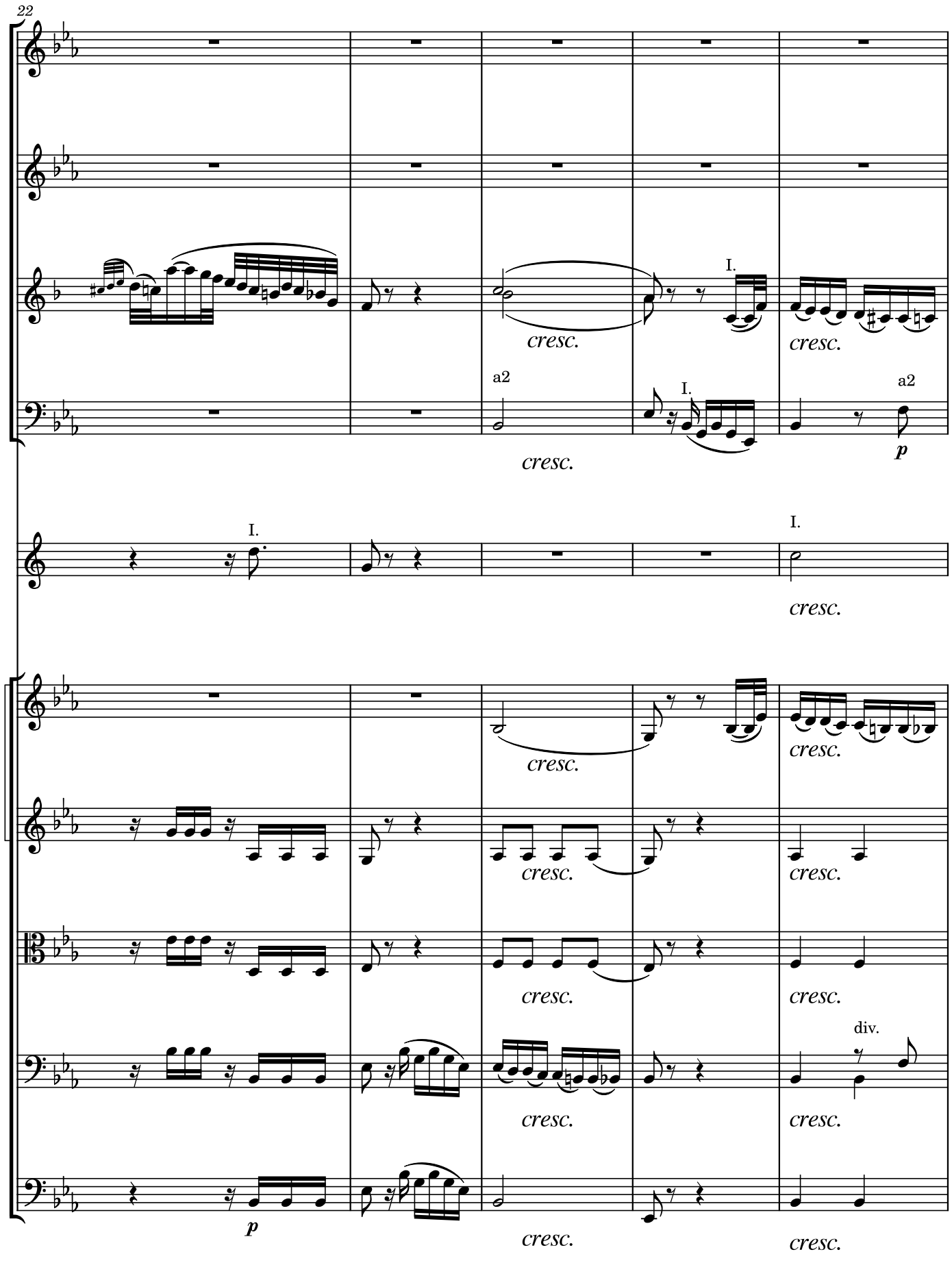
II.

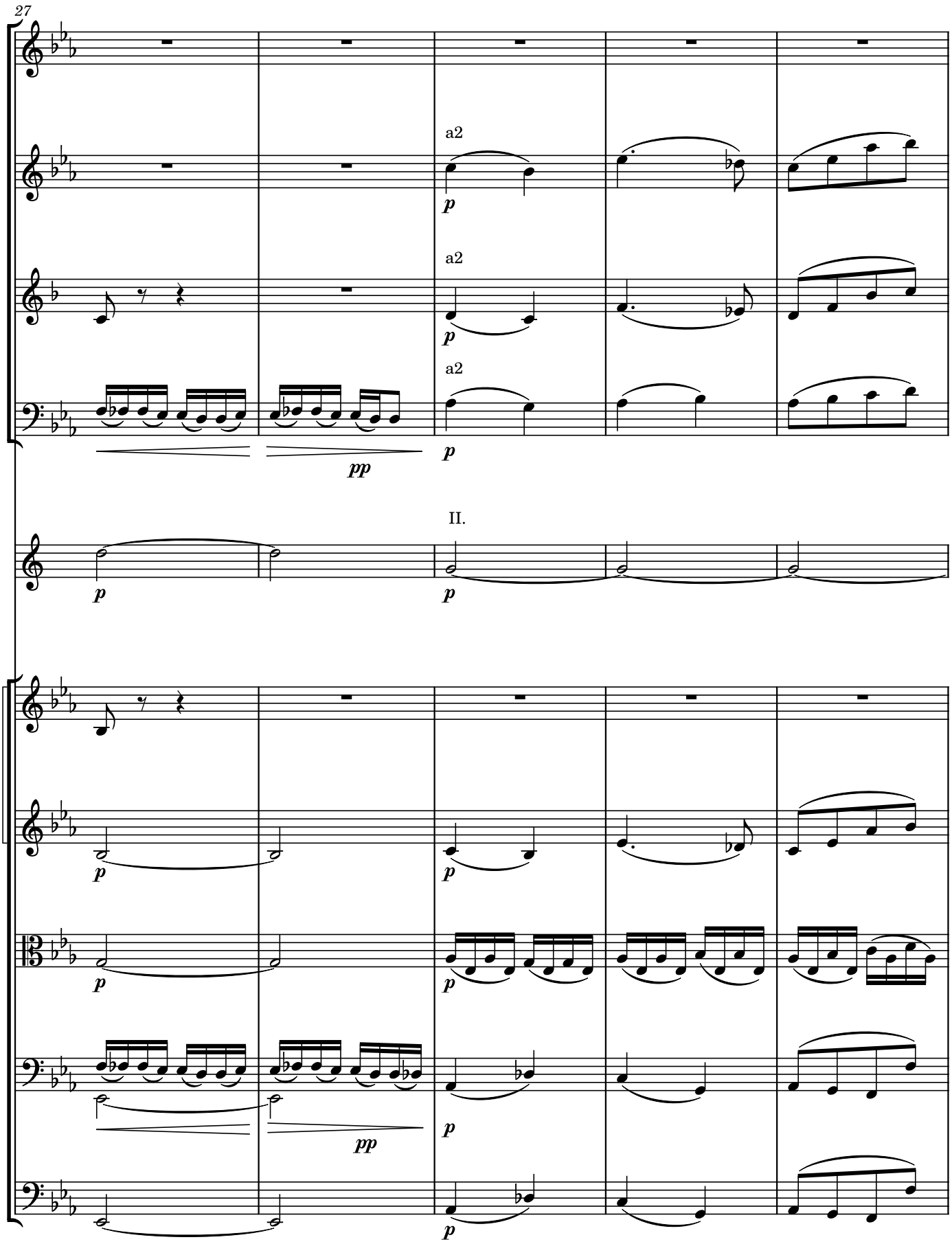

Adagio Cantabile
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in A♭ Basso.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.
p

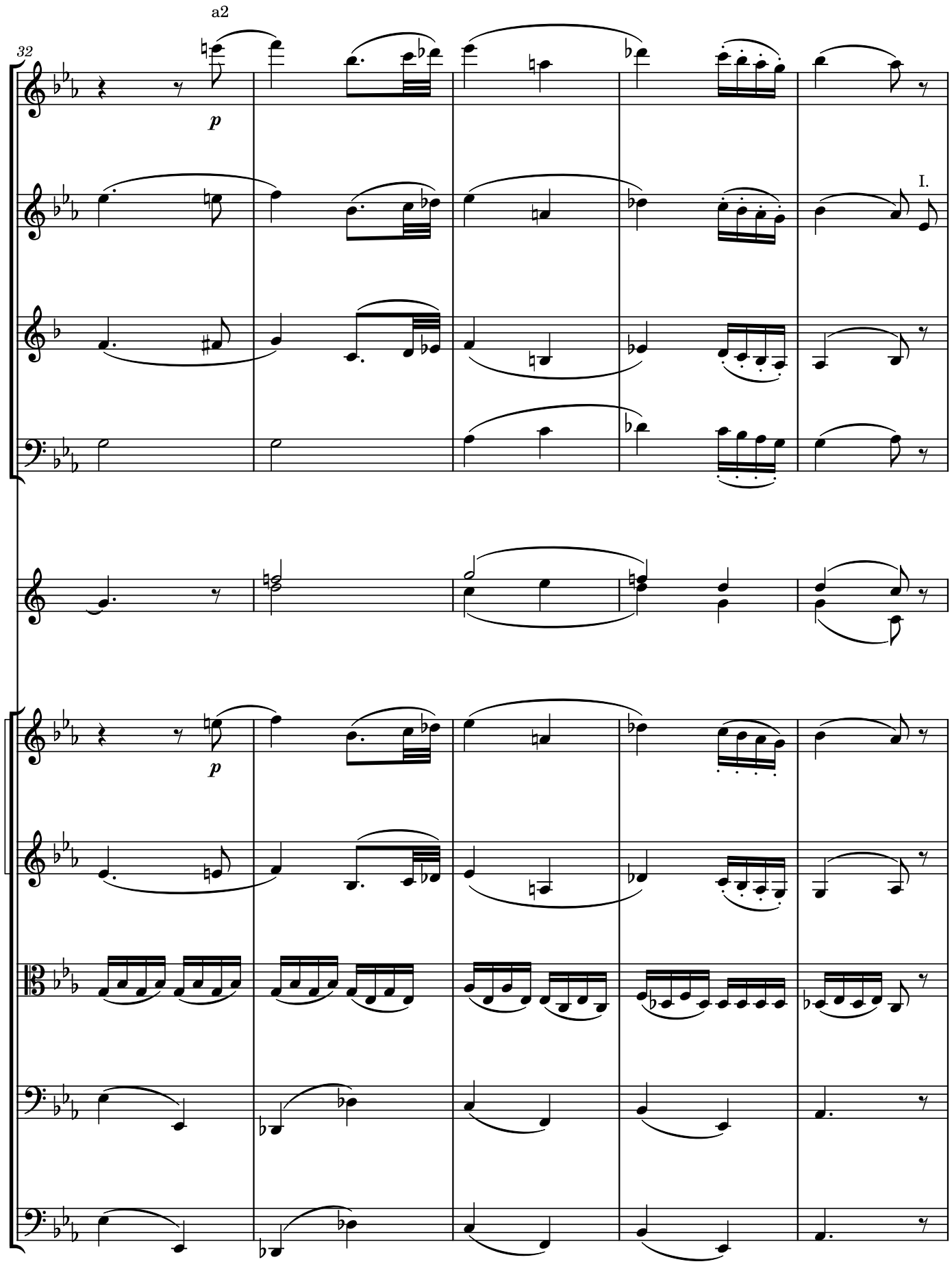

6
I.
p
p
p
I.
p
3
3

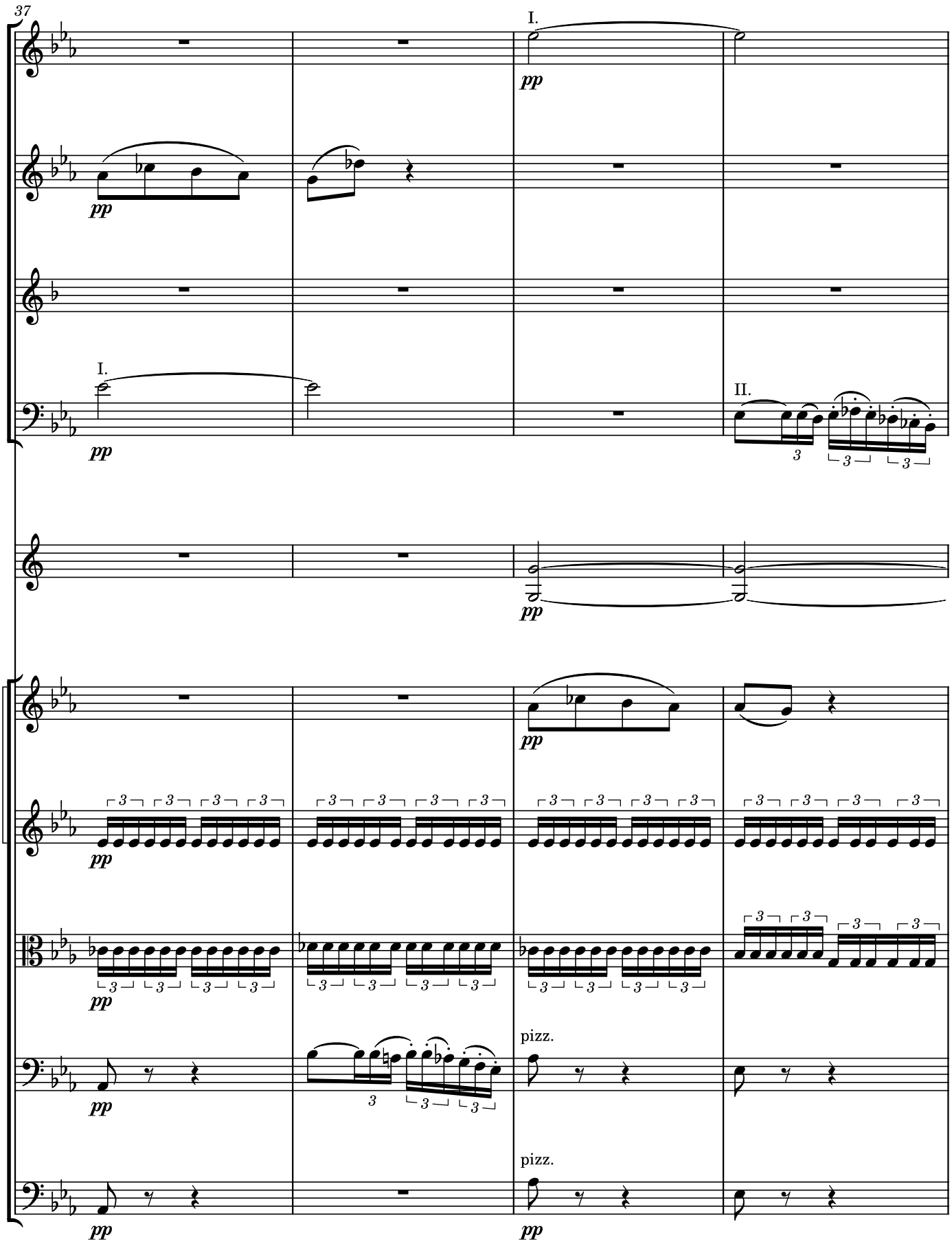

I.
11
p
I.

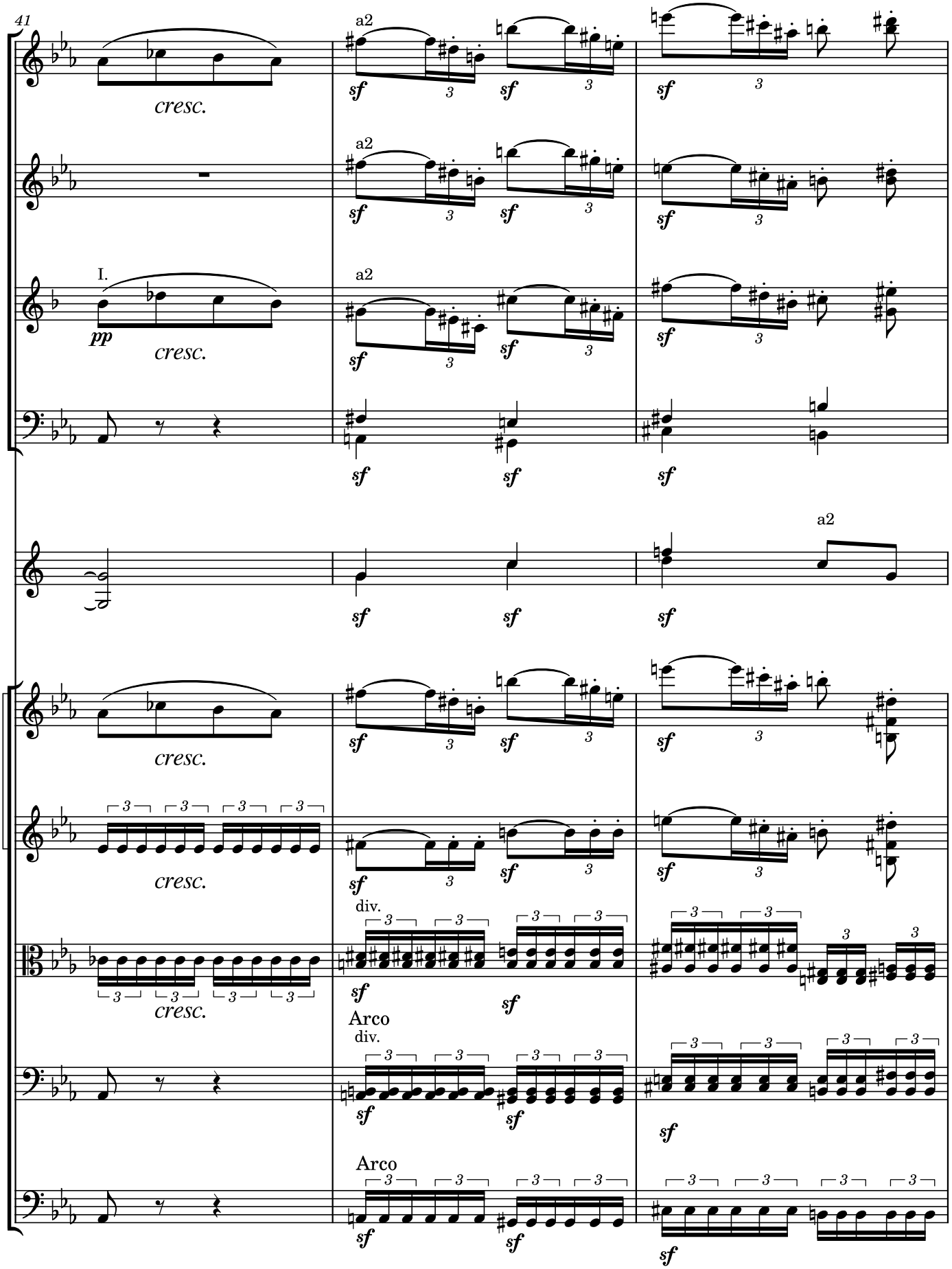

17
I.
I.
I.
I.
I.

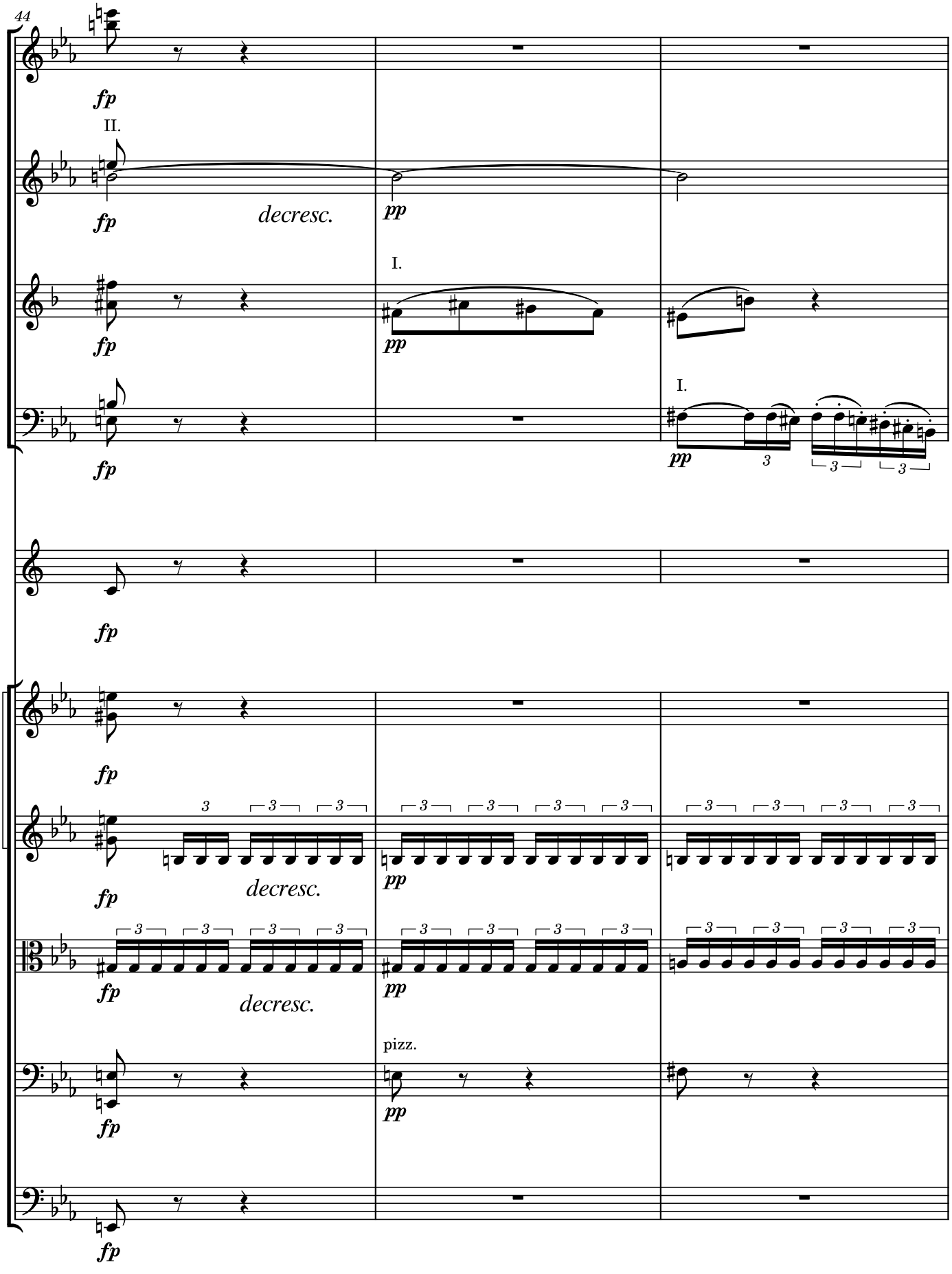

22
I.
cresc.
I.
cresc.
a2
I.
a2
cresc.
p
I.
I.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
div.
cresc.
cresc.
p
cresc.
cresc.

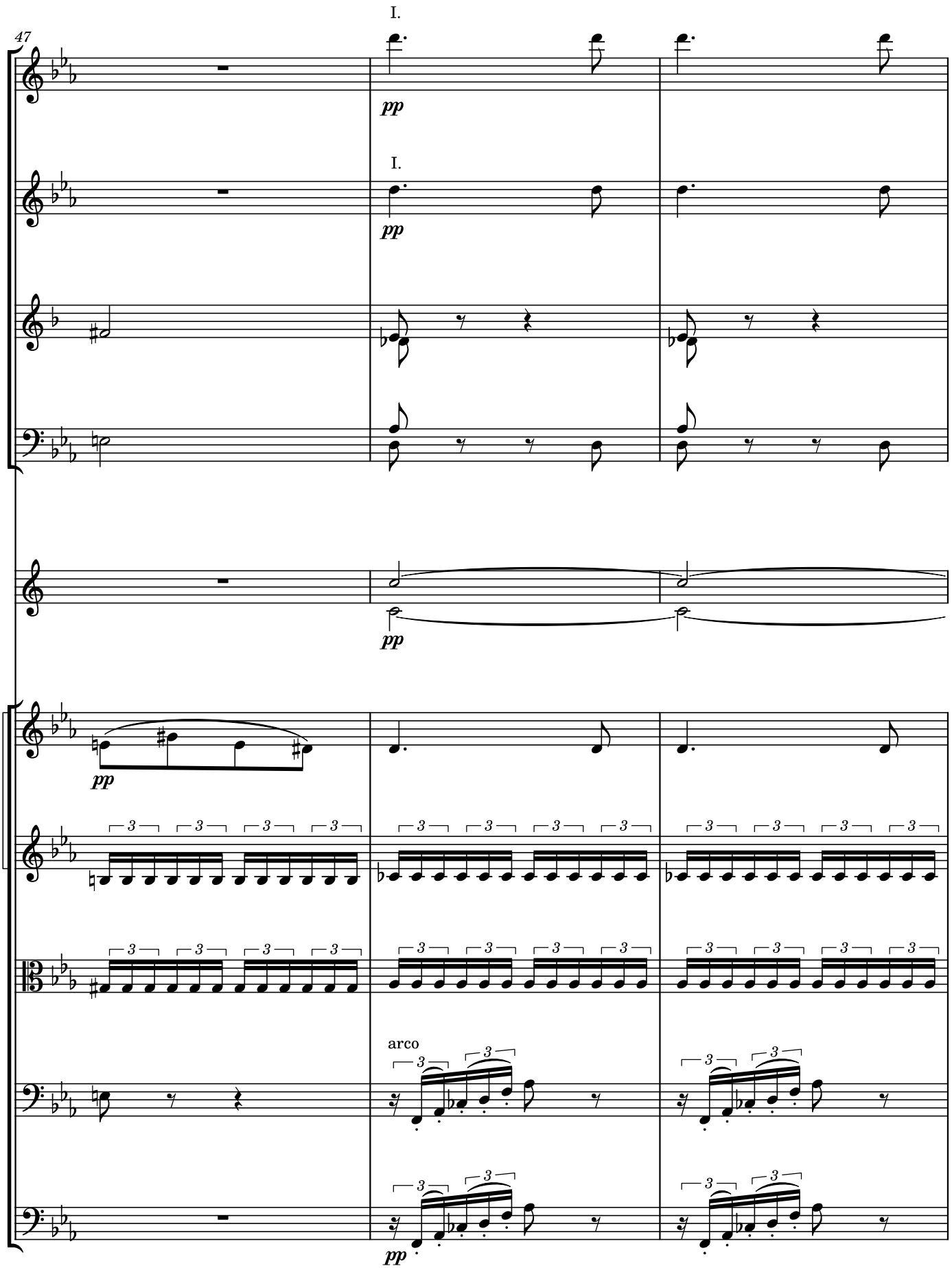

27
a2
a2
a2
II.

