

# **ΦΟΡΜΑ ΡΙΤΟΡΝΕΛΟ ΚΑΙ ΑΡΜΟΝΙΚΗ ΜΑΚΡΟΔΟΜΗ ΣΤΑ ΚΟΝΤΣΕΡΤΑ ΤΟΥ ΑΝΤΟΝΙΟ ΒΙΒΑΛΔΙ**

**ΒΑΡΤΣΑΚΗΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ**

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**

*Επιβλέπων καθηγητής Πέτρος Βούβαρης, λέκτορας*

*Συνεπιβλέπων καθηγητής Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη, επίκουρη καθηγήτρια*

**Τμήμα Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης**

**Πανεπιστήμιο Μακεδονίας**

**Θεσσαλονίκη**

**Σεπτέμβριος 2012**

Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή.....σελ. 2

Κεφάλαιο 2: Η αρχή του Ritornello.....σελ. 3

Κεφάλαιο 3: Ανάλυση

3.1: 1ο μέρος.....σελ. 6

3.2: 3ο μέρος.....σελ. 19

Κεφάλαιο 4: Συμπεράσματα.....σελ. 27

Βιβλιογραφία.....σελ. 29

## 1. Εισαγωγή

Στο βιβλίο του με τίτλο *Bach and the Patterns of Invention*, ο Laurence Dreyfus διερευνά, μεταξύ άλλων, τον λειτουργικό ρόλο της έννοιας του ριτορνέλο στη διαμόρφωση της μορφολογικής δομής των εναρκτήριων και καταληκτικών μερών των κοντσέρτων του Johann Sebastian Bach. Στο πλαίσιο αυτής της διερεύνησης, ο Dreyfus προσεγγίζει το ριτορνέλο όχι τόσο ως διακριτό μορφολογικό τύπο, όσο ως κανονιστική αρχή οργάνωσης του μουσικού υλικού στη βάση μίας τονικά λειτουργικής λογικής. Έχοντας τα κοντσέρτα του Antonio Vivaldi ως αφετηρία, ο Dreyfus επάγει την κανονιστική αυτή αρχή ως «ιδανικό ριτορνέλο», ως ιδεατό λειτουργικό πρότυπο το οποίο, αν και αποτελεί τον κοινό παρονομαστή της δομής όλων των μπαρόκ κοντσέρτων, αφήνει περιθώρια ευέλικτης και δημιουργικής διαχείρισης κατά την πραγμάτωσή του χωρίς να υπονομεύει τον μορφοδομικό του ρόλο.

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι να διερευνήσει τη λειτουργία της κανονιστικής αρχής του ριτορνέλο στα κοντσέρτα του Vivaldi, μέσα από την παραδειγματική ανάλυση του εναρκτήριου και του καταληκτικού μέρους του κοντσέρτου για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε ρε ελάσσονα (RV 540). Συγκεκριμένα, εξετάζονται οι τάσεις σύγκλισης και απόκλισης της πραγματικής μορφολογικής δομής των μερών του κοντσέρτου από την ιδεατή μορφή που θεωρητικά επιτάσσει η μορφοδομική αρχή του «ιδανικού ριτορνέλο». Ως μεθοδολογικό αντίβαρο στην επιμεριστική λογική του Dreyfus, διερευνάται συμπληρωματικά η αρμονική μακροδομή που ενοποιεί τα επιμέρους μουσικά γεγονότα σε μία συνεκτική δομική αφήγηση στη βάση της αναγωγικής λογικής του Heinrich Schenker. Ο συσχετισμός των πορισμάτων της εφαρμογής των δύο αυτών αποκλινόντων αναλυτικών προσεγγίσεων αποσκοπεί στο να αναδείξει τον ρόλο της κανονιστικής αρχής του ριτορνέλο στη μακροδομική οργάνωση του έργου.