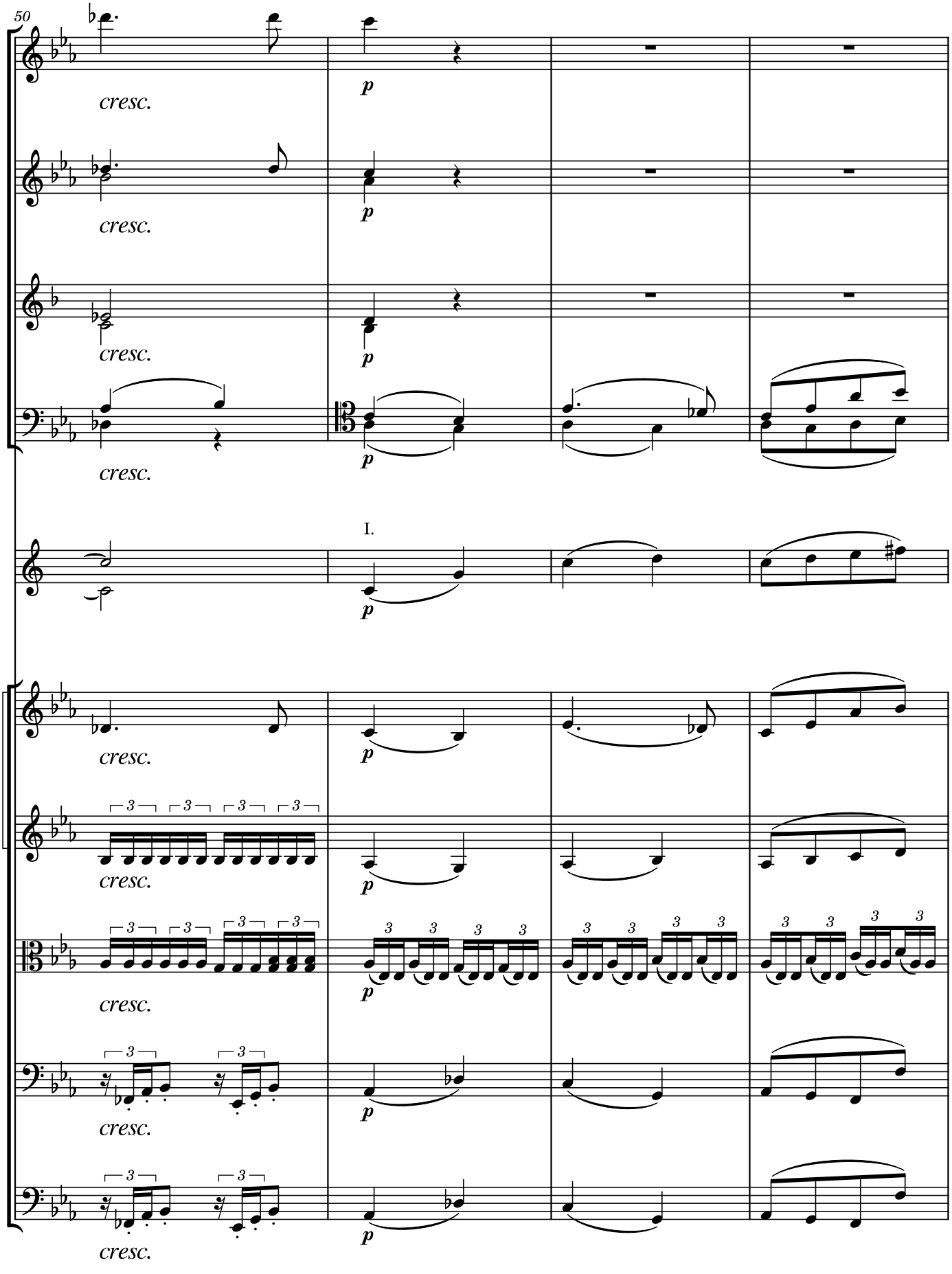

32
a2
p
I.
p

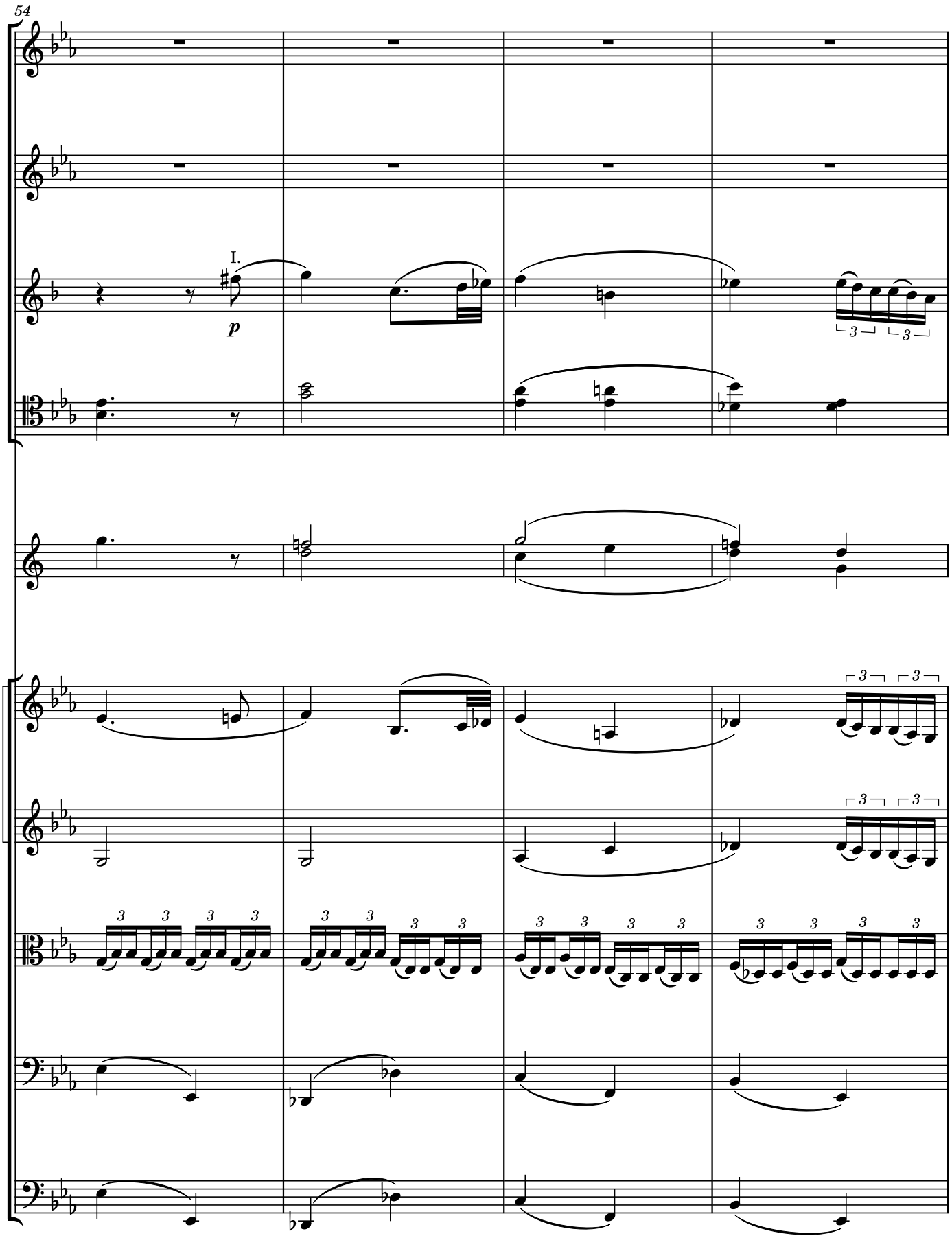

37
I.
pp
I.
pp
II.
pp
pp
pp
pp
pizz.
pizz.
pp
pp

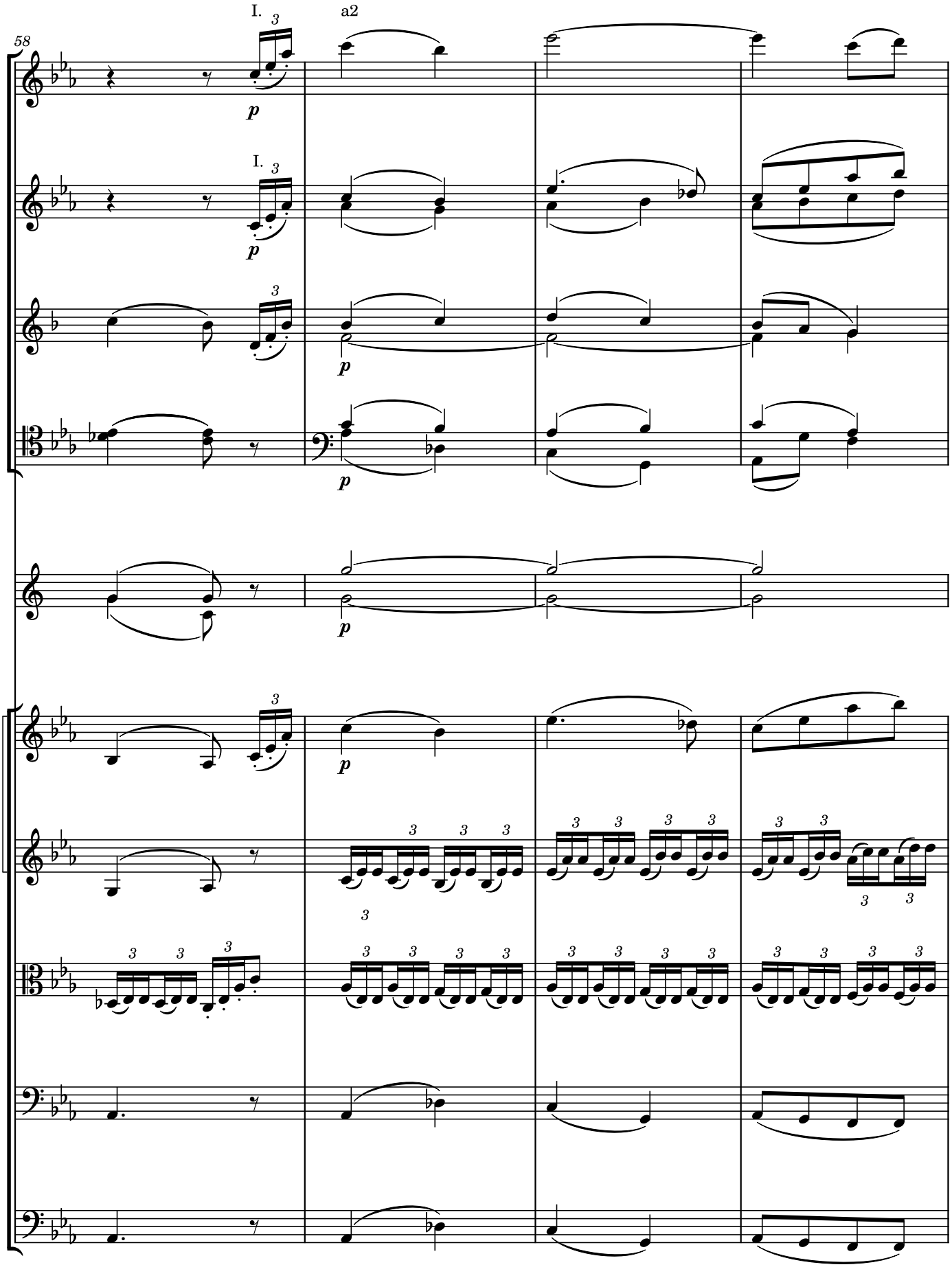

41
cresc.
a2
sf
I.
pp
div.
Arco

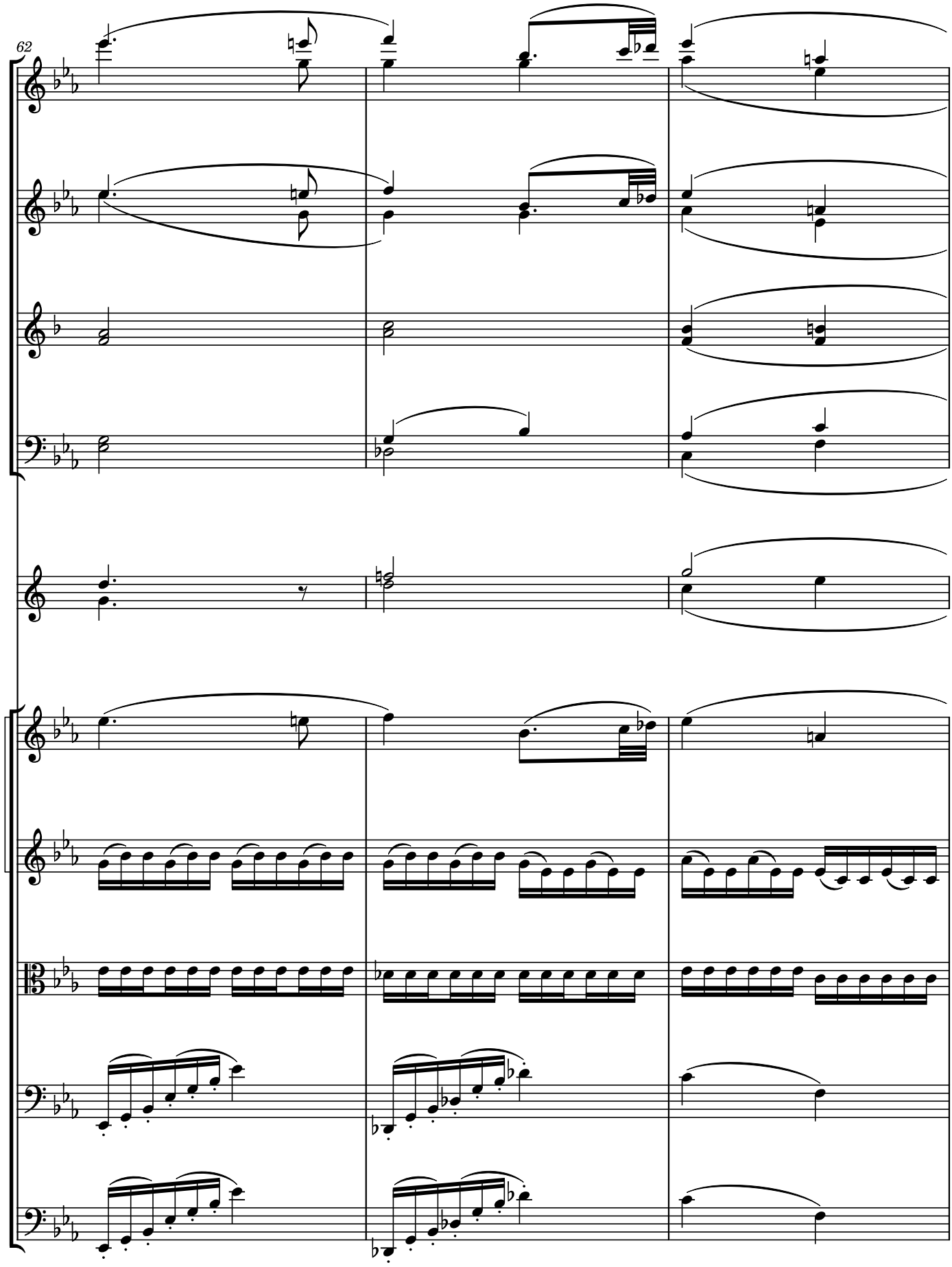

44
fp
II.
fp
decresc.
pp
I.
fp
pp
I.
fp
pp
fp
fp
decresc.
pp
fp
decresc.
pp
pizz.
fp
pp
fp

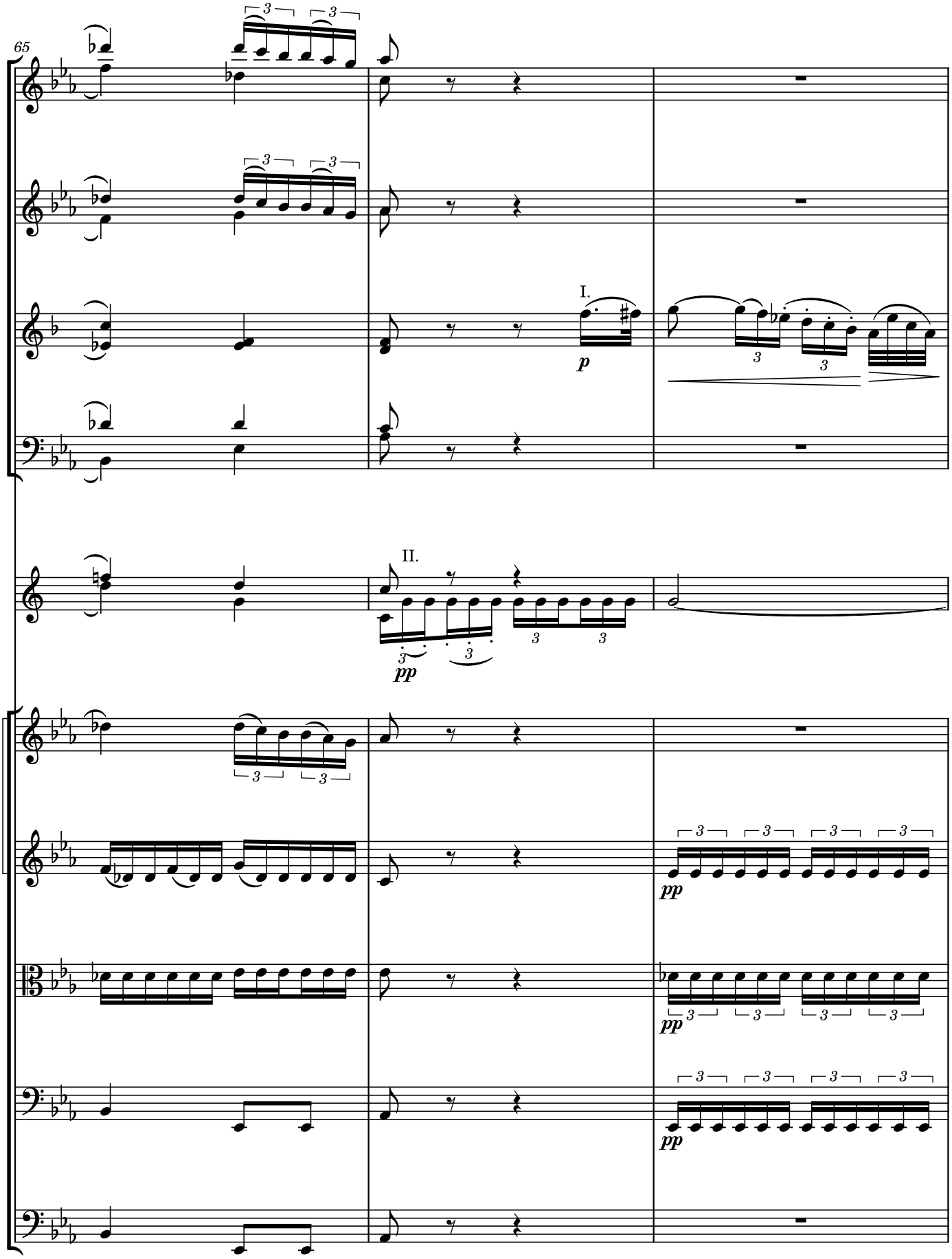

47
I.
pp
I.
pp
pp
pp
3
arco
pp

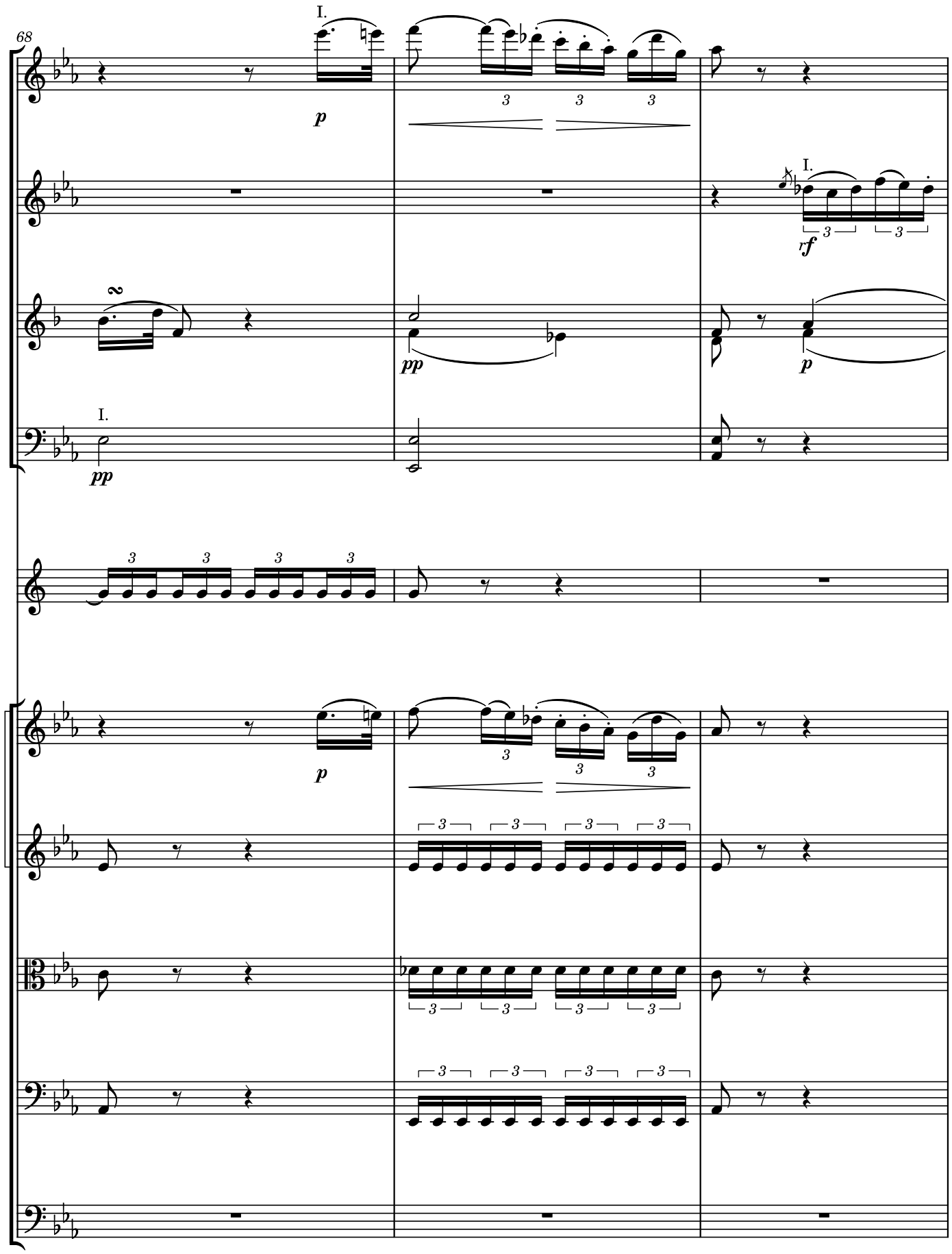

50
cresc.
p
I.