## 2. Ριτορνέλο

Ο όρος «ριτορνέλο», εμφανίζεται ήδη από τον 14<sup>ο</sup> αιώνα στα πλαίσια της ιταλικής λαϊκής ποίησης. Στους επόμενους αιώνες ο όρος φαίνεται να εκλείπει, αλλά επανέρχεται με την άνοδο της ενόργανης συνοδείας της φωνητικής μουσικής. Στη δεκαετία του 1680 το ριτορνέλο εμφανίζεται στην εκκλησιαστική αργία, στο πλαίσιο εναλλαγής ριτορνέλο και φωνητικών περιόδων. Μετά το 1700 η τεχνική του ριτορνέλο ως εναλλαγή ενοτήτων, μεταφέρεται και στο μπαρόκ κοντσέρτο, τα *allegro* μέρη του οποίου ξεκινούν με ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα που επαναλαμβάνεται κάποιες φορές ανάλογα με την κρίση του συνθέτη, ενδεχομένως διαφοροποιημένο και σε άλλες τονικότητες. Το επαναλαμβανόμενο απόσπασμα χαρακτηρίζεται το ίδιο ως ριτορνέλο. Τα επεισόδια που παρεμβάλλονται ανάμεσα στα *ritornello* αναλαμβάνουν συνήθως τον ρόλο της λειτουργικής κίνησης προς νέες τονικότητες (Talbot, χ.χ.)

Αναφορικά με την εσωτερική δομή της μορφολογικής ενότητας του εναρκτήριου ριτορνέλο, ο Dreyfus υιοθετεί την άποψη του Wilhelm Fischer, ο οποίος διακρίνει τρεις επιμέρους υποενότητες: το *Vordersatz*, το *Fortspinnung* και το *Epilog* (Dreyfus, 1996: 60). Χαρακτηριστικά δίνει το παράδειγμα του κοντσέρτου για βιολί σε Μι μείζονα του Bach, BWV 1042 (παράδειγμα 2.1). Στο *Vordersatz* δηλώνεται αρχικά η τονικότητα του έργου με την παρουσίαση της βασικής αρμονικής κίνησης I-V. Το υλικό που χρησιμοποιείται συνήθως για αυτή τη διαδικασία είναι αρπίσματα, κλίμακες, μικρά χαρακτηριστικά μοτίβα ή/και συνδυασμός αυτών. Ασχέτως από την μορφή του μοτιβικού υλικού, ο βασικός στόχος του *Vordersatz* είναι ο προσδιορισμός του οικείου τονικού χώρου μέσω της παρουσίασης των δύο λειτουργικών πόλων, δηλαδή της τονικής και της δεσπόζουσας. Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 2.1 από το κοντσέρτο για βιολί σε Μι μείζονα (BWV 1042/1) του Johann Sebastian Bach, το πρώτο μέτρο ξεκινά με ένα άρπισμα της τονικής συγχορδίας ακολουθούμενο (μ. 2) από σειρά χαρακτηριστικών μοτίβων. Στο επόμενο μέτρο εμφανίζεται η δεσπόζουσα στον τρίτο χρόνο του μέτρου. Οι πρώτες δύο ομάδες τεσσάρων δεκατωνέκτων ουσιαστικά προϊδεάζουν για το μοτίβο στο οποίο θα δομηθεί το *Fortspinnung*<sup>1</sup>. Από την άλλη μεριά, το *Fortspinnung* δομείται στη βάση μιας τονικής ρευστότητας και παρουσιάζοντας συνήθως αλυσίδες ή/και πυκνή υφή. Στη προκειμένη περίπτωση βλέπουμε μια αλυσίδα με χρήση δεκατωνέκτων, αρχικά στα μέτρα 4-6 με μια σειρά εναλλασσόμενων διαστημάτων 10<sup>ης</sup> και 7<sup>ης</sup> και εν συνεχεία, στα μ. 7-8, με μια κάθοδος από έκτες, θα οδηγήσουν στην δεσπόζουσα. Τη στιγμή που το *Fortspinnung*

---

<sup>1</sup> Ο Dreyfus περιγράφει πολύ εύστοχα το *Fortspinnung* ως «όχι απλά έναν περιπλανώμενο περίπατο αλλά ως μια στοχευμένη διαδικασία η οποία επαναφέρει την ανάμνηση ενός αποφασιστικού ξεκινήματος που τείνει προς την επιθυμία για κατηγορηματική κατάληξη» (Dreyfus, 1996: 63)

φτάνει στη δεσπόζουσα σηματοδοτείται το ξεκίνημα του Epilog. Αυτό σημαίνει πως η έναρξη του ετεροπροσδιορίζεται από το τέλος του Fortspinnung. Στο τμήμα αυτό λοιπόν επιτελείται η «τονική λύση», όπως την χαρακτηρίζει ο Dreyfus (Dreyfus, 1996: 63) με πτώση V-I και κατάληξη της υψηλότερης φωνής στην πρώτη βαθμίδα της κλίμακας, ολοκληρώνοντας έτσι το ριτορνέλο.

The image displays a musical score for a violin concerto, specifically the first 11 measures. The score is written for five parts: Violino concertato, Violino I, Violino II, Viola, and Continuo. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro.' The score includes dynamic markings 'V' (Vibrato) and 'F' (Forzando). The Continuo part includes figured bass notation: 6 6 6 6 9 8 7. The Violino I part includes figured bass notation: 7 6 6 6 5 2 6 6 4 5 6 5.

Παράδειγμα 2.1 Κοντσέρτο για βιολί σε Μι μείζονα (BWV 1042/1)<sup>2</sup> μ. 1-11 , εναρκτήριο ριτορνέλο.

<sup>2</sup> BWV 1042/1 Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 21 (pp.19–38) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1874. Plate B.W. XXI (1)

The image shows a musical score for a violin concerto, specifically measures 1-11. The score is written for five staves: two for the first and second violins, one for the violin, and two for the bass. The key signature is E major (three sharps) and the time signature is 3/4. The first and second violin parts feature trills (tr.) and rapid sixteenth-note passages. The violin part has a more melodic line with some slurs. The bass part provides a rhythmic accompaniment with various fingering numbers indicated below the notes: 6 6 7 5 6 9 7 / 7 5, 6 9 7 / 7 5, 6 6 (6), 6 7.

Παράδειγμα 2.1 Κοντσέρτο για βιολί σε Μι μείζονα (BWV 1042/1) μ. 1-11, εναρκτήριο ριτορνέλο (συνέχεια).

### 3. Ανάλυση

#### 3.1 1ο μέρος

Ritornello (R)-Επεισόδια (E)	Μέτρα	Τονικότητα	Τονικότητα προορισμός
R1	1-30	Ρε ελάσσονα	-----
E1	31-52	-----	Φα μείζονα
R2	53-68	Φα μείζονα	-----
E2	69-94	-----	Λα ελάσσονα
R3	94-105	Ρε ελάσσονα	-----
E3	106-152	-----	Ρε ελάσσονα
R4	153-182	Ρε ελάσσονα	-----

Πίνακας 3.1 Πίνακας αντιστοίχισης ritornello με μέτρα, τονικότητες και τονικούς προορισμούς στο 1<sup>ο</sup> μέρος του κοντσέρτου για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

Όπως βλέπουμε στον πίνακα 3.1, το 1<sup>ο</sup> μέρος κινείται τονικά σε θεμελιώδεις αρμονικές βαθμίδες. Ήδη στο E1 γίνεται ξεκάθαρος ο βασικός ρόλος του επεισοδίου να οδηγήσει στην επανεμφάνιση του ριτορνέλο σε νέα τονικότητα. Η τονικοποίηση της III (Φα μείζονα) που πραγματοποιείται στο επεισόδιο αυτό εδραιώνεται με την επερχόμενη εμφάνιση του R2 στην ίδια τονικότητα. Η Φα μείζονα θα συνεχιστεί και στο E2 μέχρι την κίνηση προς την τονικότητα της V (Λα ελάσσονα). Η μικρή αυτή στάση στη Λα ελάσσονα εν τέλει διακόπτεται απότομα με την είσοδο του R3 στην τονική. Από κει πέρα τα υπόλοιπα ριτορνέλο και το E3 κινούνται στην Ρε ελάσσονα.

Violin I

Violin II

Viola

Basso Continuo

I \_\_\_\_\_ V \_\_\_\_\_ I

6

8

15

F2

E

5/4 3#

5/4 3

#

V \_\_\_\_\_

Παράδειγμα 3.1 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540)<sup>3</sup>, 1ο μέρος, Ριτορνέλο 1.

<sup>3</sup> RV 540, Erik Sandberg, Mutorpia Project. Η αρίθμηση των μέτρων είναι ενιαία για όλο το έργο.