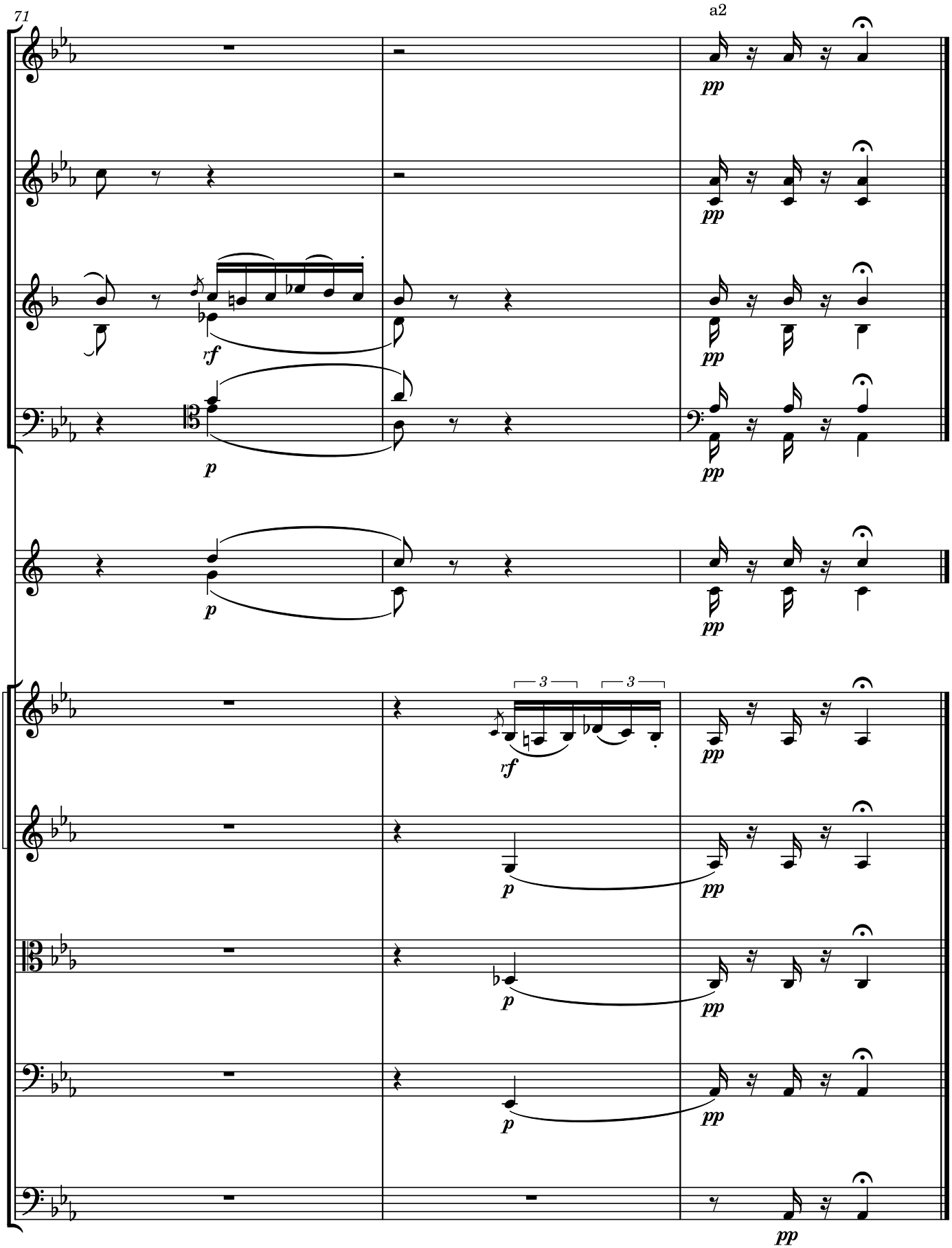

54
I.
p
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3


58
I.
a2
p


62

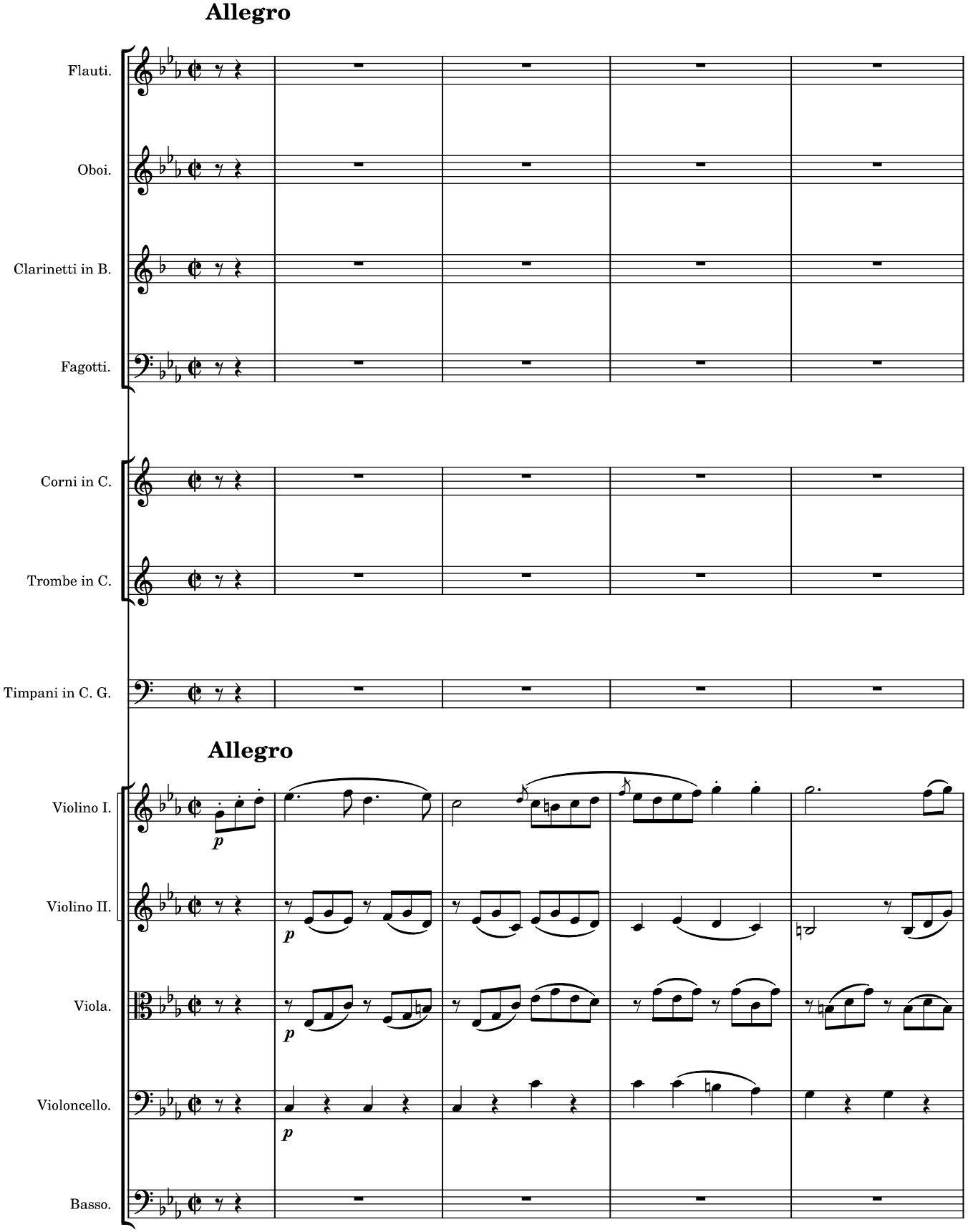

65
I.
p
II.
pp
pp
pp
pp

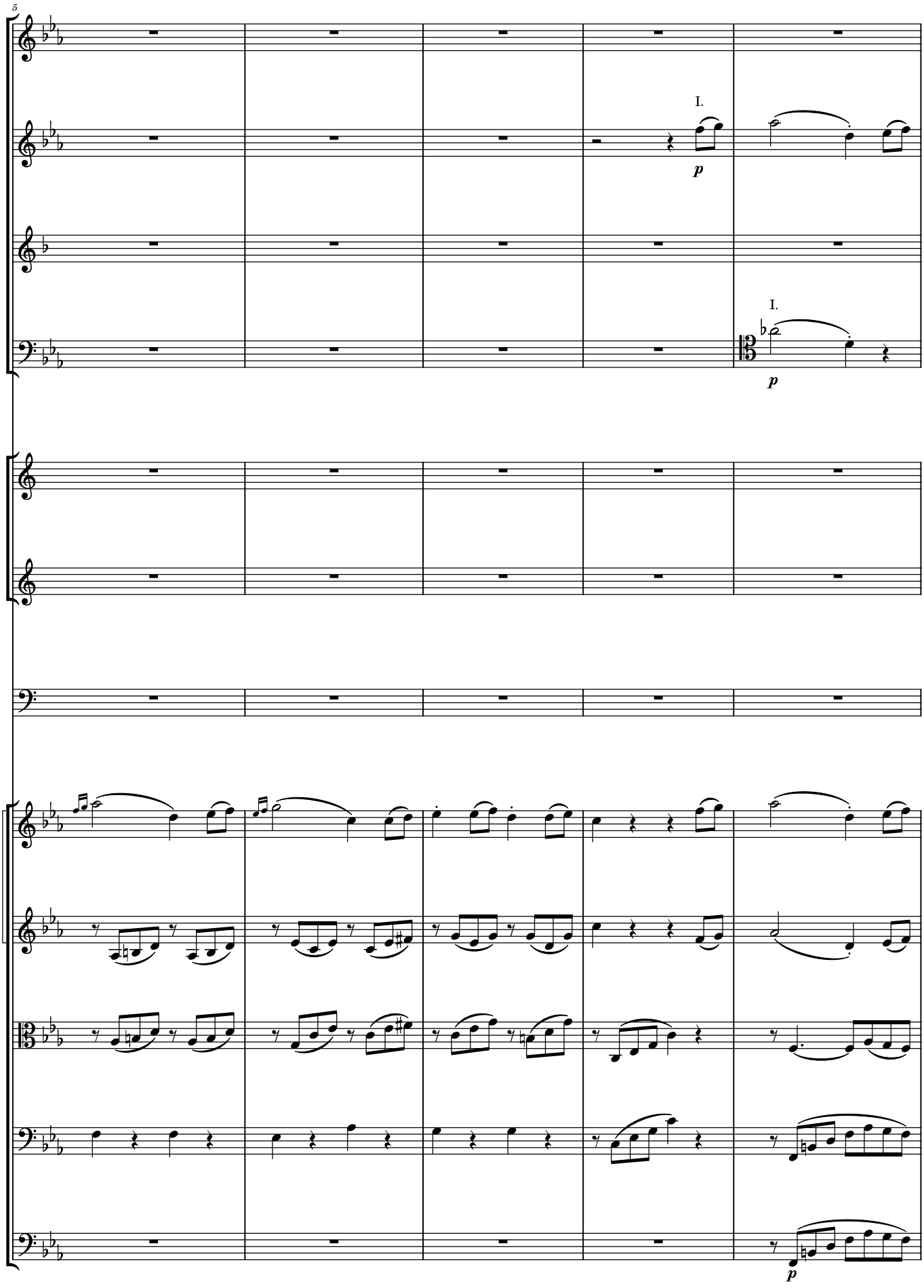

68
I.
p
pp
rf
I.
pp
p
p

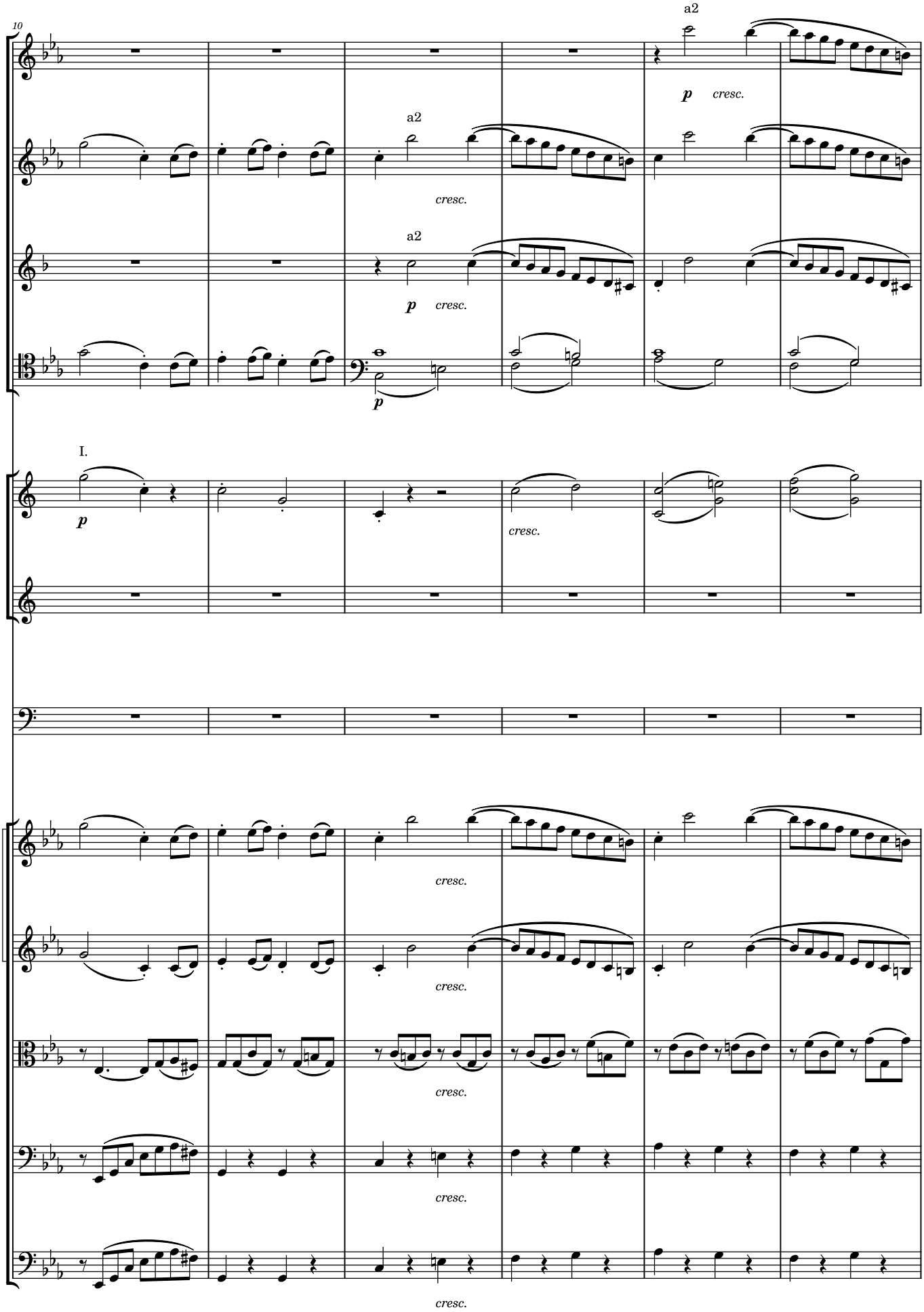

71
a2
pp
rf
p
3
3

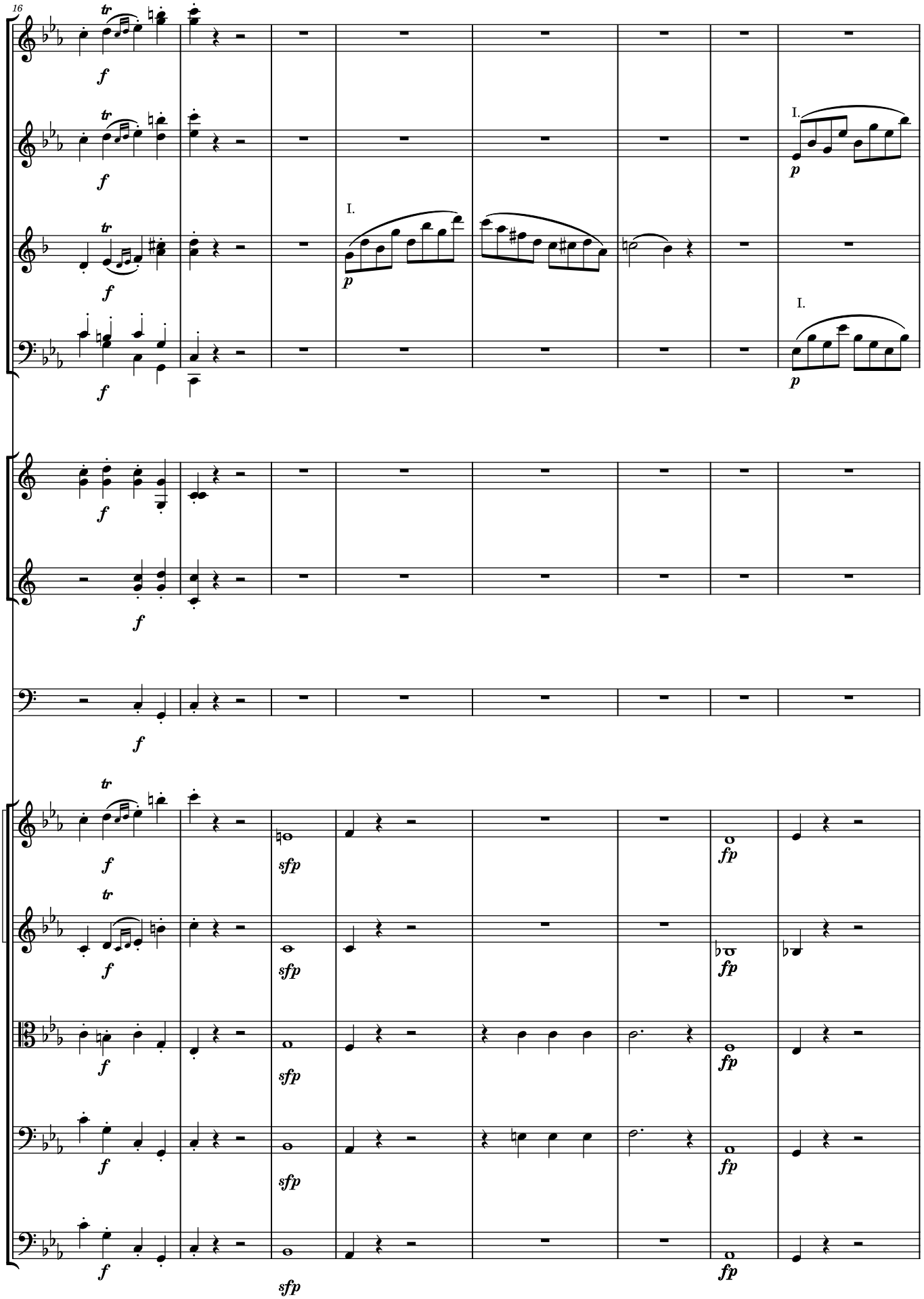
III.

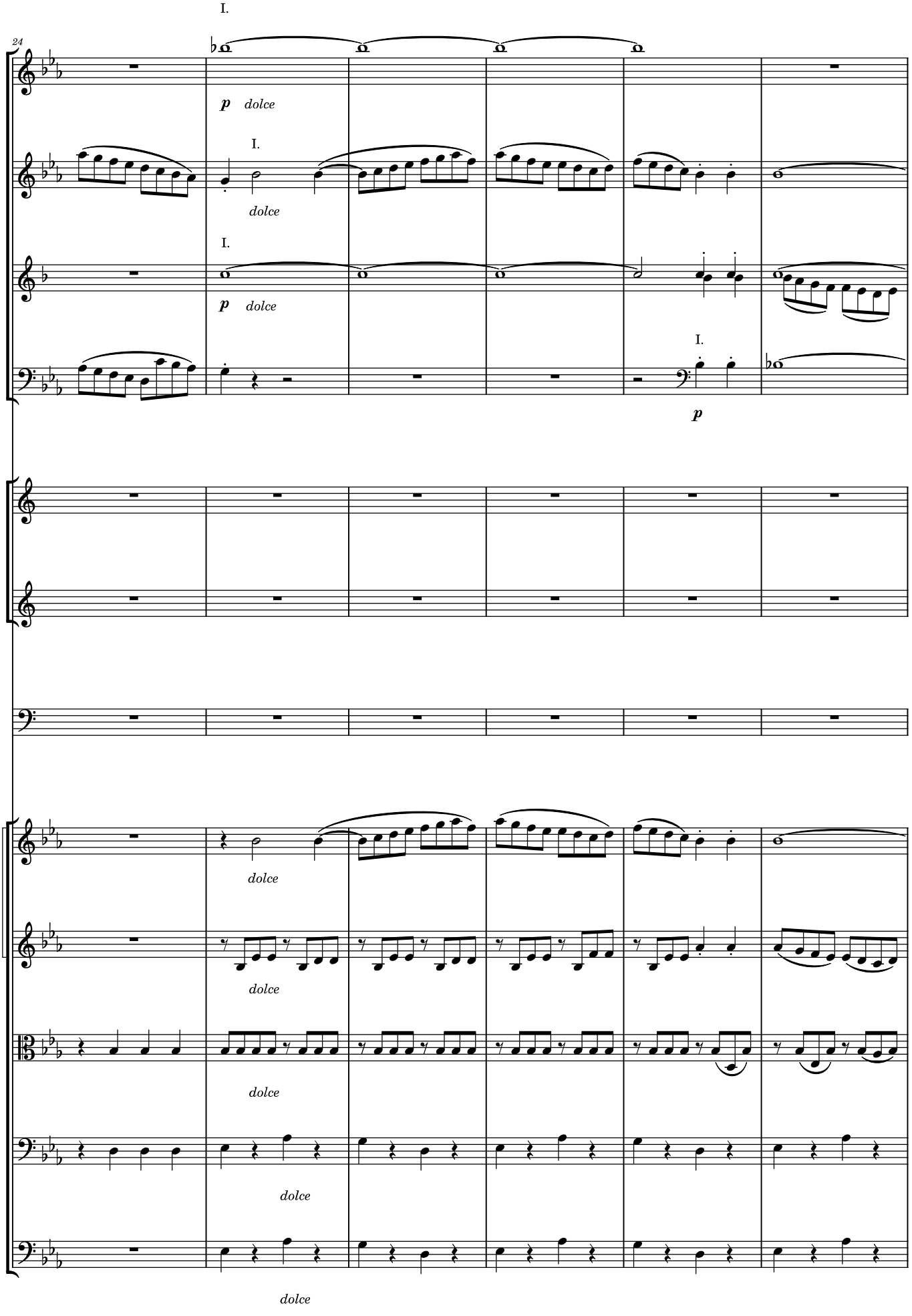
Rondo

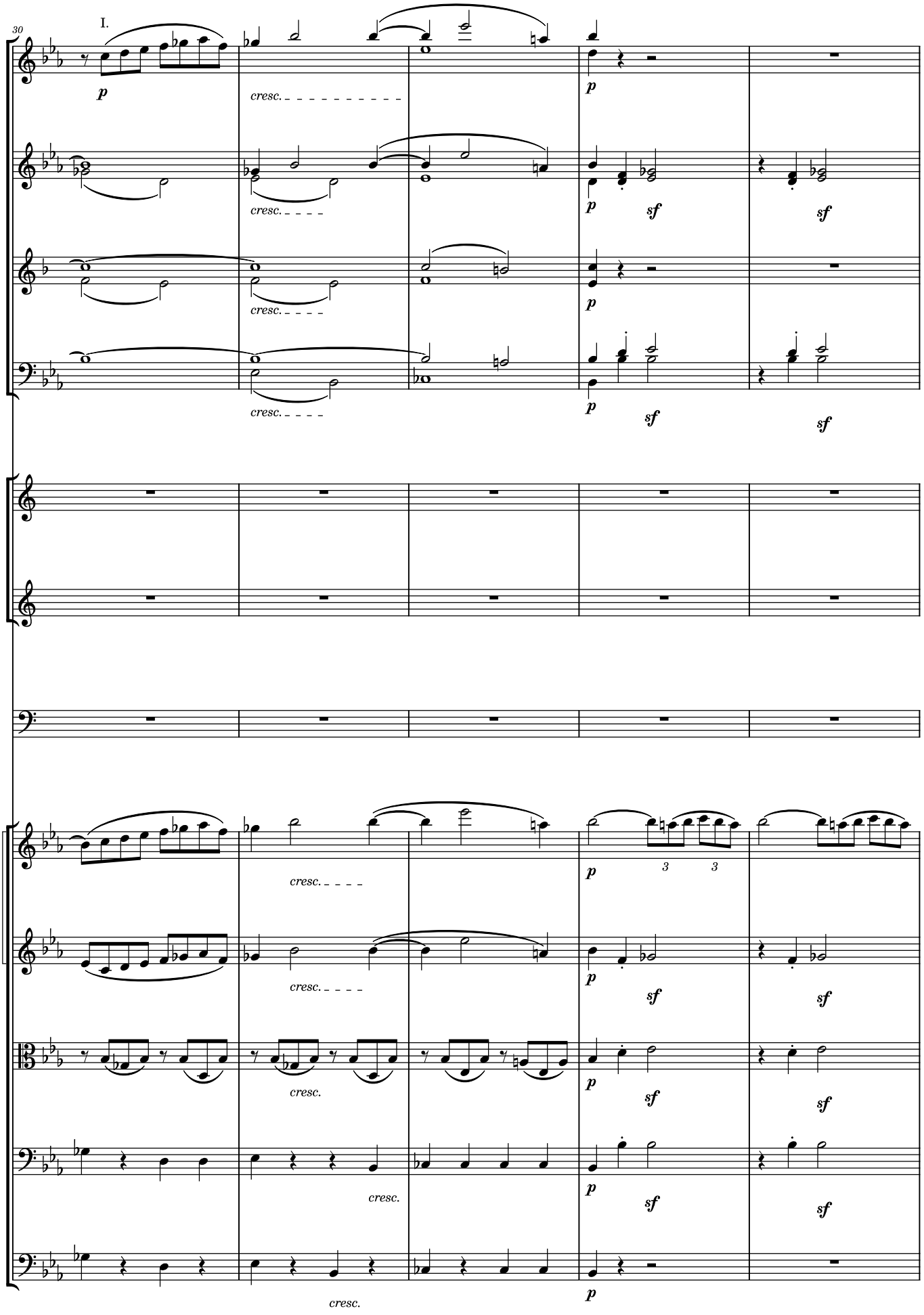

Allegro
Flauti.
Oboi.
Clarinetti in B.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C. G.
Allegro
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Basso.
p
p
p

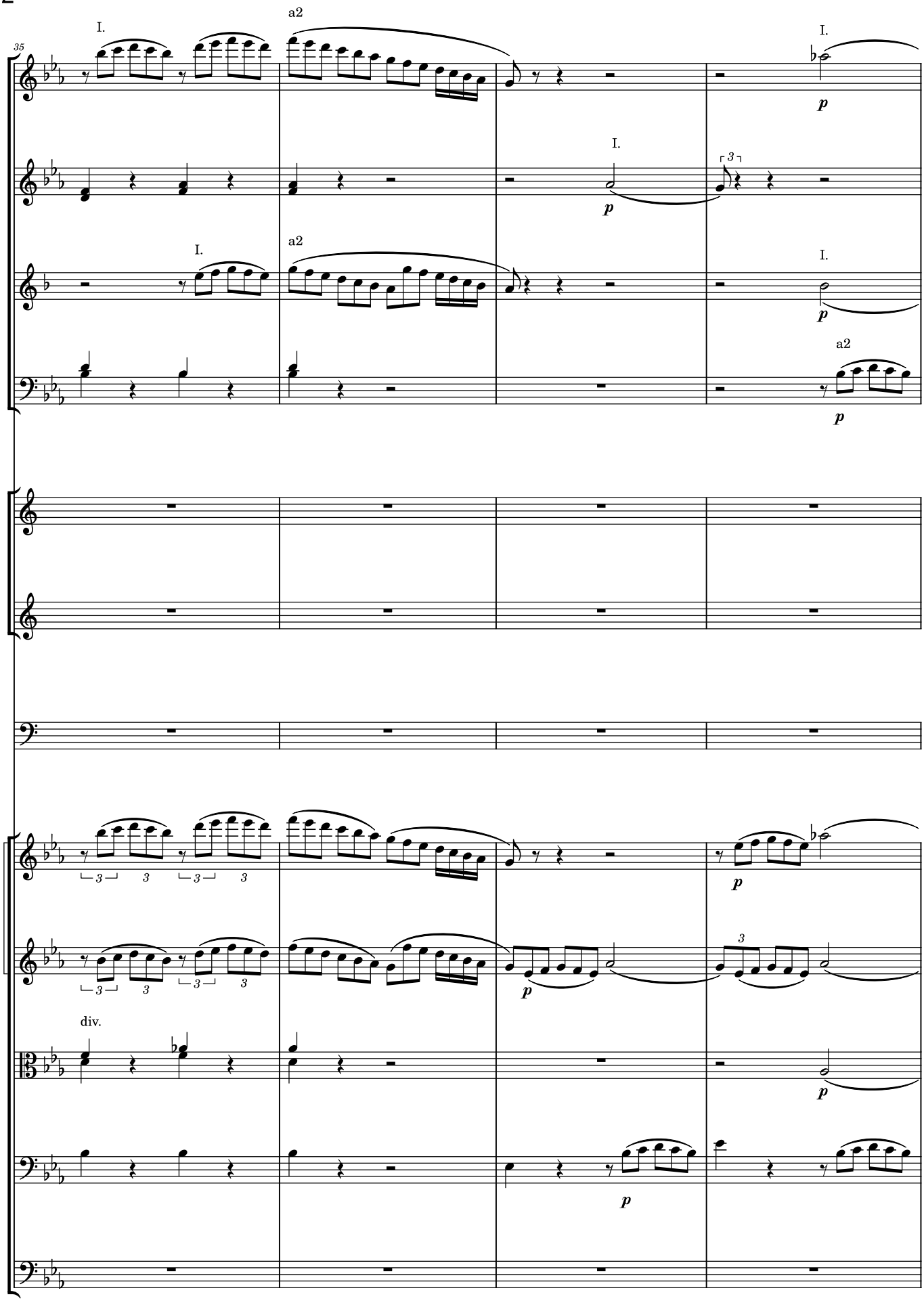

5
I.
p
I.
p
p

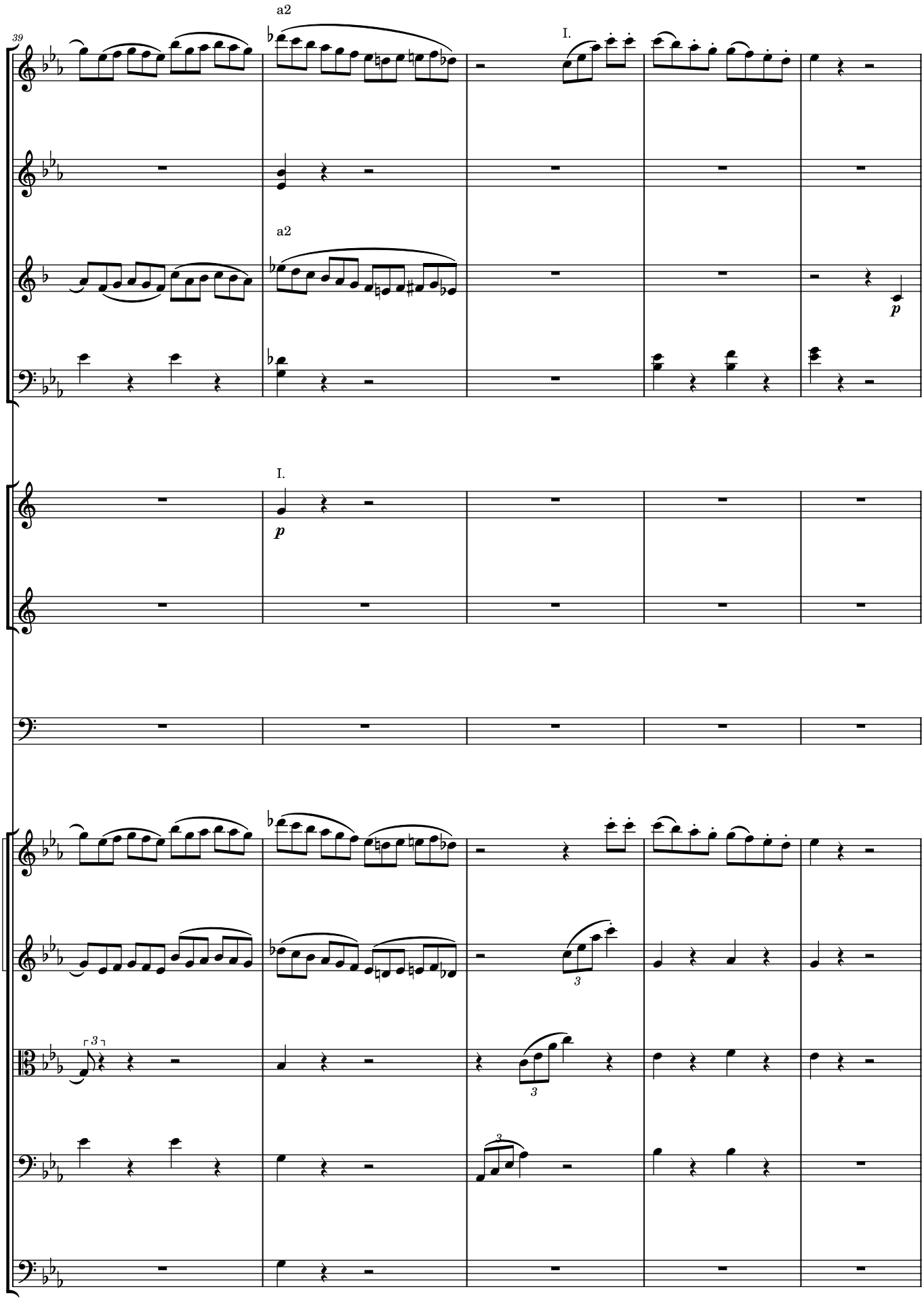

10
a2
p
cresc.
a2
cresc.
a2
p
cresc.
p
I.
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