24

UN  $\frac{6}{4\#}$  LN  $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{5}$  I

Παράδειγμα 3.1 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540)<sup>1</sup>, 1<sup>ο</sup> μέρος, Ριτορνέλο 1. (συνέχεια)

Βλέπουμε πως στα πλαίσια του Vordersatz και του Epilog επιτελούνται οι βασικές αρμονικές λειτουργίες, που προβλέπει ο Dreyfus, ενώ επιπλέον γίνονται ξεκάθαρες οι επιφανειακές διαφοροποιήσεις των τμημάτων μέσω μοτιβικής άρθρωσης των επιμέρους ενοτήτων. Αυτό παρατηρείται ιδιαίτερα στο Fortspinnung, εντός του οποίου διακρίνονται δύο επιμέρους τμήματα, κάθε ένα με το δικό του χαρακτηριστικό μοτιβικό υλικό.

Στα πρώτα τέσσερα μέτρα παρουσιάζεται ο οικείος τονικός χώρος του έργου μέσω της εμφάνισης της τονικής στα μέτρα 1-2, της δεσπόζουσας στο μ. 3 και της τονικής στο μ. 4, ικανοποιώντας έτσι την λειτουργία του Vordersatz όπως προτείνει ο Dreyfus. Παρατηρώντας την μελωδική γραμμή βλέπουμε συχνές εναλλαγές μοτίβων με μεγάλα διαστηματικά άλματα.

Με την αλλαγή του μοτιβικού υλικού ήδη από την ανάκρουση του μ. 4 ξεκινάει το Fortspinnung. Η αλλαγή μοτιβικής και υφολογικής άρθρωσης του μ. 9 διασπά το Fortspinnung σε δύο υποενότητες. Ωστόσο όπως φαίνεται, το Fortspinnung διατηρεί τον λειτουργικό του ρόλο οδηγώντας μέσα από μια περίοδο τονικής αστάθειας, στο Epilog. Πράγματι, στο F1 υπάρχει μια τάση προς την σχετική τονικότητα. Μέχρι και το μ. 16 βλέπουμε αυτήν την τάση να πραγματοποιείται με μια τονικοποίηση της III (Φα μείζονα) που ξεκινά από το μέτρο 8. Ακόμα και στο F1 όμως παρατηρούμε μια σχετική ανομοιογένεια στο μοτιβικό υλικό. Εν συνεχεία, στο F2 εντείνεται η τονική αστάθεια με τάση απομάκρυνσης από την Φα χρησιμοποιώντας αλυσίδα δυο κρίκων (μ. 10-12 και 13-15) με κατεύθυνση προς την Σολ ελάσσονα στο μ. 12 και εν τέλει επιστροφή στη Φα μείζονα στο

στο μ. 15. Στο μ. 16, με την εμφάνιση της δεσπόζουσας, σηματοδοτείται η έναρξη του *Erilog*. Το Σι ύφεση και το Σολ δίεση στα μ. 17 και 18 αντίστοιχα το μπάσο κοντίνουο ως άνω και κάτω ποικίλματα (*upper-lower neighbor*), επεκτείνουν την δεσπόζουσα, συγκεκριμένα το Λα στο κοντίνουο στο μ. 16, οδηγώντας στο μ. 19 στην τέλεια αυθεντική πτώση του μ. 30.

Ριτορνέλλο	Τονικότητα	Τρόπος	Μέτρα	Τμήματα
R1	I	ελάσσονα	1-30	V F1 F2 E
R2	III	μείζονα	53-69	V* F2* E*
R3	I	ελάσσονα	45-106	V E
R4	I	ελάσσονα	153-182	V F1 F2 E

Πίνακας 3.2 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 1ο μέρος, διαμορφώσεις ριτορνέλο (RV 540) 1<sup>ο</sup> μέρος.

Ο πίνακας 3.2 δείχνει πως την εσωτερική διαμόρφωση των επιμέρους ενοτήτων του ριτορνέλο κατά τη ροή του μέρους. Παρατηρούμε πως από το R2 το R3 έχουμε ένα είδος «σταδιακής» απαλοιφής του *Fortspinnung*, αφού στο R2 δεν εμφανίζεται το F1 και στο R3 καθόλου *Fortspinnung*. Οι δύο αυτές περιπτώσεις αναδεικνύουν κάποιες εμφανείς αποκλίσεις από το την αρχική μορφολογική δομή. Επιπλέον, στο R2 δεν υπάρχει αυτούσια μεταφορά στην σχετική τονικότητα (παράδειγμα 3.2). Το R4 εμφανίζεται κανονικά όπως το αρχικό. Οι διαφοροποιήσεις δεν μένουν μόνο στην απουσία τμημάτων αλλά και σε κάποιες επιφανειακές αλλαγές, όπως δείχνουν τα τμήματα με αστερίσκο στον πίνακα 3.2. Οι αλλαγές αυτές αφορούν καθαρά την μουσική επιφάνεια χωρίς να επηρεάζουν την λειτουργία των τμημάτων, όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 3.2.