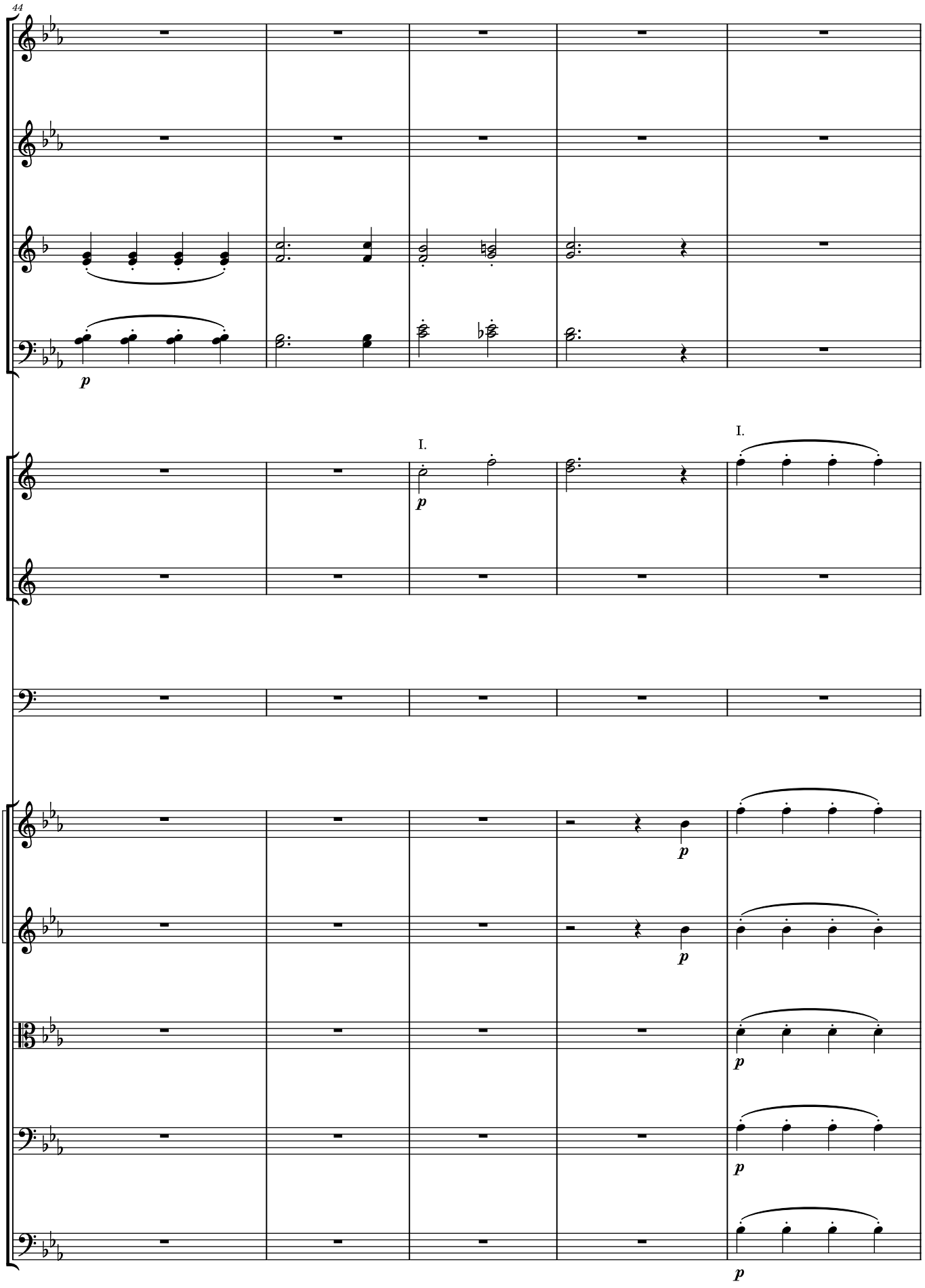

16
I.
I.
I.

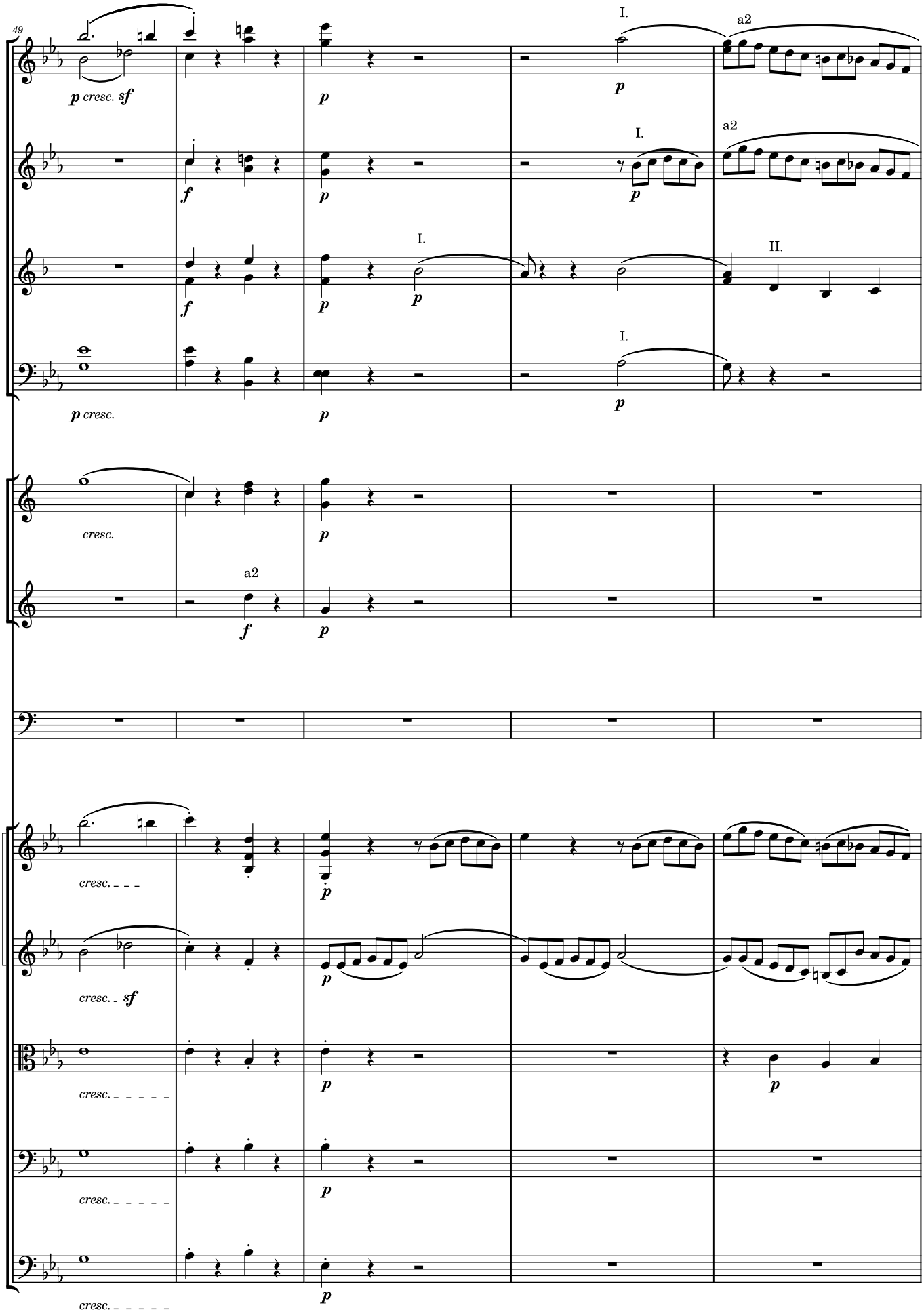

I.
24
p dolce
I.
dolce
I.
p dolce
I.
p
dolce
dolce
dolce
dolce
dolce

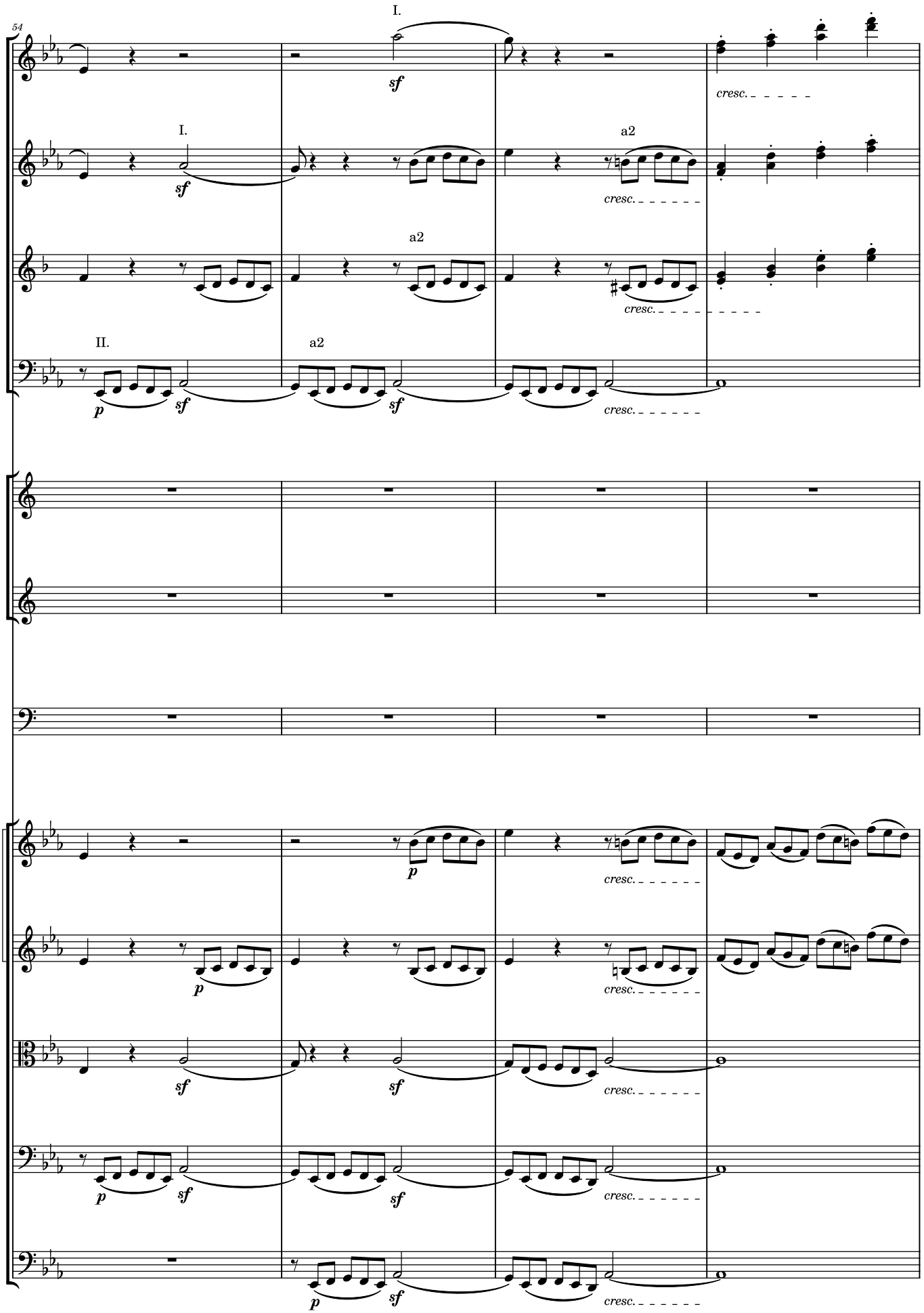

30
I.
p
cresc.
sf
3
3

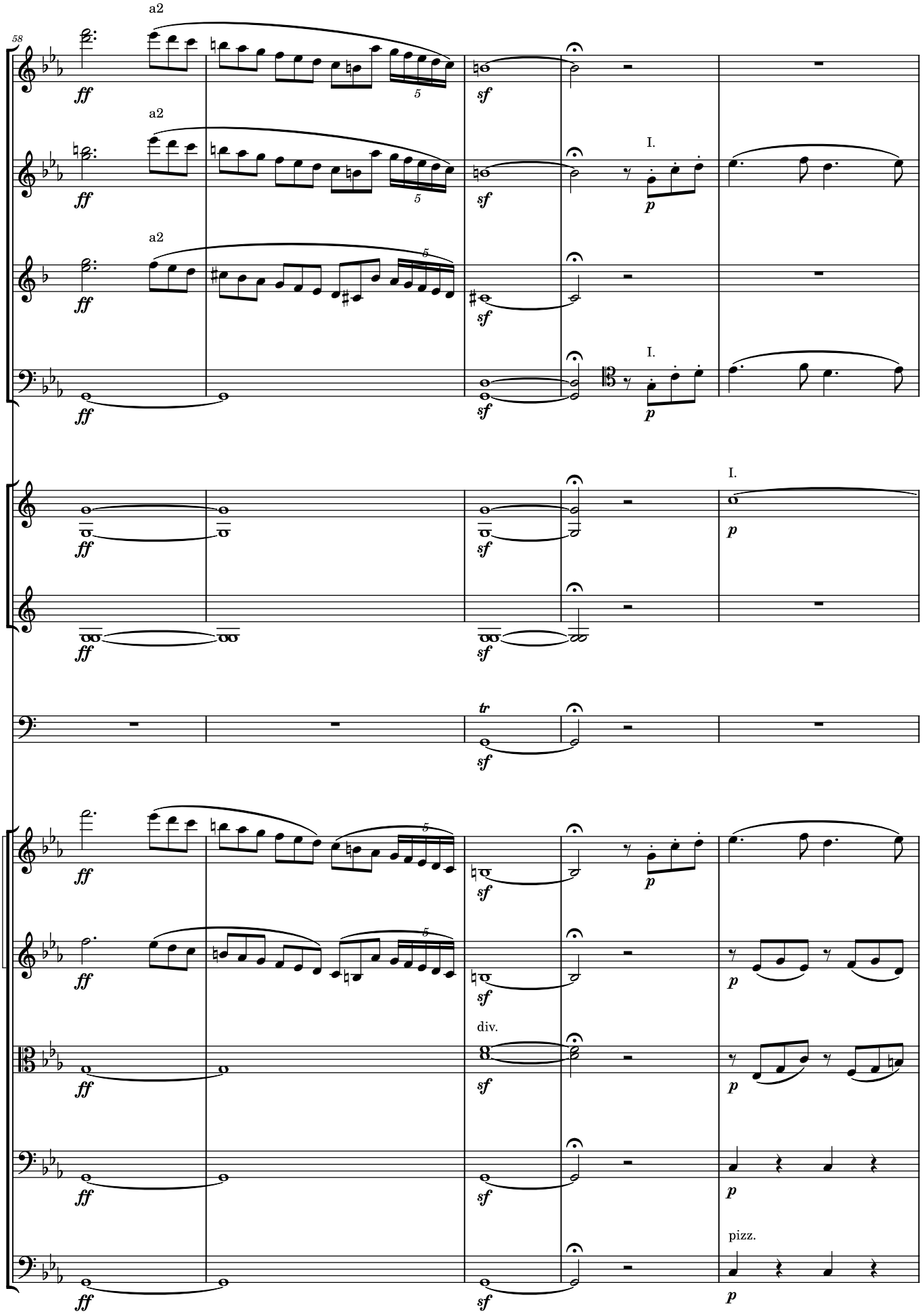

35
I.
a2
I.
p
I.
3
p
I.
a2
I.
p
a2
p
3
3
3
3
p
3
p
div.
p
p

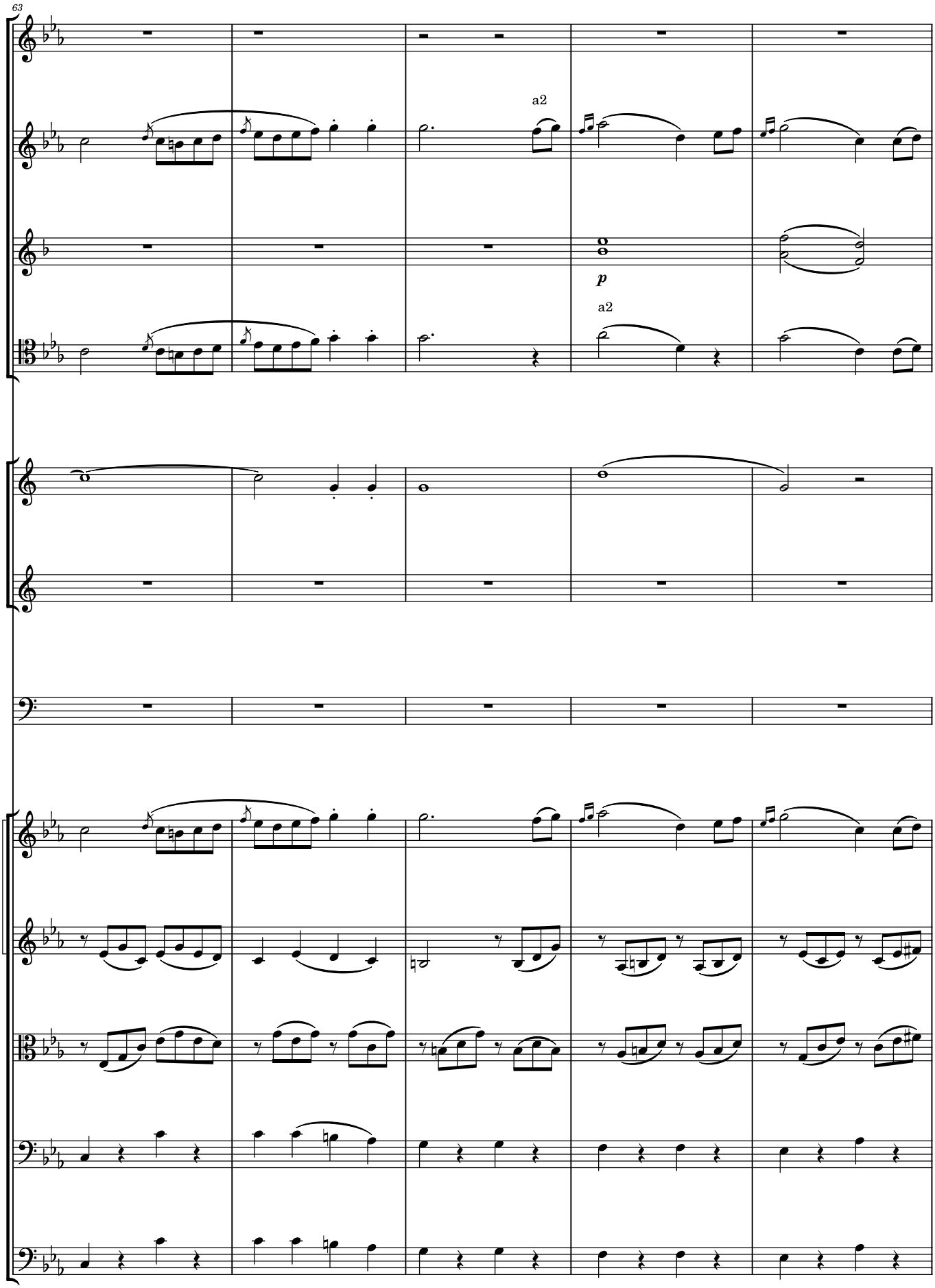

39
a2
I.
a2
p
I.
p
3
3
3

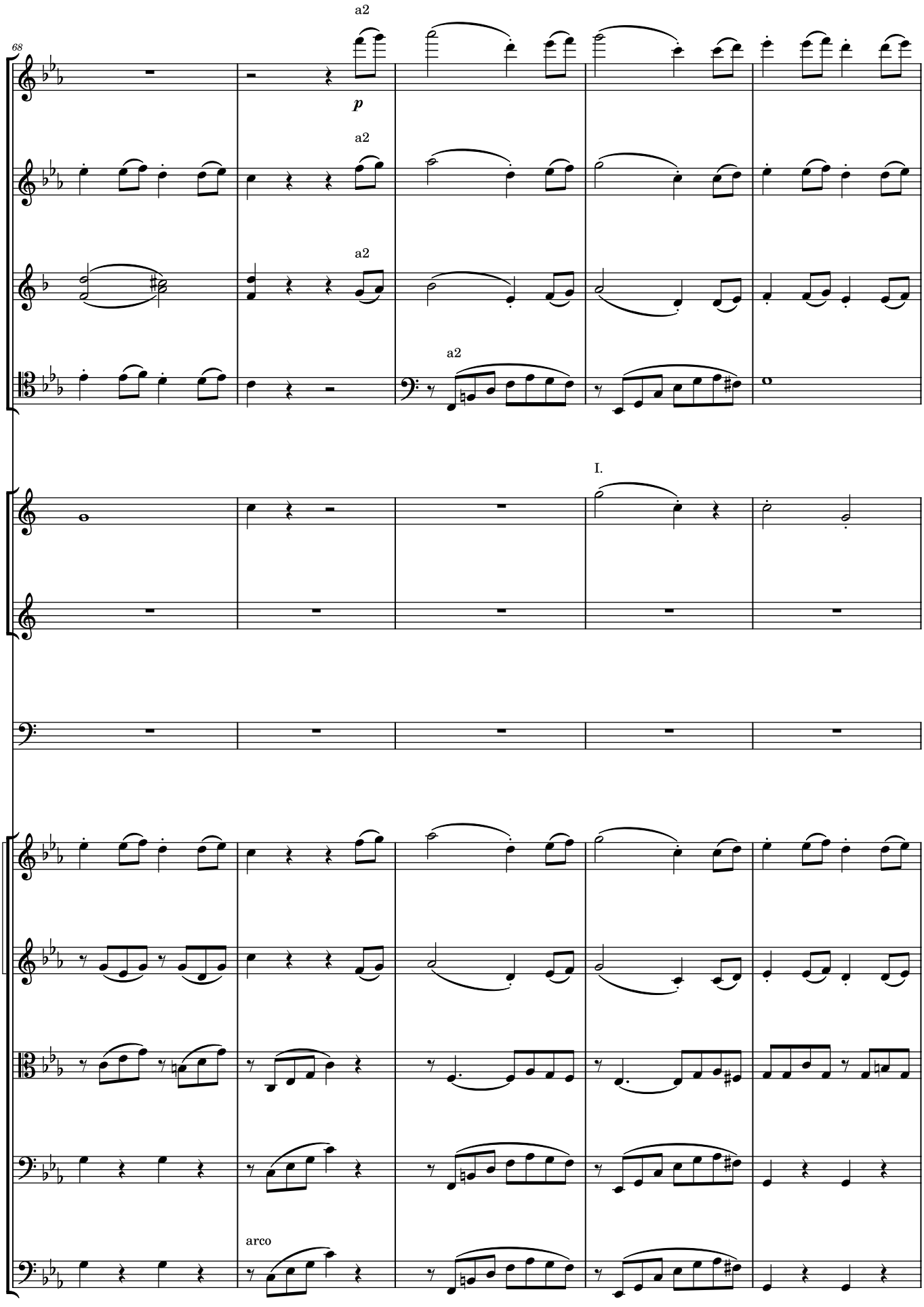

44
p
I.
p
I.
p
p
p
p
p

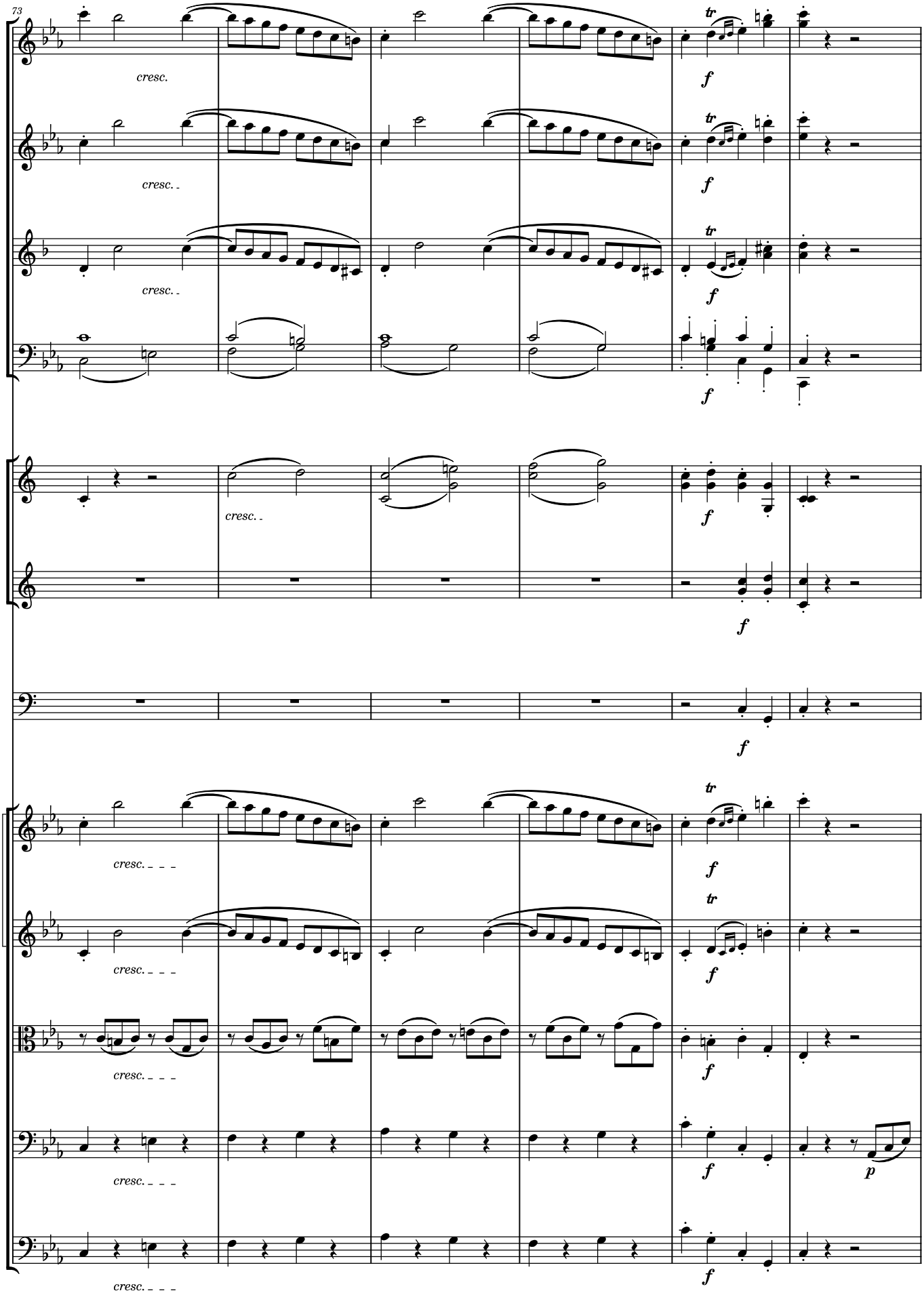

49
p cresc. sf
p
I.
a2
f
p
I.
a2
f
p
I.
p
II.
p cresc.
p
I.
p
cresc.
p
a2
f
p
cresc.
p
cresc. sf
p
cresc.
p
p
cresc.
p
cresc.
p

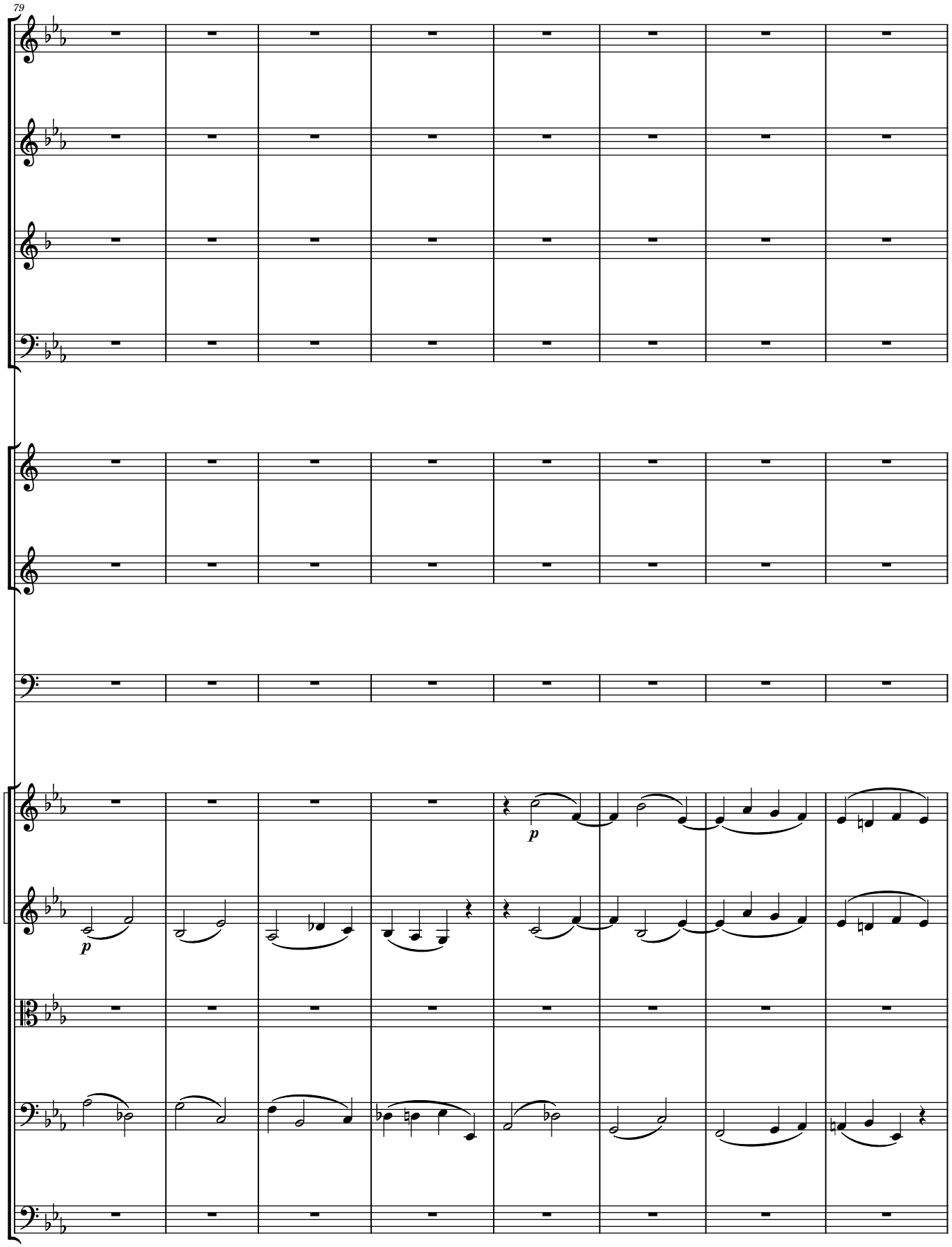

54
I.
sf
cresc.
I.
sf
a2
cresc.
a2
cresc.
II.
p
sf
a2
sf
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
sf
sf
cresc.
p
sf
sf
cresc.
p
sf
cresc.

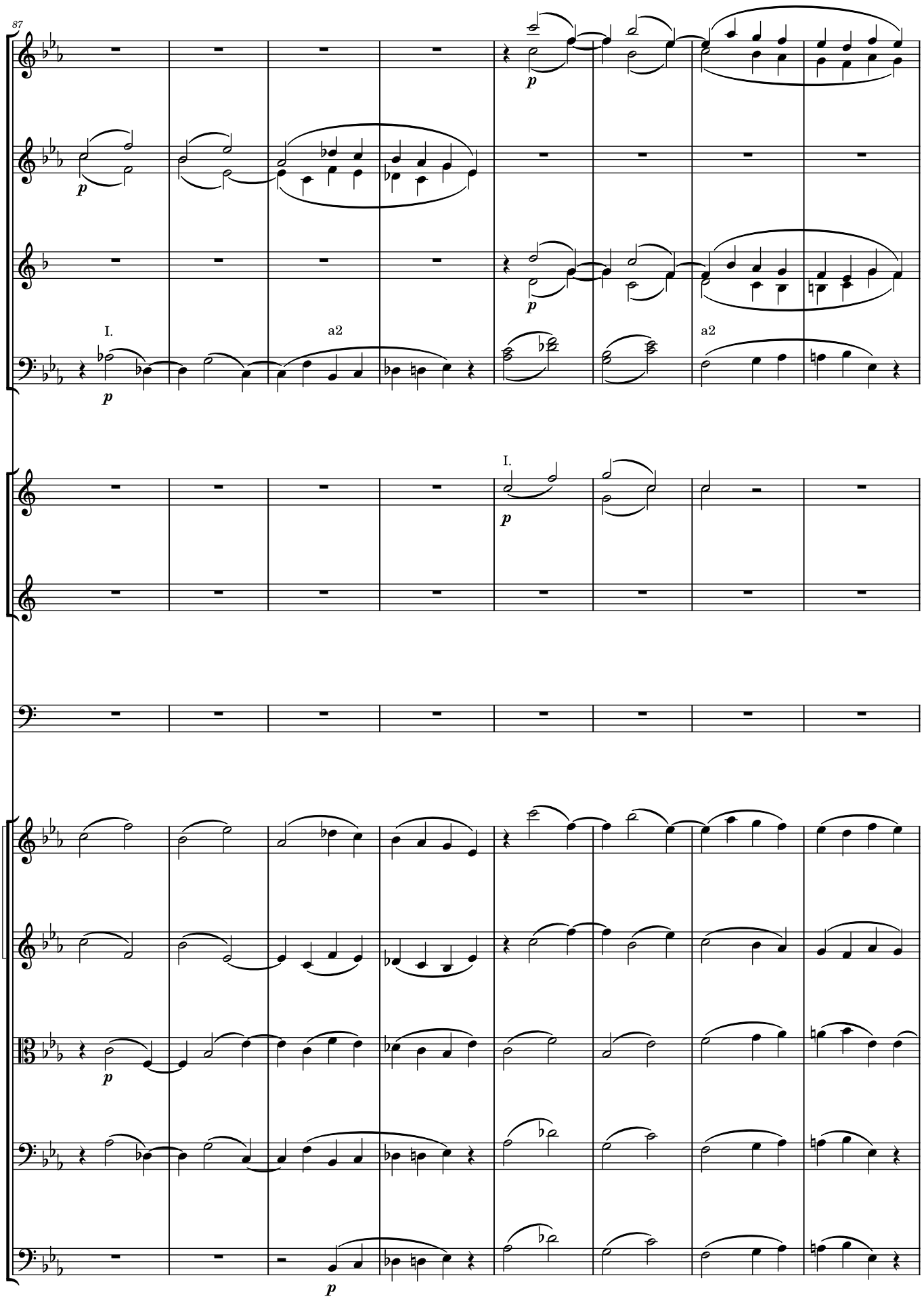

58
a2
a2
a2
I.
I.
I.
tr
div.
pizz.
ff
sf
p

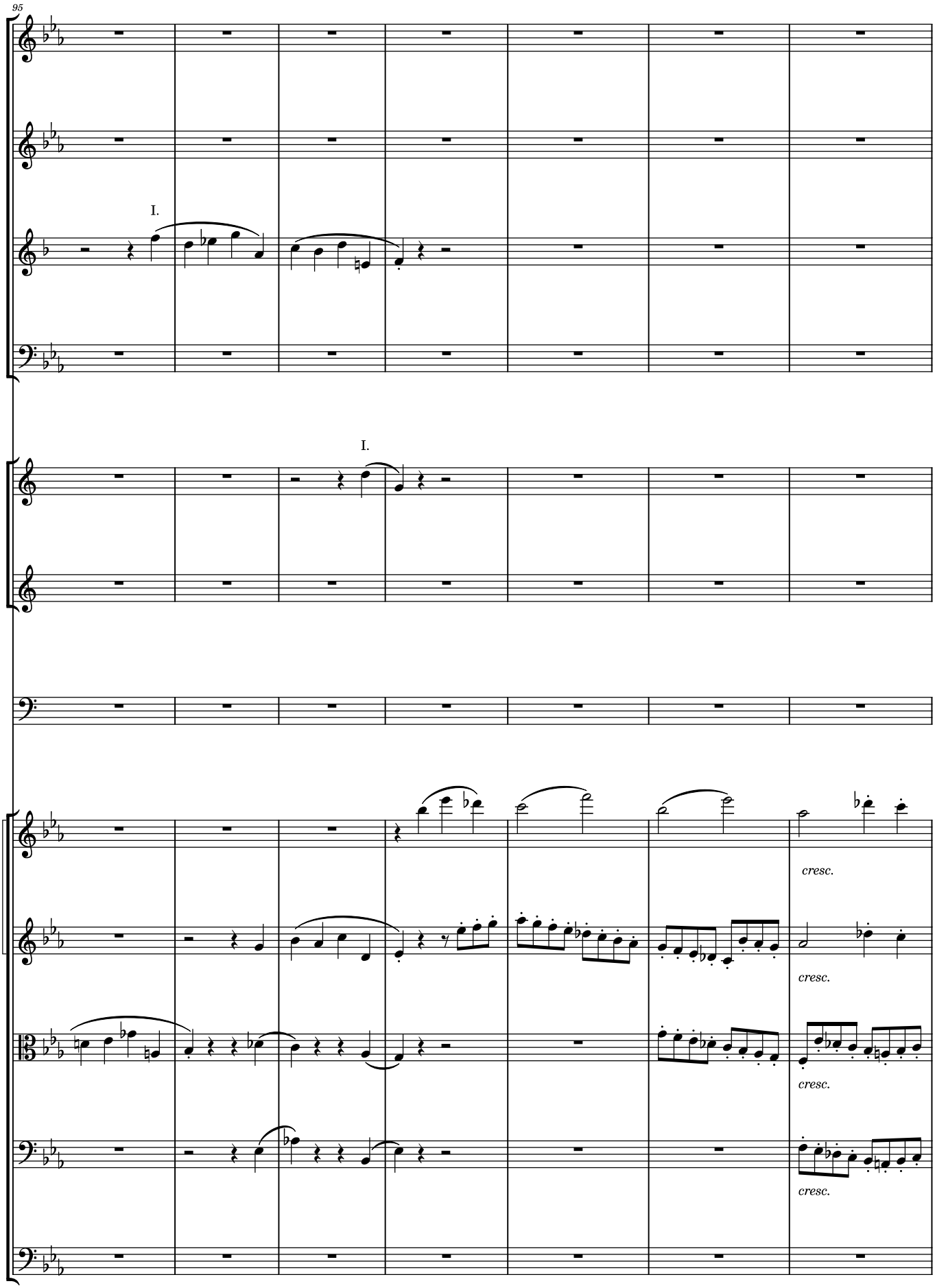

63
a2
p
a2

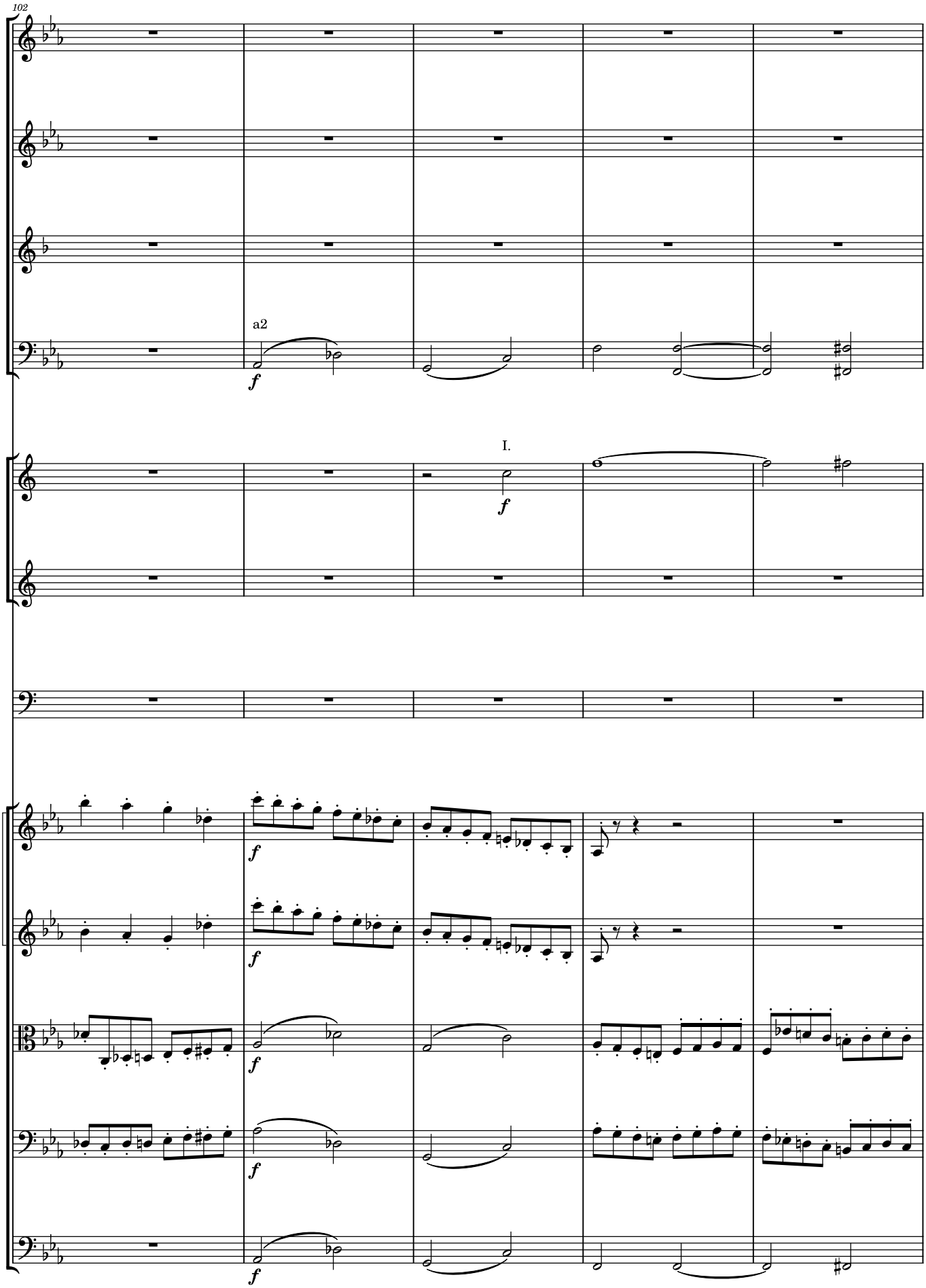

68
a2
p
a2
a2
a2
I.
arco

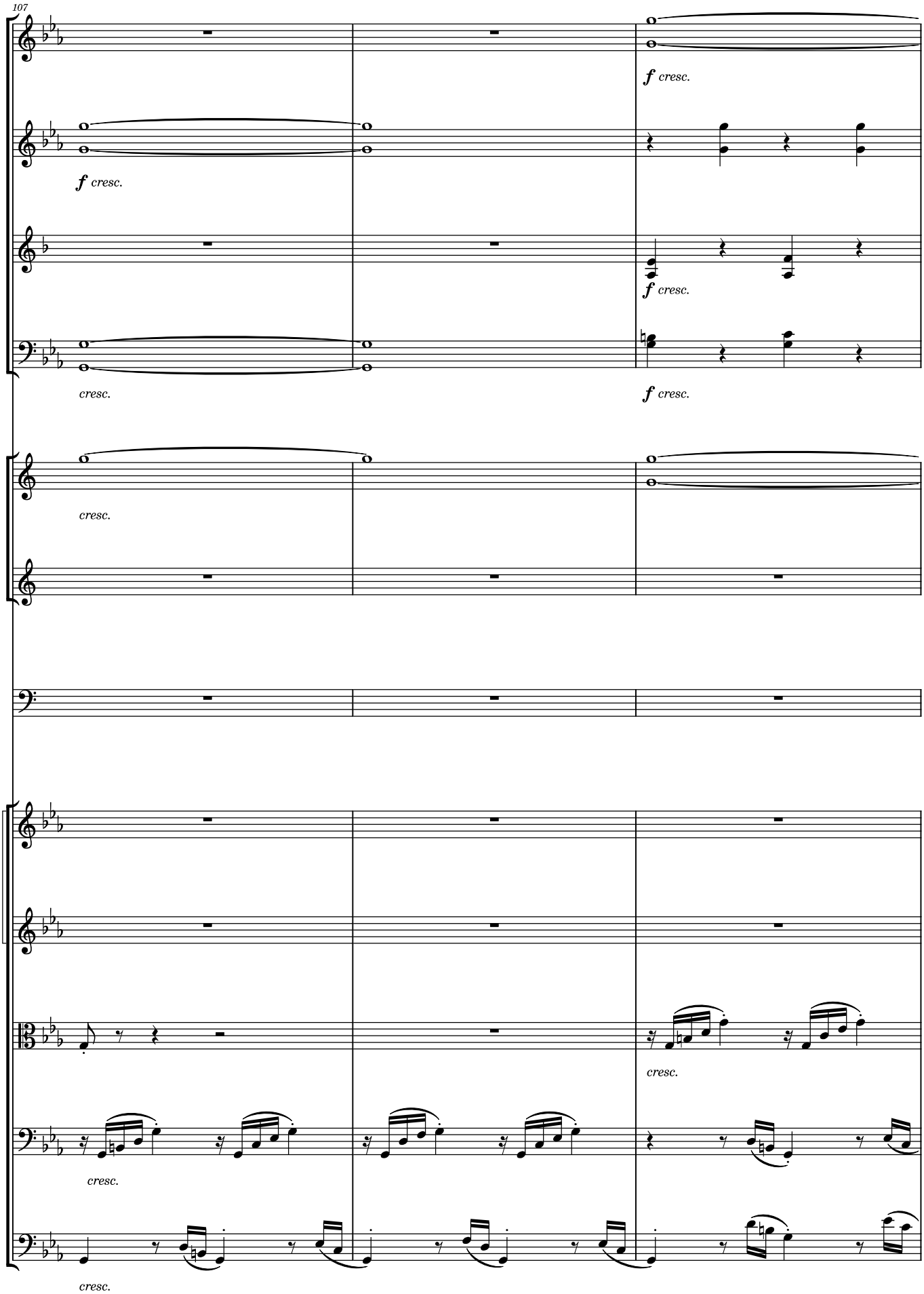

73
cresc.
f
tr
p

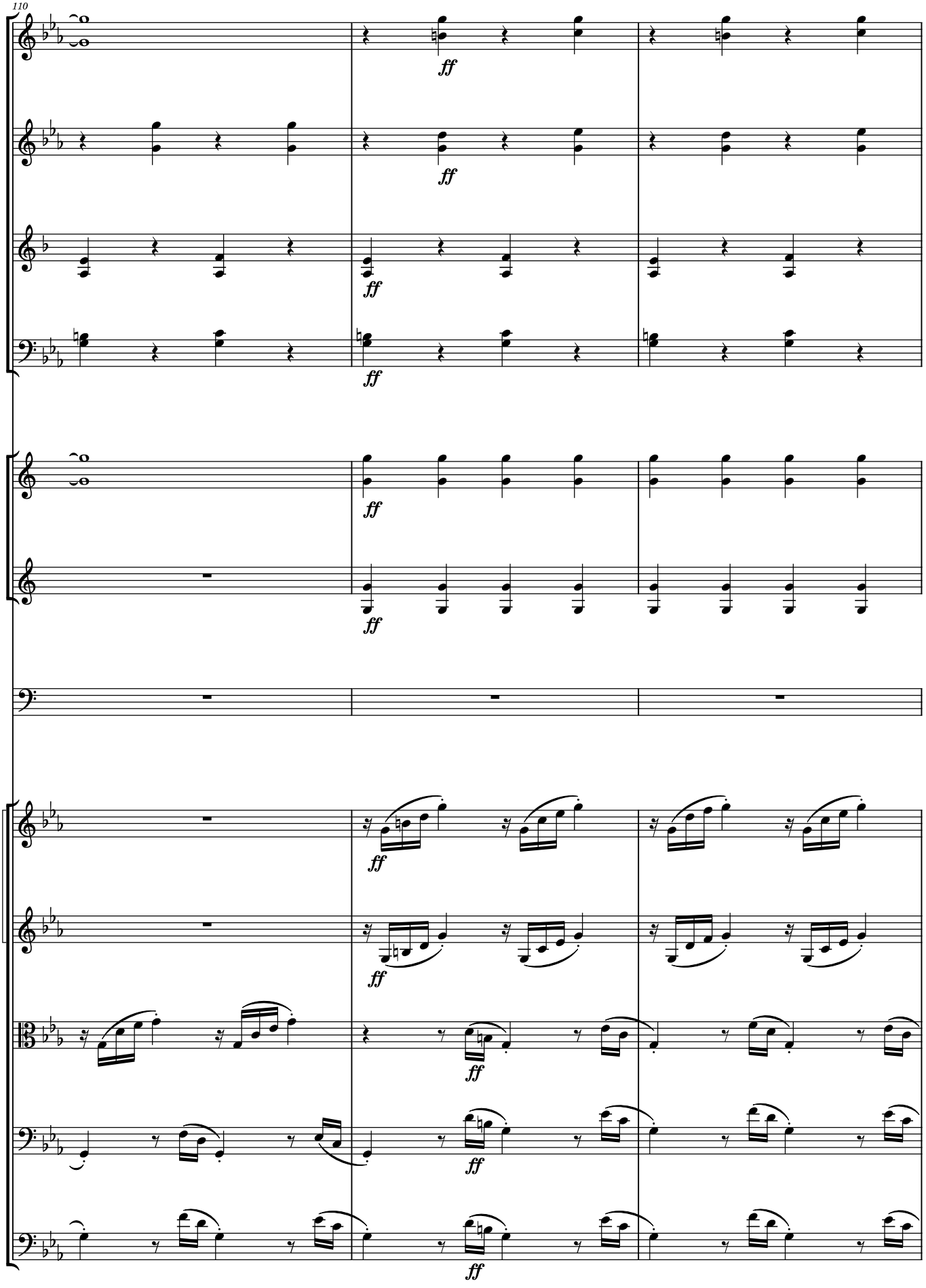

79
p
p

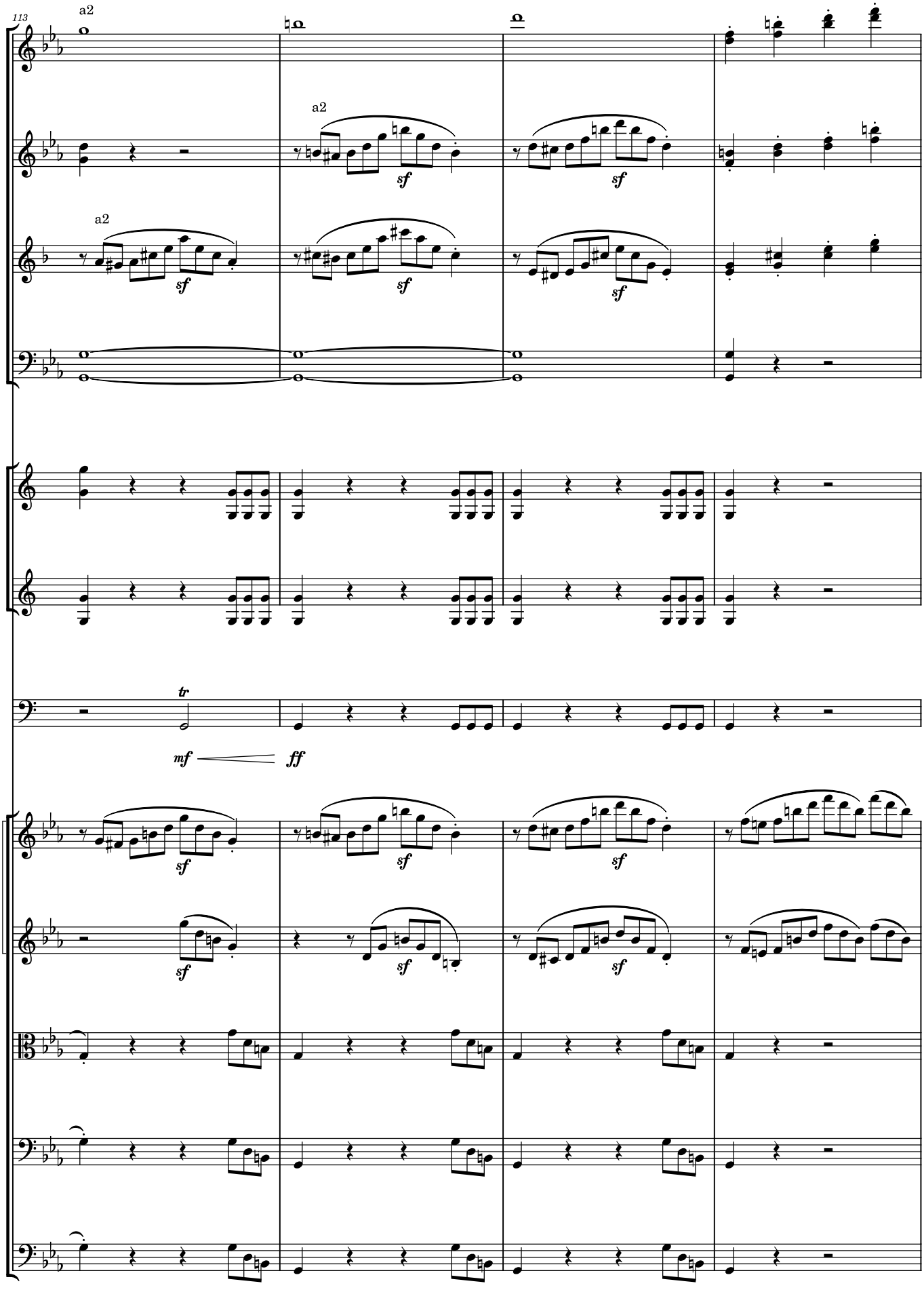

87
I.
a2
a2
I.

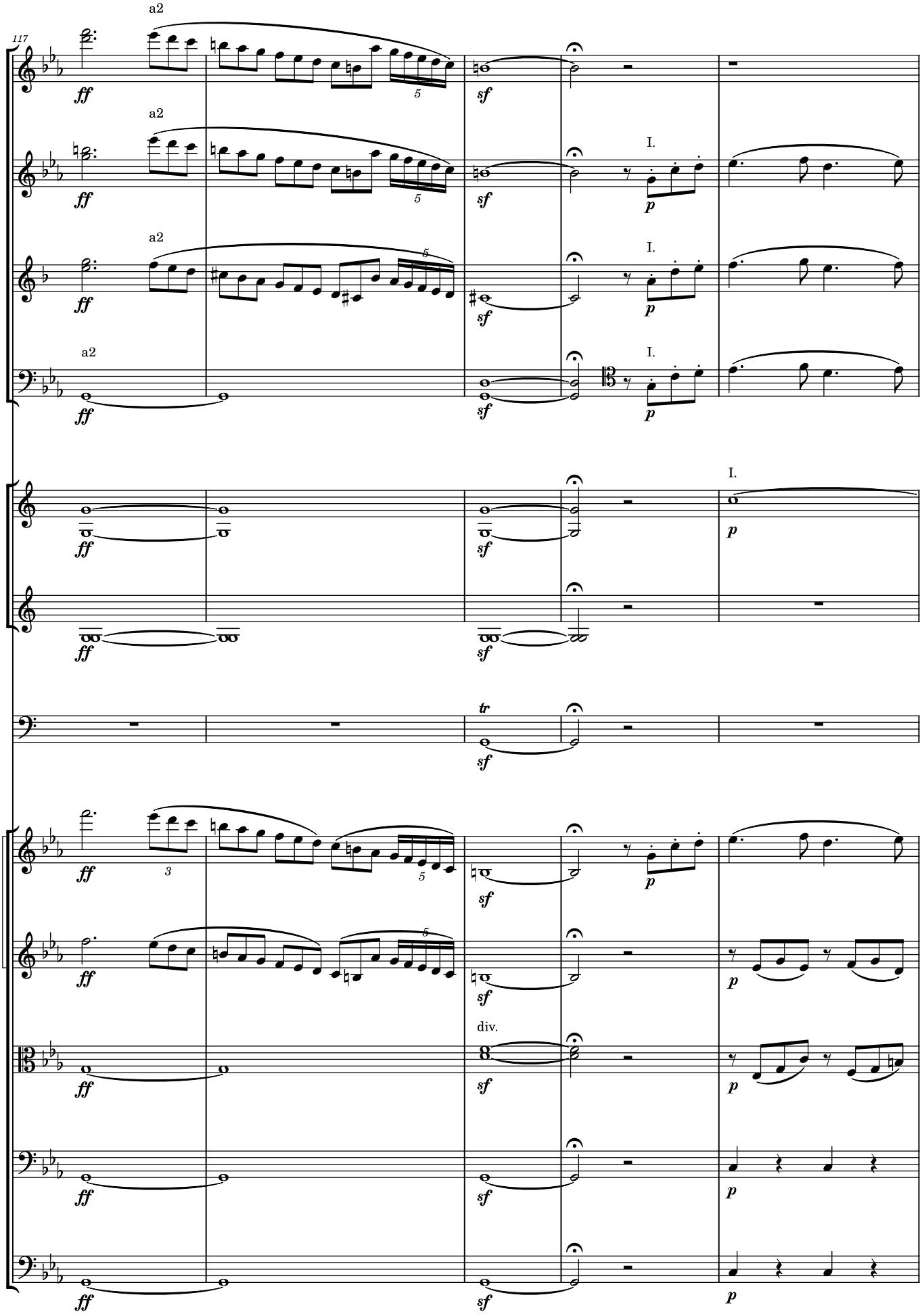

95
I.
I.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

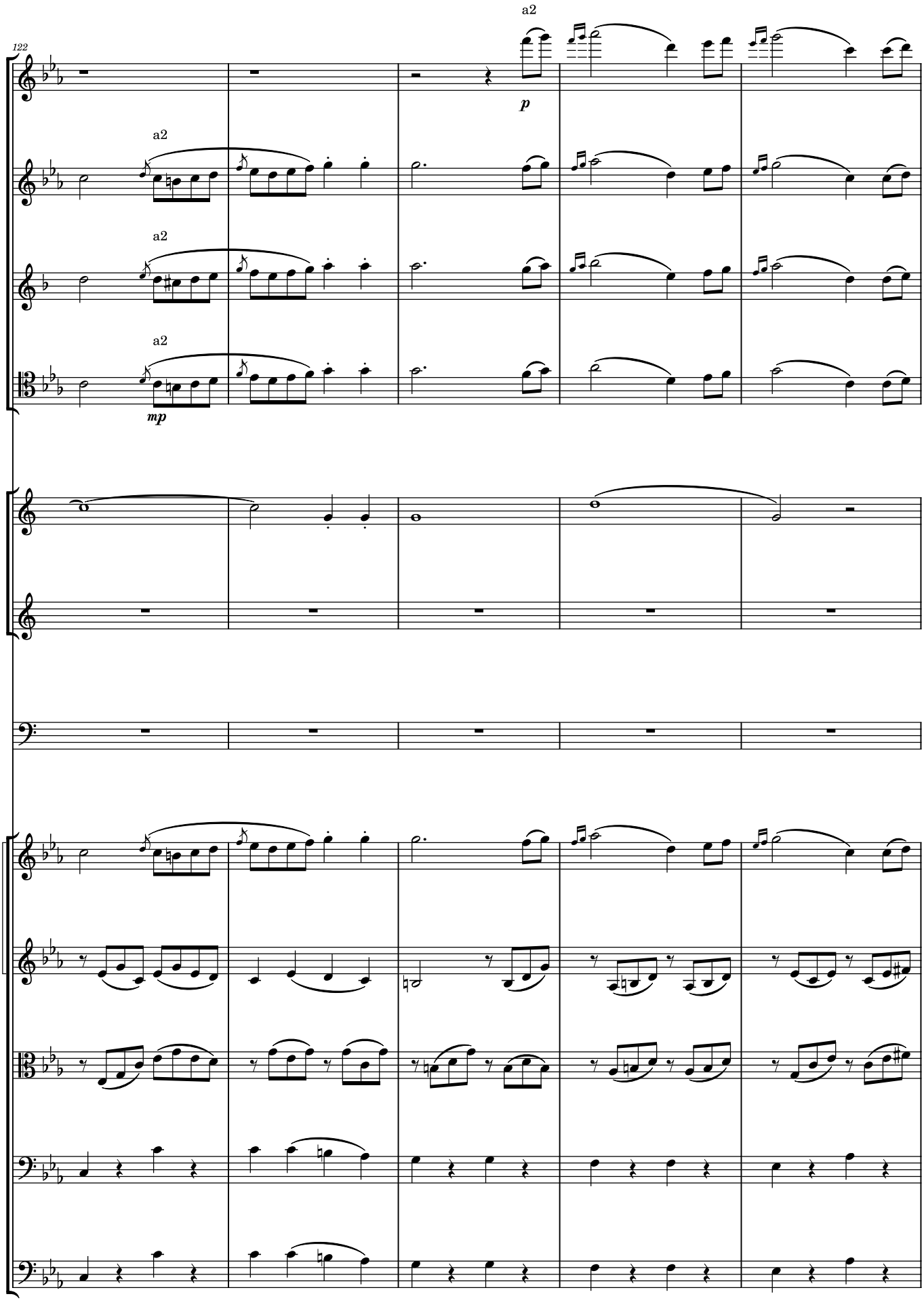

102
a2
f
I.
f

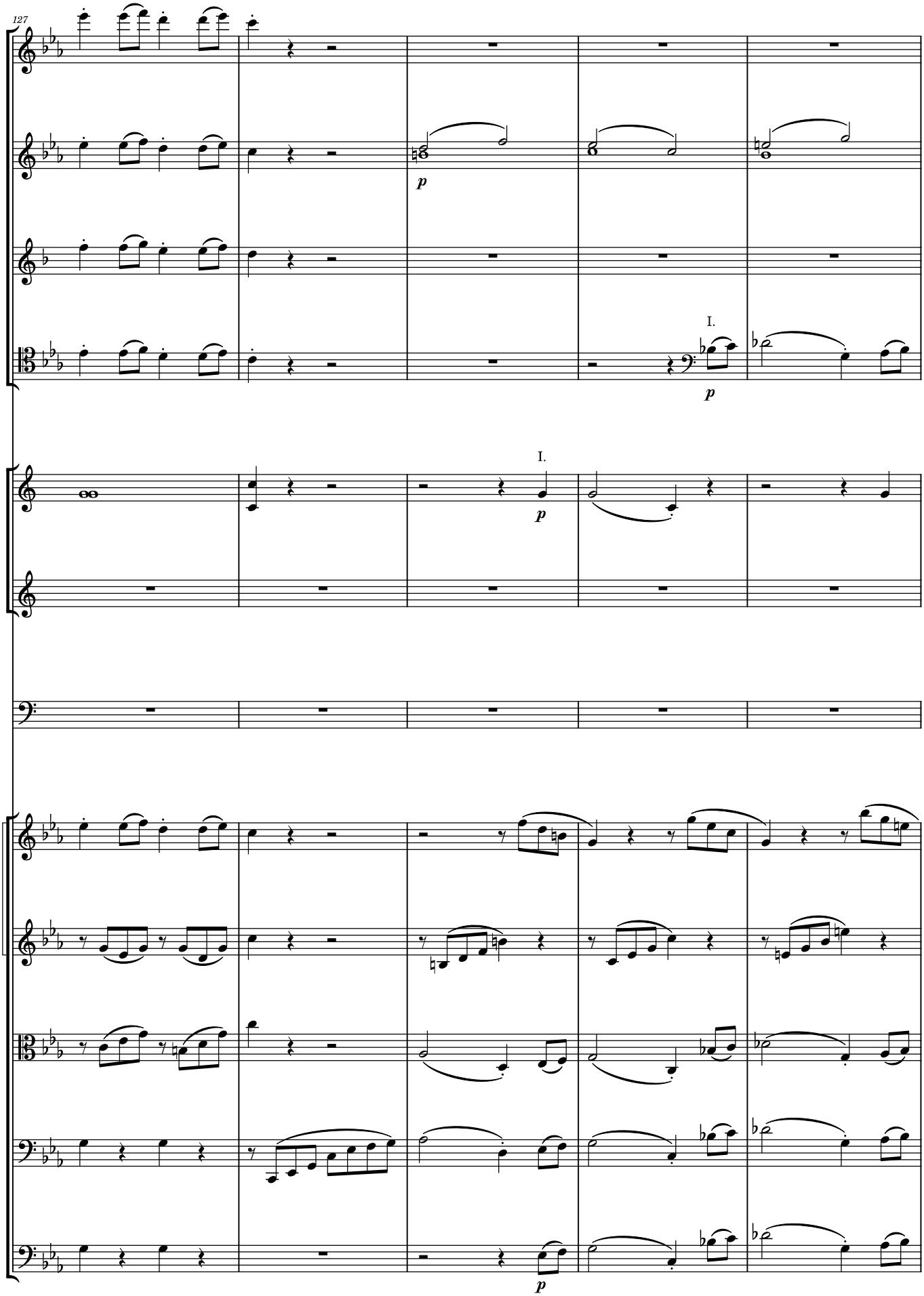

107
f cresc.
f cresc.
cresc.
f cresc.
f cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