Παράδειγμα 3.2 Ριτορνέλο 2-Διαφοροποιήσεις μ. 53-69, 1ο μέρος, Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540)

Παράδειγμα 3.2 Ριτορνέλο 2-Διαφοροποιήσεις μ. 53-69, 1<sup>ο</sup> μέρος, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) (συνέχεια).

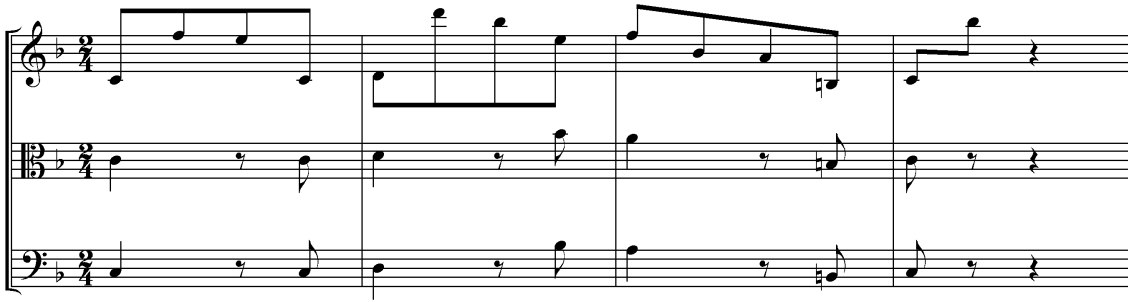
Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 3.2 το R2 διαφοροποιείται κατά βάση επιφανειακά στα μέρη της βιόλας και του κοντινίου. Ωστόσο, βλέπουμε τροποποιήσεις και στην κύρια φωνή. Αρχικά στο Vordersatz, από το μ. 54 στο μ. 55 υπάρχει μια αλλαγή στο ρετζίστρο σε σχέση με το R1. Αντί δηλαδή να ξανανέβει το ντο μια οκτάβα προς τα πάνω, κατεβαίνει προς τα κάτω, συνεχίζοντας σ' αυτό το ρετζίστρο μέχρι και το πρώτο όγδοο του μ. 55 και ανεβαίνοντας στη συνέχεια κατά διάστημα ενάτης στο Ντο. Από την άλλη μεριά η βιόλα και το κοντινίου παίζουν στα μ. 53-54 αρπισμούς στη θέση των βηματικών μοτίβων που παρουσίαζε σ' αυτό το σημείο το R1. Προχωρώντας στο Fortsprinnung, παρατηρούμε να έχουμε κι εκεί κάποιες επιφανειακές διαφοροποιήσεις (πχ. στο μ. 59 και 62). Παρόλα αυτά υπάρχουν ακόμα δύο σημαντικές αποκλίσεις. Αρχικά, όπως φαίνεται και στον πίνακα 3.2, αφενός απουσιάζει το F1 και αφετέρου το F2 δεν μεταφέρεται τονικά, όπως θα περίμενε κανείς. Σε μια υποθετική περίπτωση μεταφορά του Fortsprinnung στη Φα μείζονα, θα είχαμε το εξής αποτέλεσμα:

Παράδειγμα 3.3 Μεταφορά F1 και F2 στη Φα μείζονα μ. 4-22 από 1ο μέρος του κοντσέρτου για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

Παράδειγμα 3.3 Μεταφορά F1 και F2 στη Φα μείζονα μ. 4-22, από 1ο μέρος του κοντσέρτου για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) (συνέχεια).

Εδώ στο παράδειγμα 3.3 φαίνεται ότι από το μ. 8 ξεκινάει μια τονικοποίηση στην Λα ελάσσονα που επιβεβαιώνεται τελικά στο μ. 16. (επανεμφανίζεται στα μ. 20-22). Συνειδητοποιούμε δηλαδή πως σε αυτήν τη μεταφορά του Fortspinnung του R2 πραγματοποιείται μια τονικοποίηση της δεσπόζουσας στα πλαίσια ενός ριτορνέλο. Αυτό παρεκκλίνει από τις τονικοποιήσεις των ριτορνέλο που υποδεικνύονται στις διαμορφώσεις τους, στον πίνακα 3.2. Θα μπορούσε κανείς να ερμηνεύσει μια τέτοια παρατήρηση ως αποφυγή εμφάνισης ριτορνέλο στην τονικότητα της δεσπόζουσας.