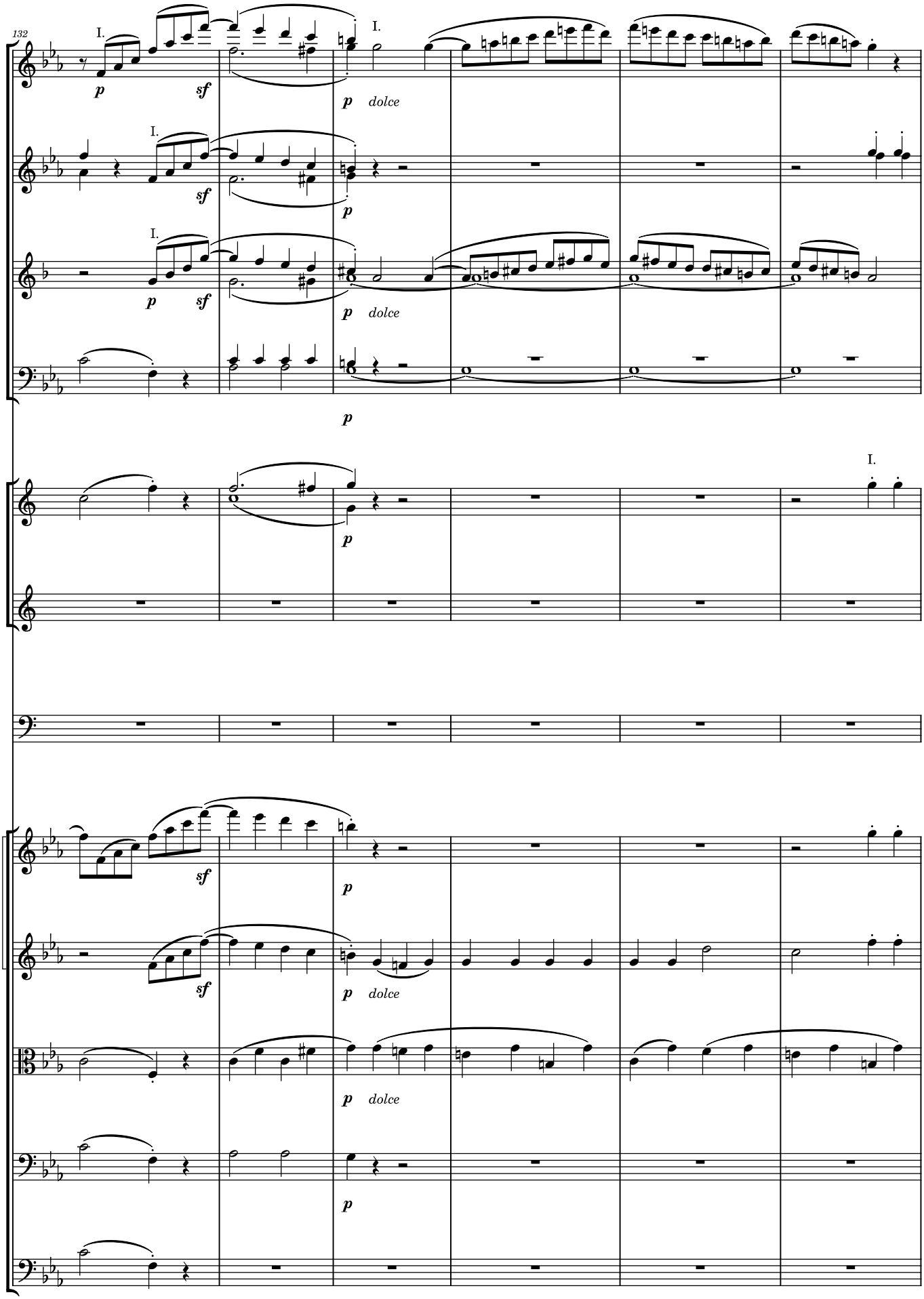

110
ff

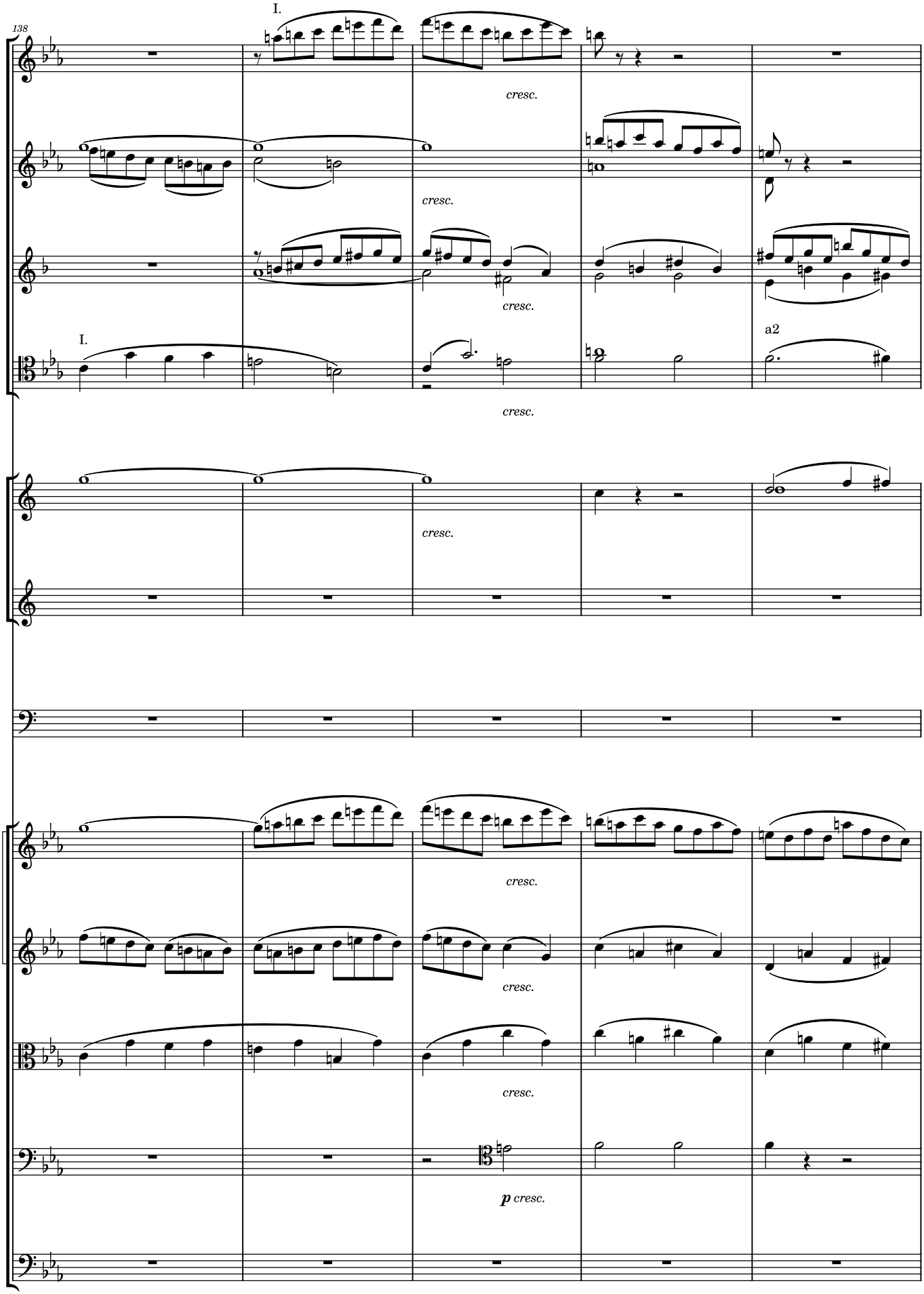

113
a2
a2
a2
sf
tr
mf
ff

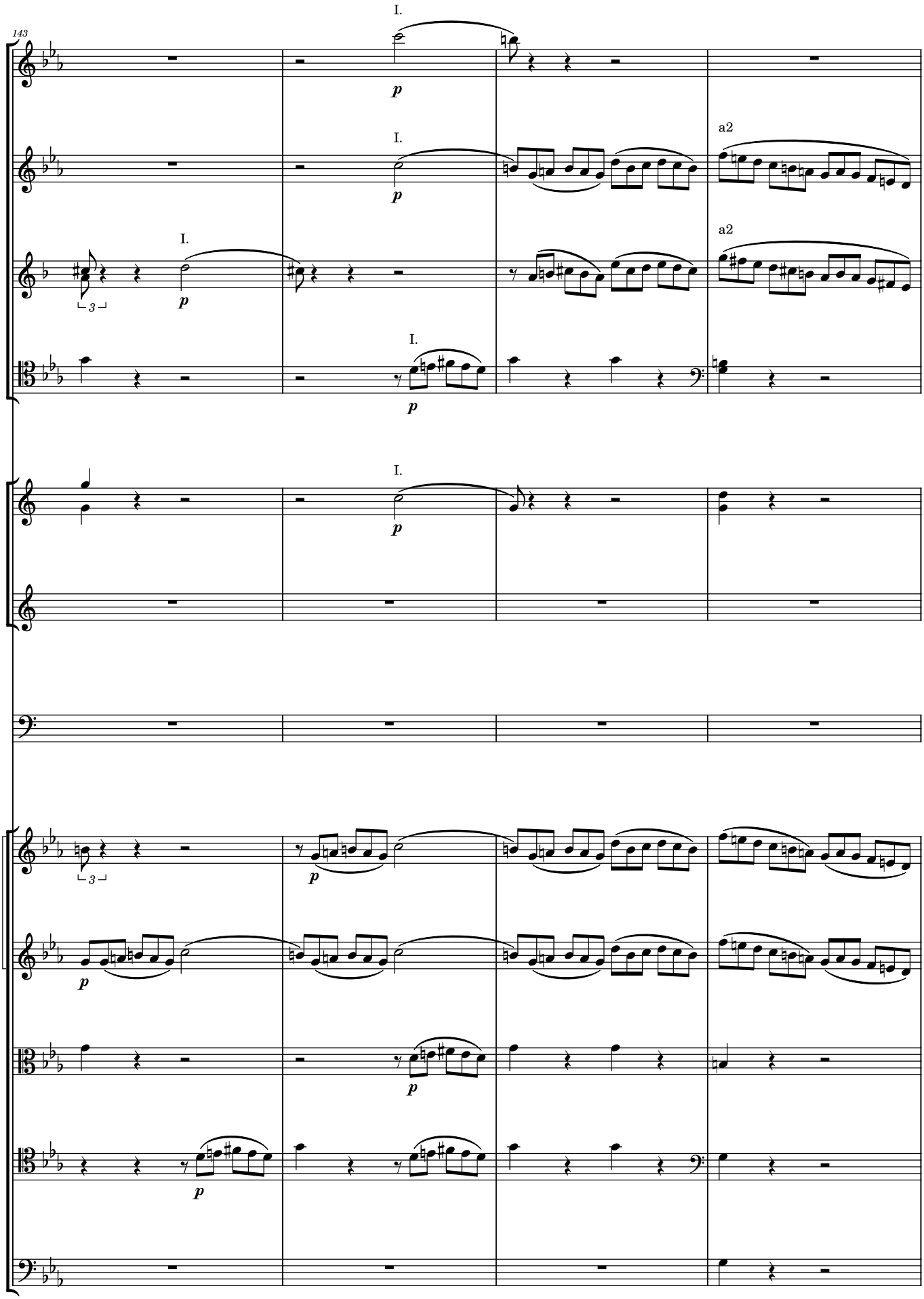

117
a2
a2
a2
a2
I.
I.
I.
I.
div.
ff
sf
p
tr

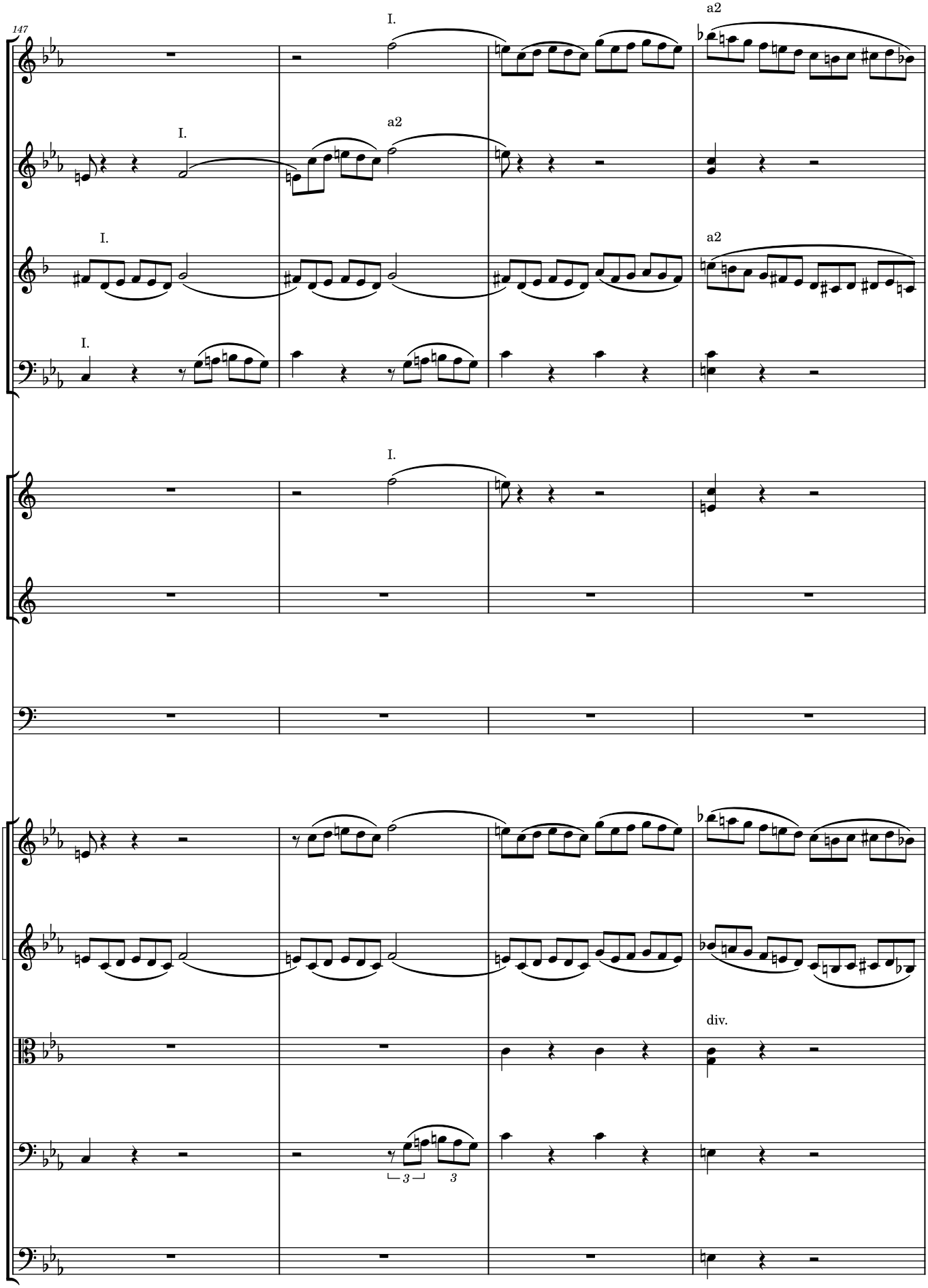

122
a2
p
a2
a2
a2
mp

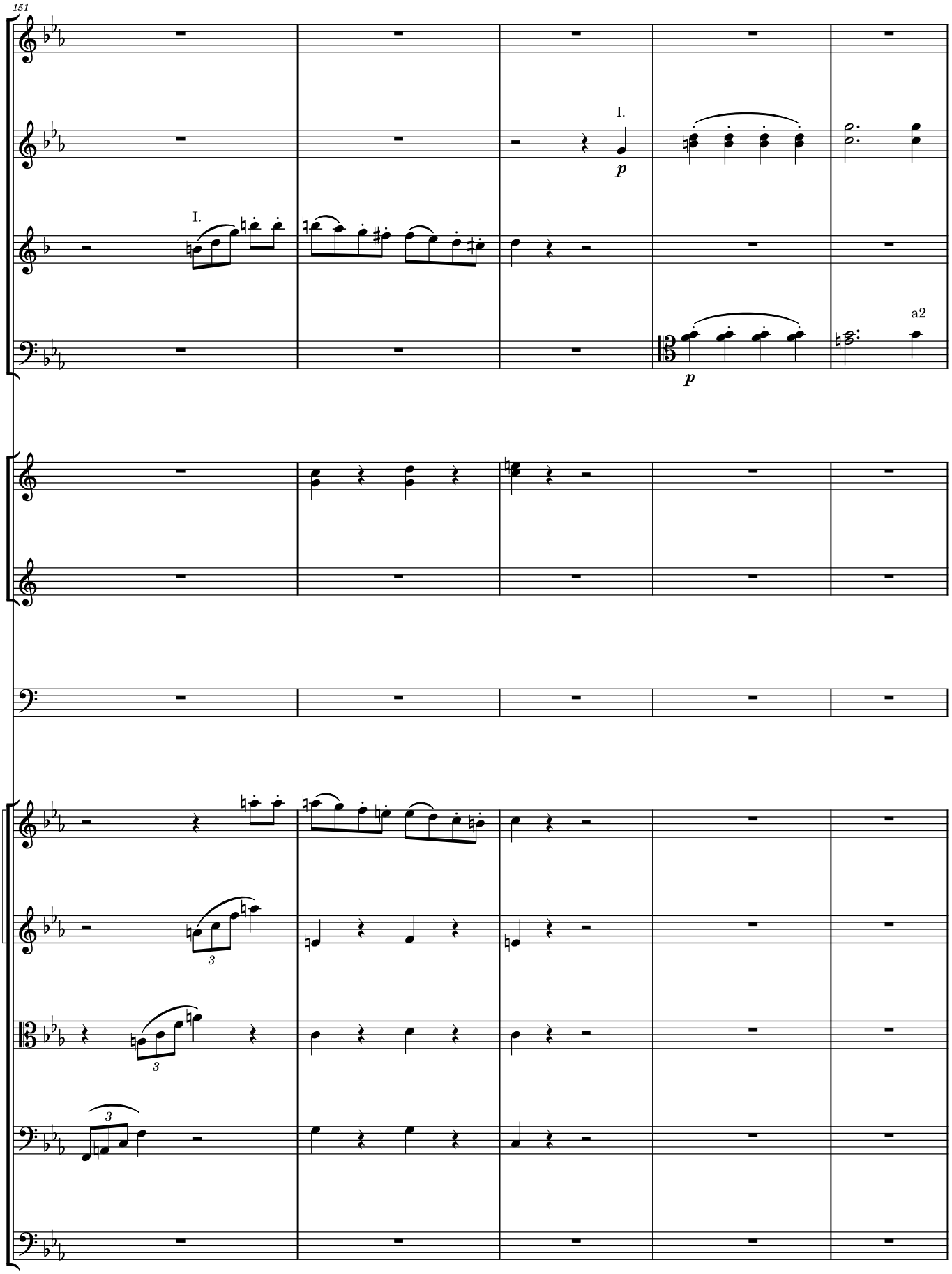

127
I.
p
I.
p
p

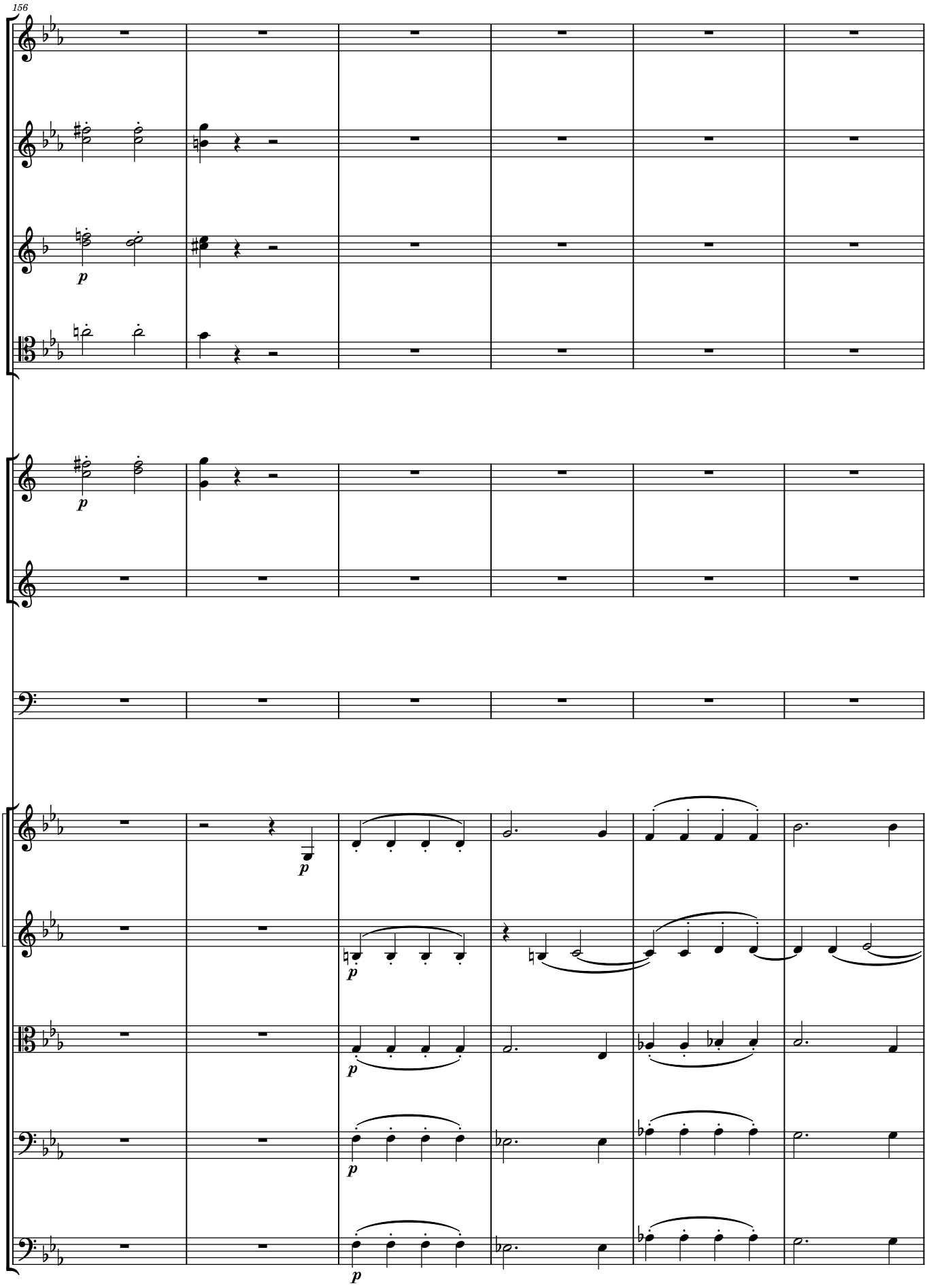

132
I.
p
sf
I.
p dolce
I.
sf
p
I.
p
sf
p dolce
p
p
I.
sf
p
sf
p dolce
p dolce
p

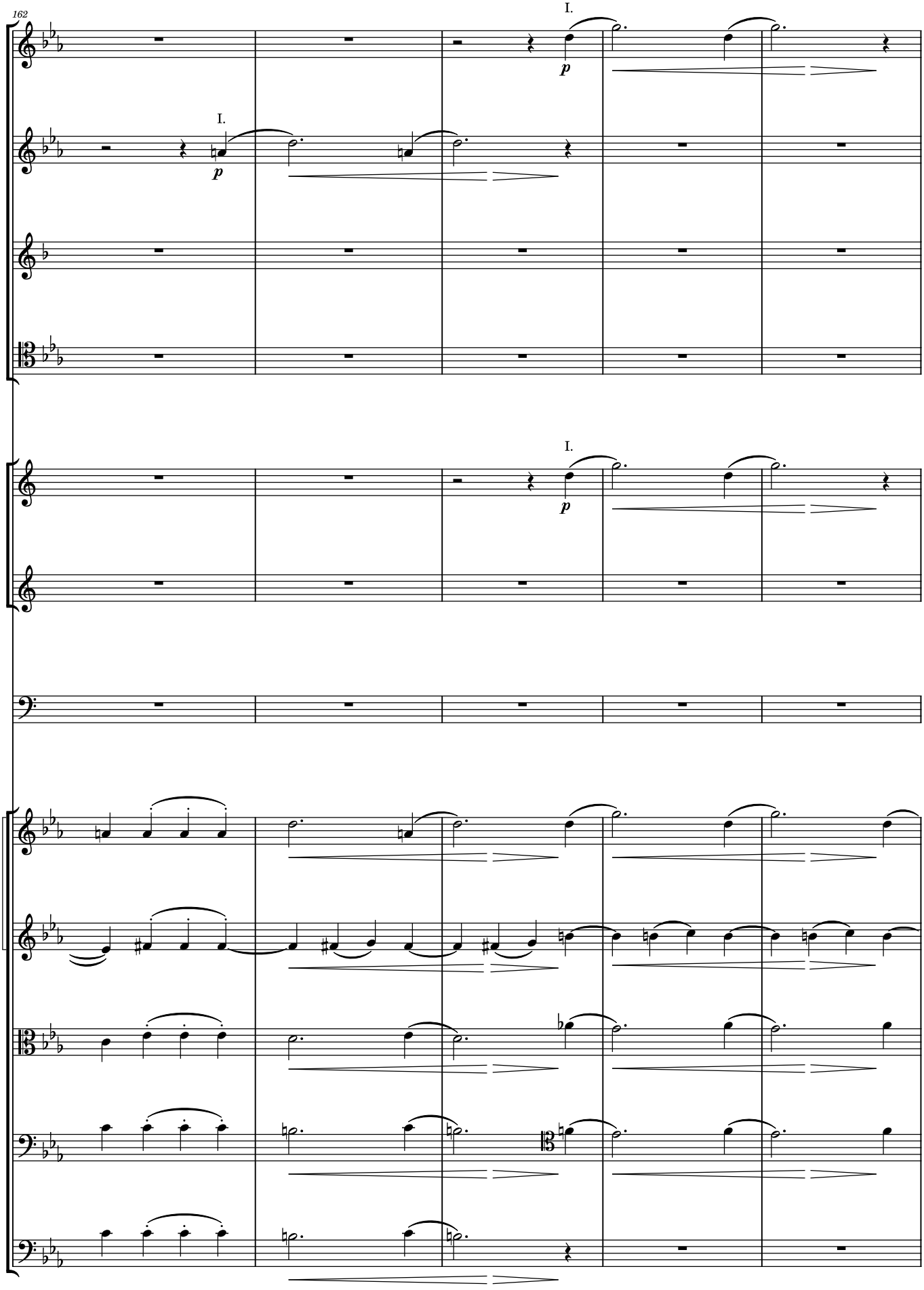

138
I.
cresc.
cresc.
cresc.
I.
a2
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
p cresc.

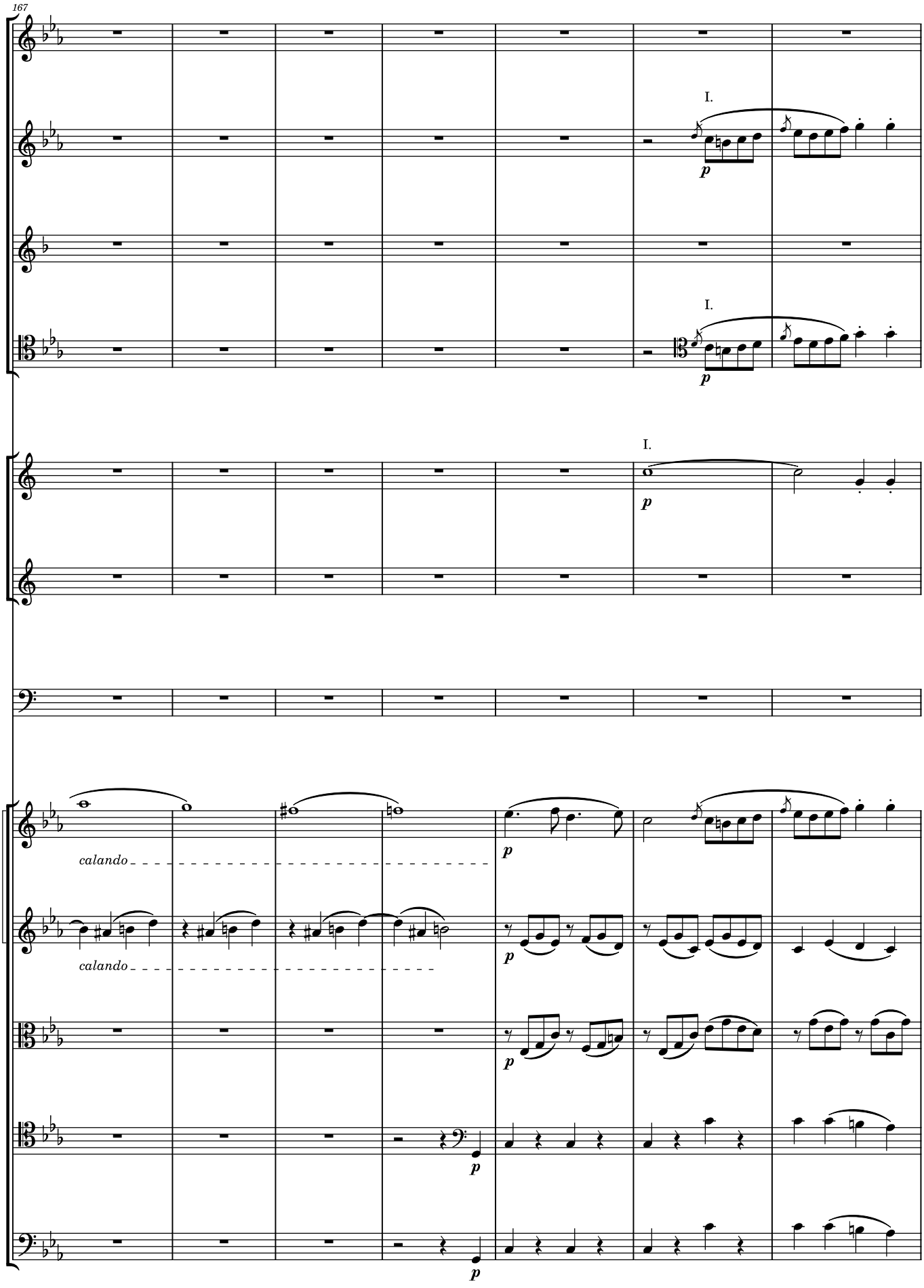

143
I.
p
a2
3

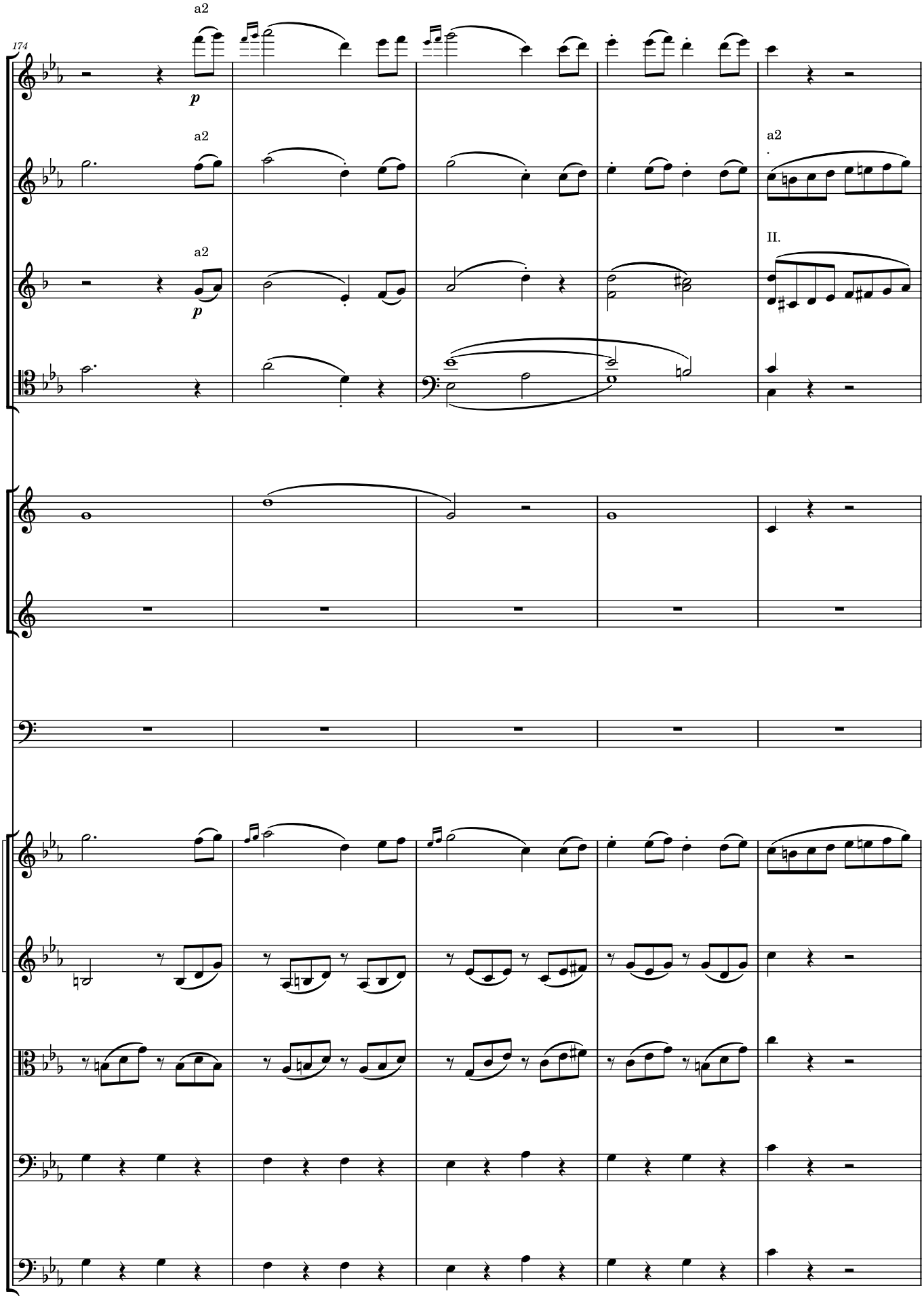

147
I.
a2
I.
a2
I.
a2
I.
I.
div.
3
3

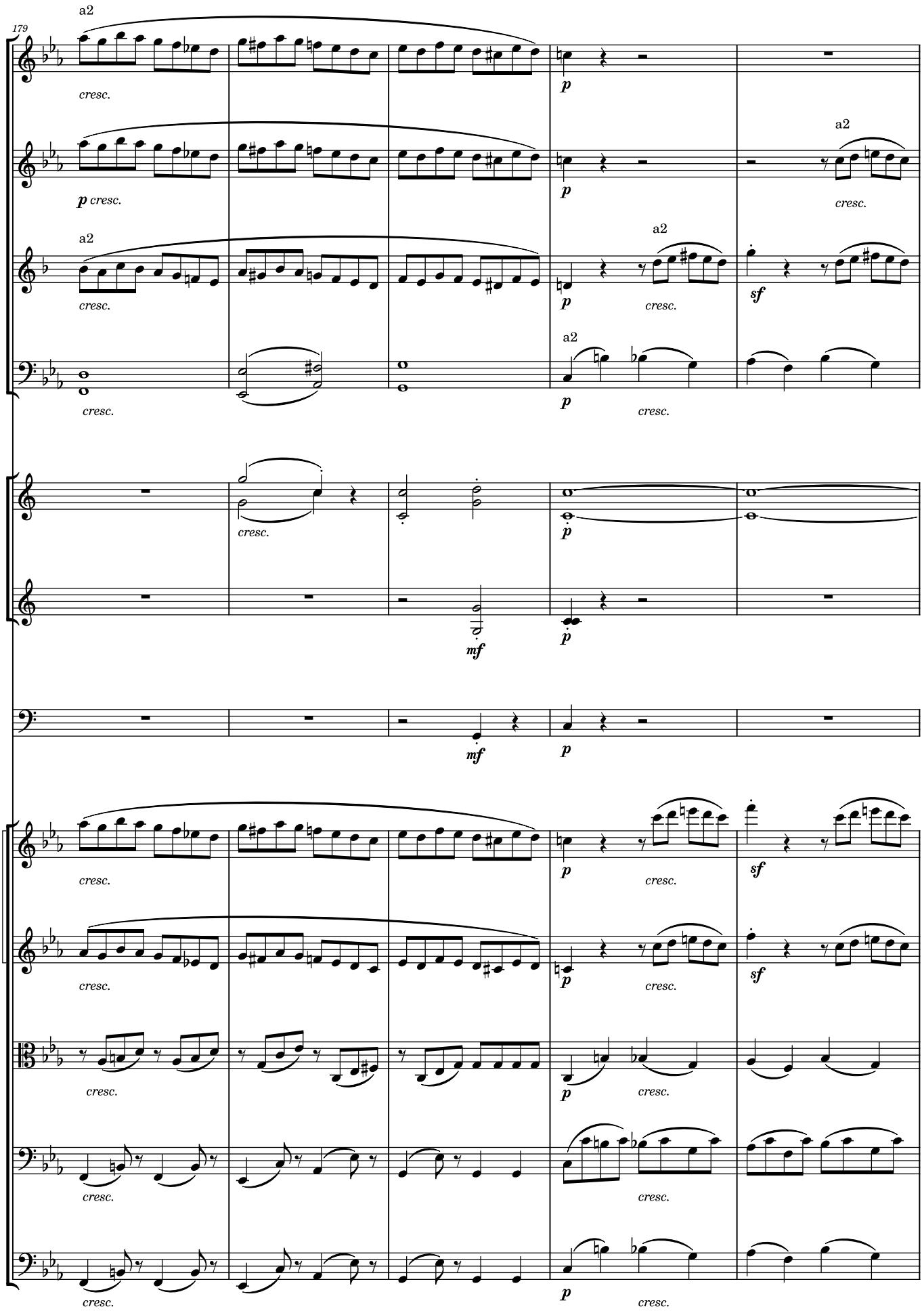

151
I.
I.
p
I.
p
a2
3
3
3

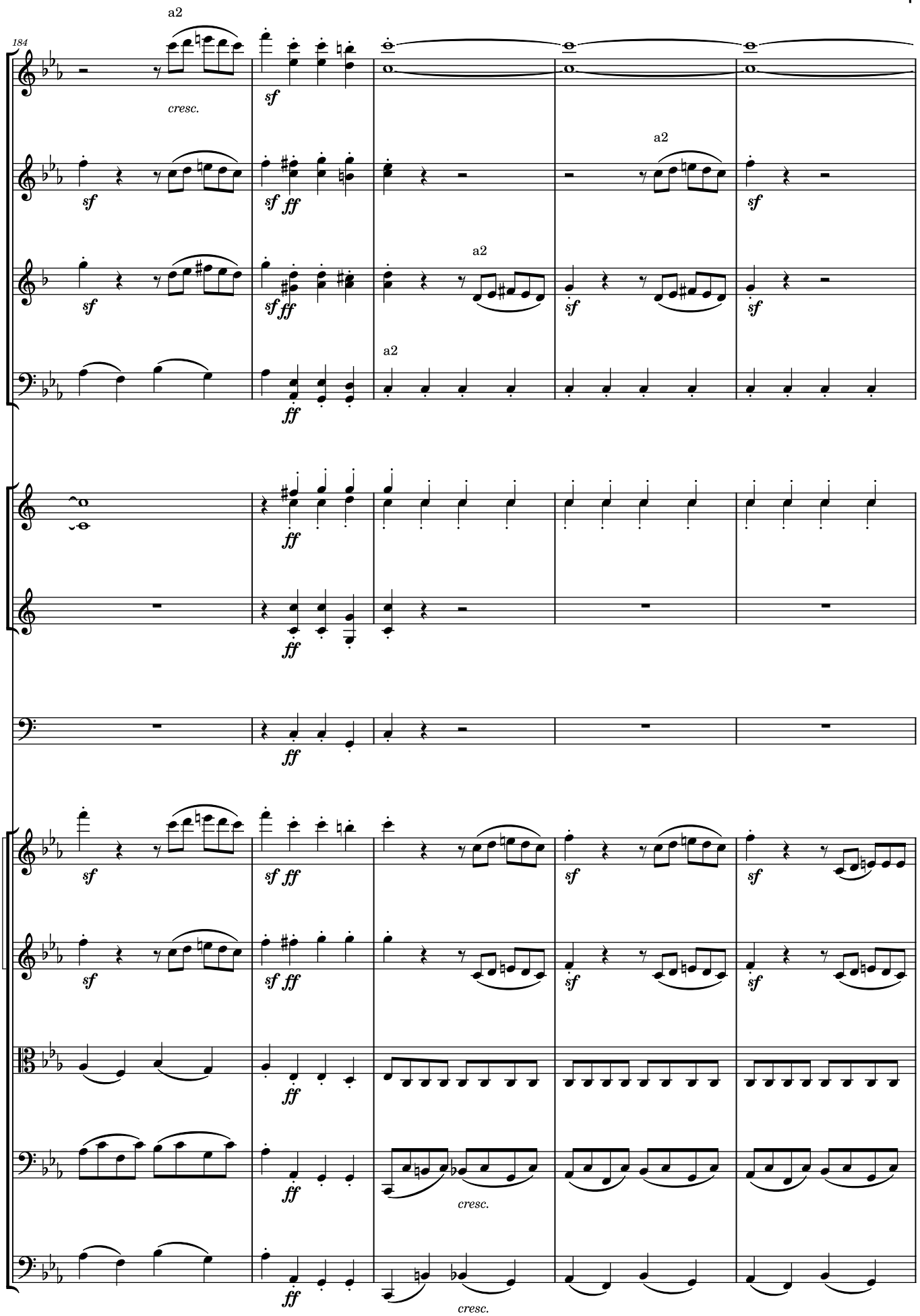

156
p
p
p
p
p
p
p

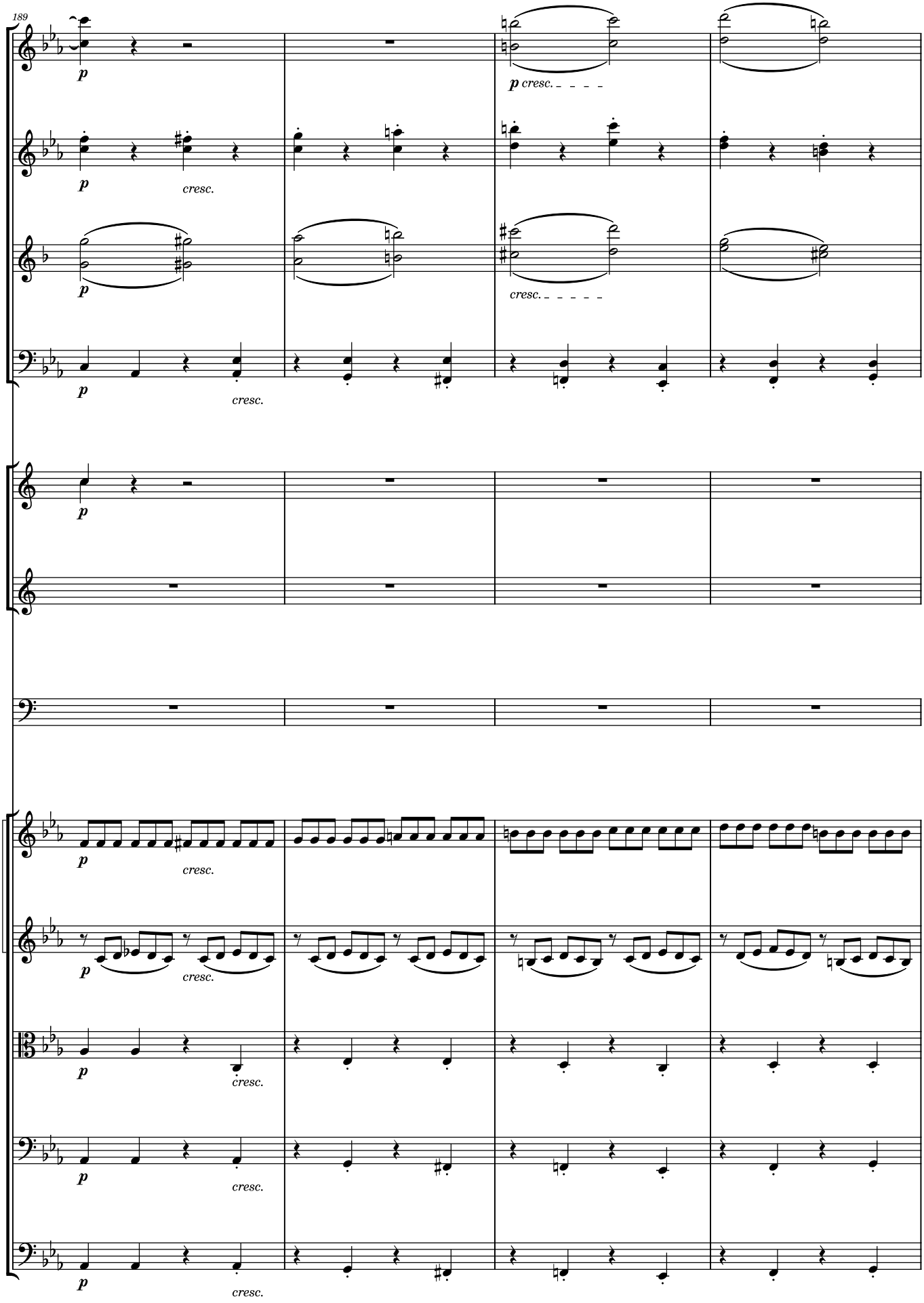

162
I.
p
I.
p
I.
p

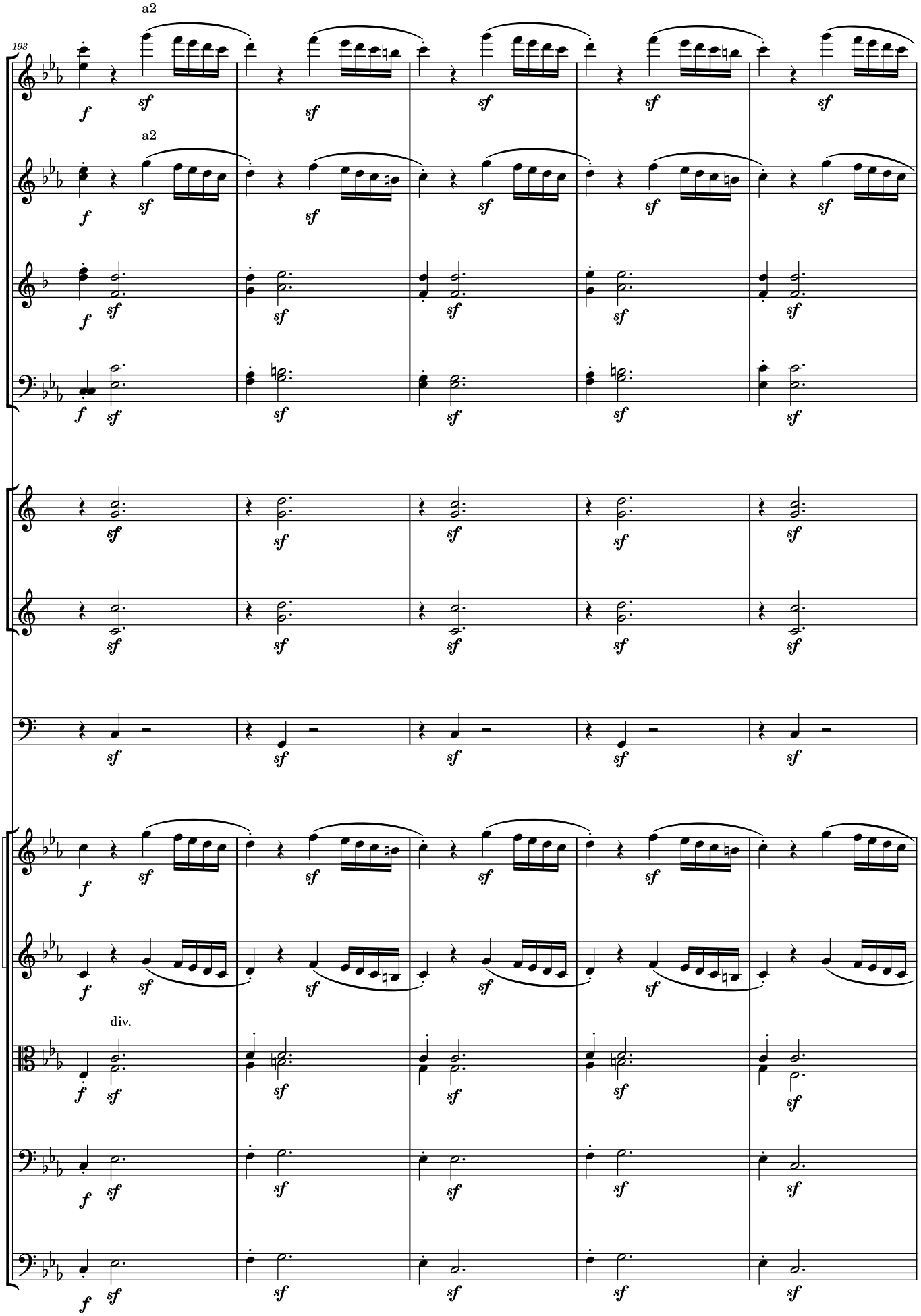

167
I.
p
I.
p
I.
p
calando
p
calando
p
p
p

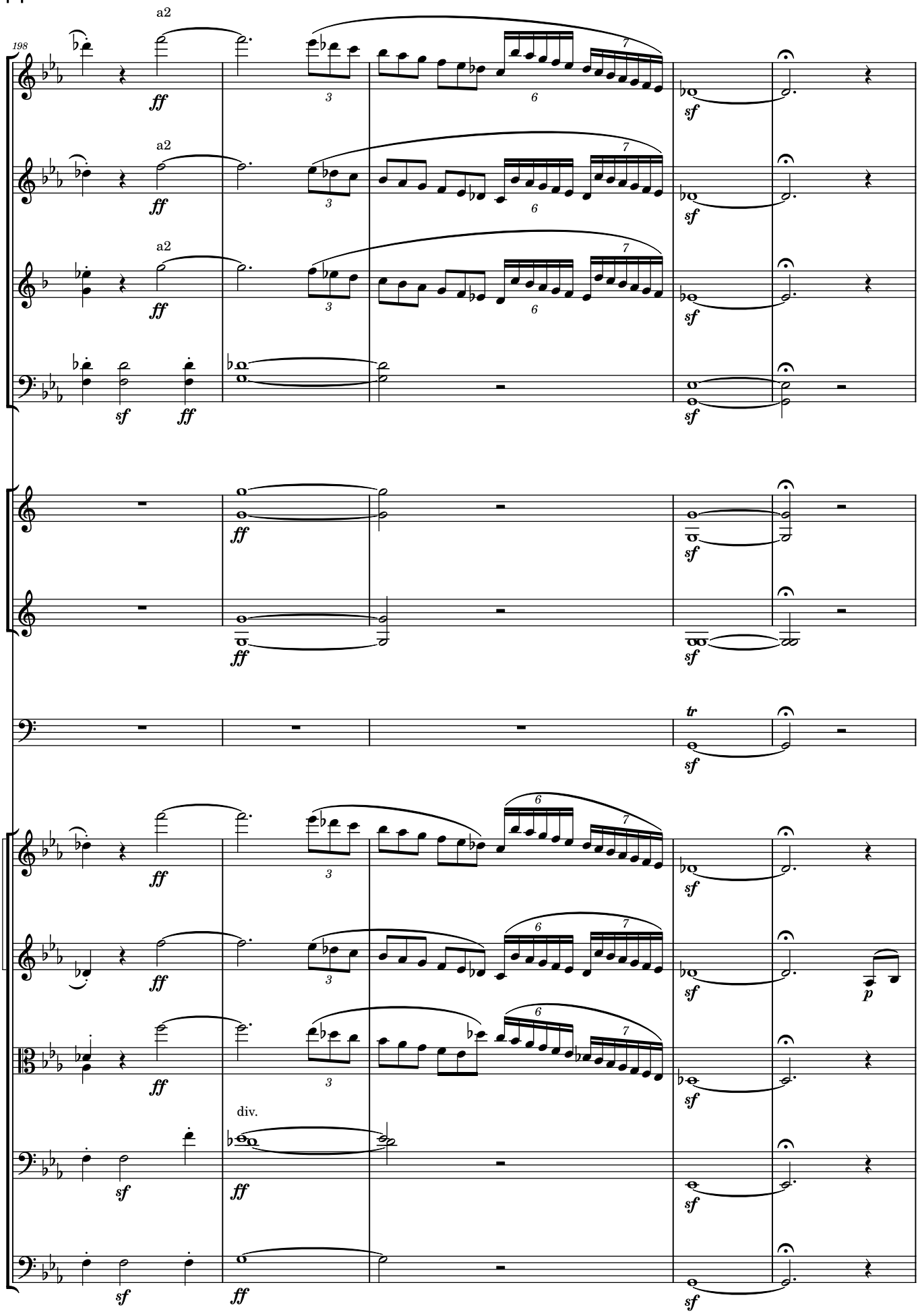

174
a2
p
a2
a2
p
a2
II.

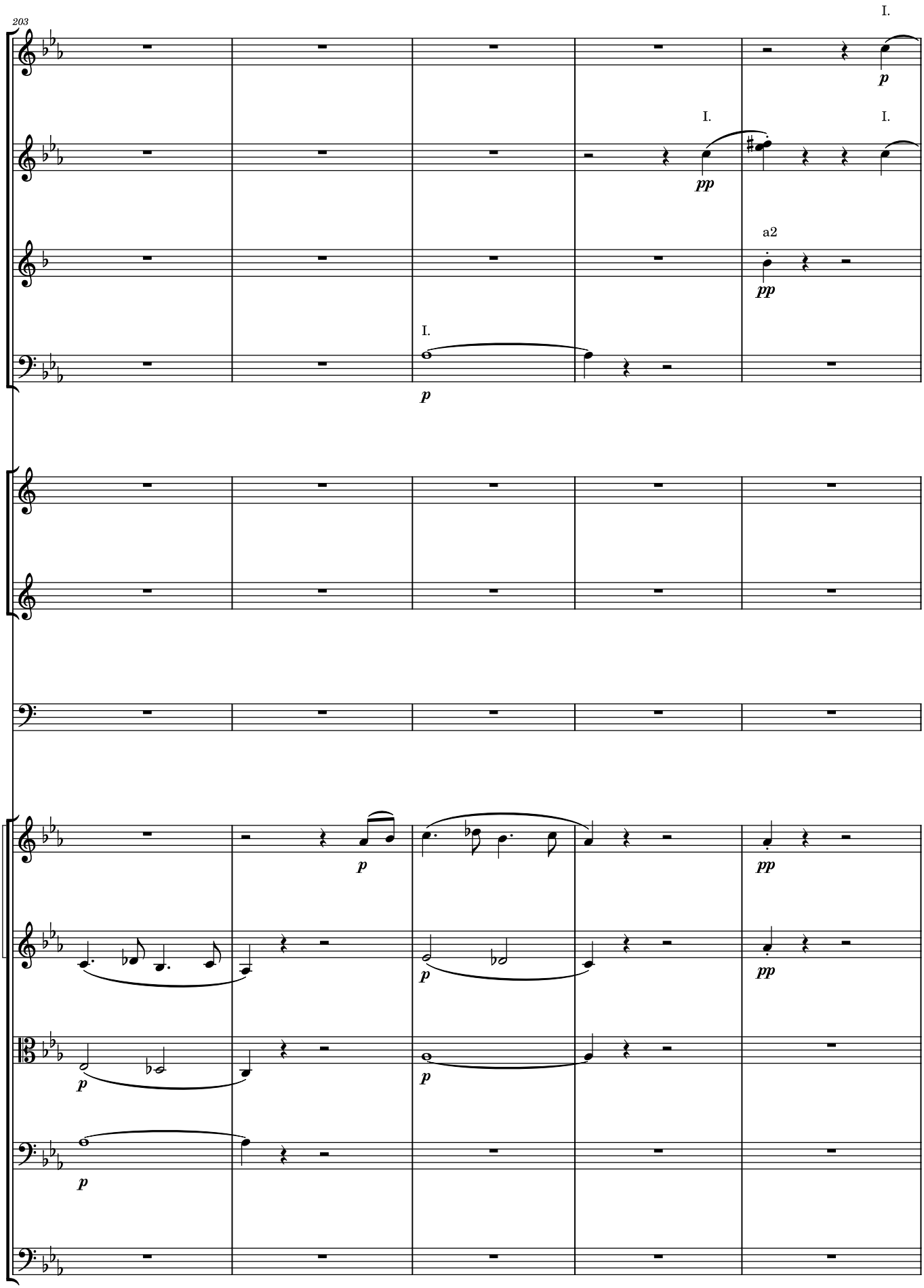

179
a2
cresc.
p
p cresc.
a2
cresc.
a2
cresc.
p
a2
cresc.
sf
a2
cresc.
p
cresc.
cresc.
p
mf
p
mf
p
cresc.
p
cresc.
sf
cresc.
p
cresc.
sf
cresc.
p
cresc.
cresc.
cresc.
p
cresc.

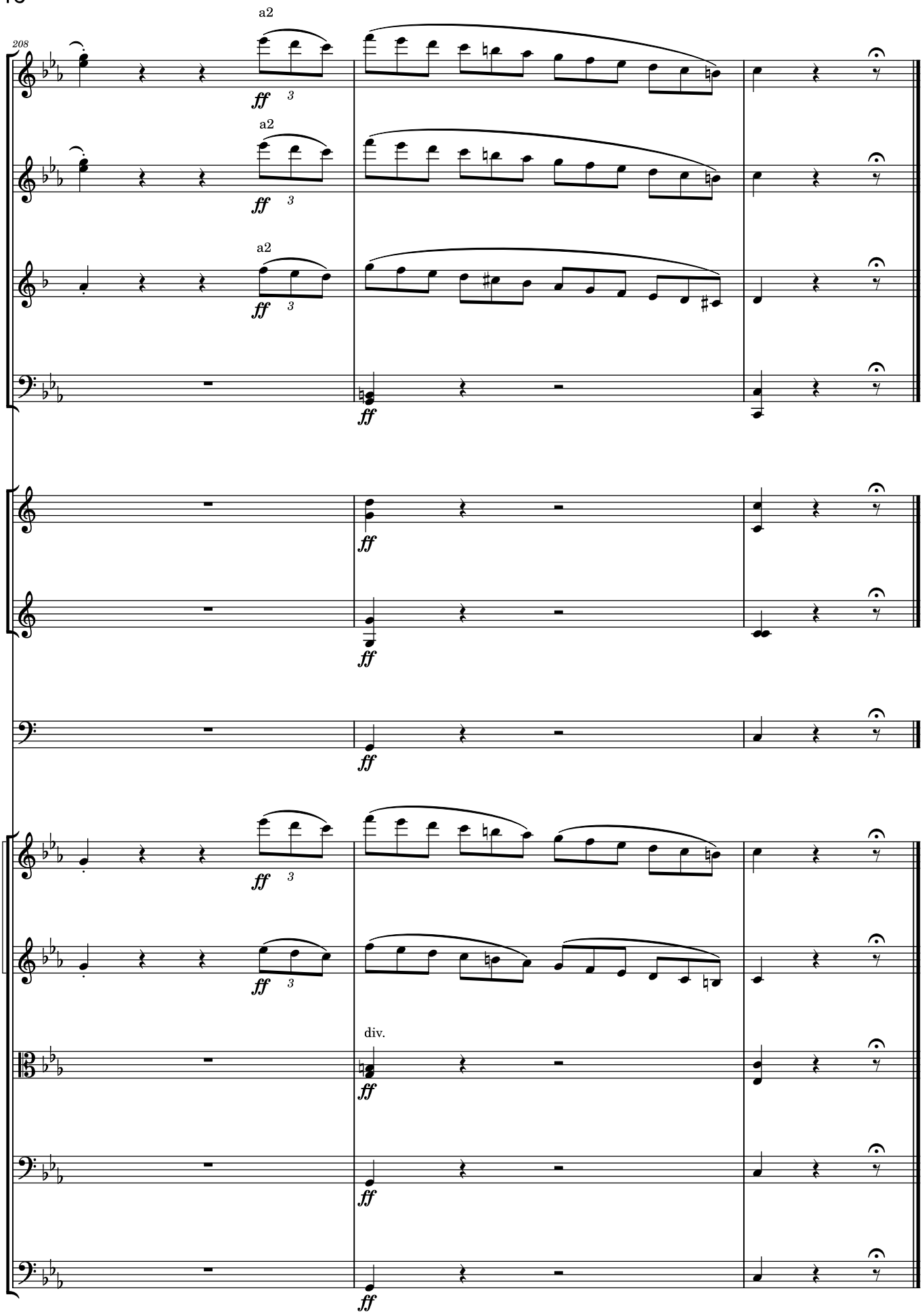

184
a2
cresc.
sf
ff
a2
a2
a2
sf
ff
cresc.
cresc.


189
p
cresc.


193
a2
a2
div.


198
a2
a2
a2
ff
sf
tr
p
div.


203
I.
p
I.
pp
I.
a2
pp
I.
p
p
pp
p
p
pp
p
p


208
a2
ff
3
a2
ff
3
a2
ff
3
ff
ff
ff
ff
3
ff
3
div.
ff
ff
ff