Από την Φα μείζονα στο μ. 62 οδηγούμαστε στην δεσπόζουσα της τονικότητας, Ντο μείζονα. Επιφανειακά όμως αυτό δεν αποτελεί ακριβή μεταφορά. Το ήδη διαφοροποιημένο κομμάτι της βιόλας και του κοντίνου και το φα στην εκπνοή του μ. 62, οδηγεί σε ένα επίσης διαφοροποιημένο Epilog. Η παραλλαγή παρατηρείται από το μ. 64, όπου αντί των άνω και κάτω ποικιλιμάτων που εμφανίζονται στο αντίστοιχο τμήμα του R1 (παράδειγμα 3.1), έχουμε μια κατιούσα ντο-σι ύφεση-λα, όπως φαίνεται στα μ. 63-65 (παράδειγμα 3.2). Θα μπορούσαμε ενδεχομένως να έχουμε δηλαδή:



Παράδειγμα 3.4 Ενδεχόμενο Eriolog-Μεταφορά Eriolog του R1 σε Φα μείζονα στο κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 1ο μέρος.

Αντ' αυτού στο μ. 64 παρουσιάζεται η συγχορδία Σι ύφεση ως IV οδηγώντας τελικά στο λα στο μ. 65.. Αν δούμε και πάλι το παράδειγμα 3.1, το κάτω ποίκιλμα (σολ δίεση) υπονοεί στο μ. 25 ένα είδος χρωματικής προδεσπόζουσας. Αυτό σε σχέση με την IV διατονική που τίθεται ως αντικατάσταση, θα μπορούσε κανείς να το ερμηνεύσει ως τάση ιεράρχησης τονικών χώρων. Φαίνεται δηλαδή με την χρήση χρωματικής προδεσπόζουσας, να δίνεται ιδιαίτερη βαρύτητα στην οικεία τονικότητα του έργου.

Παράδειγμα 3.5 Απόσπασμα από Ε2-Επιστροφή στην αρχική τονικότητα μ.92-98, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 1ο μέρος,

Η άρνηση αποφυγή εμφάνισης ενός ριτορνέλο στην τονικότητα της δεσπόζουσας, γίνεται ακόμα πιο εμφανής στη περίπτωση του E2 όπως υποδεικνύει το παράδειγμα 3.5. Ενώ η Λα ελάσσονα τονικοποιείται στο E2 έχοντας την τάση να οδηγήσει σε μια παρουσίαση του ριτορνέλο στη δεσπόζουσα, στο μ.94 γίνεται απότομη στροφή προς την αρχική τονικότητα.

Με την είσοδο της βιόλας ντ'αμόρε και του κοντίνουο και την χρήση του χαρακτηριστικού μοτίβου του Vordersatz, προετοιμάζεται ουσιαστικά η επιστροφή στην Ρε ελάσσονα. Στο μέτρο αυτό βαρύνεται ξανά το σι ύφεση και οξύνεται το ντο. Με το ντο δίεση ως προσαγωγή πλέον επιβεβαιώνεται η επανεμφάνιση της οικείας τονικότητας, η οποία και θα επικρατήσει μέχρι το τέλος του μέρους. Η αρχή του ριτορνέλο φαίνεται να υπογραμμίζει δύο μόνο τονικότητες (Ρε ελάσσονα και Φα μείζονα), αποφεύγοντας να επικυρώσει με τον λειτουργικό του ρόλο κάποια από τις άλλες περιοχές που τονικοποιούνται.

Πέρα όμως από τον γενικό ρόλο που αναλαμβάνουν τα επεισόδια αναδεικνύεται και μια συγκεκριμένη κατανομή ρόλων. Η βιόλα ντ'αμόρε είναι αυτή που εμφανίζεται πάντα πρώτη παρουσιάζοντας περισσότερο «παιχνιδιάρικα» θέματα σε σχέση με το λαούτο που μένει περισσότερο στατικό. Παρόλα αυτά το λαούτο είναι αυτό που έχει αναλάβει την πρωταρχική διαδικασία της κίνησης προς μια νέα τονικότητα, την οποία εν συνεχεία επιβεβαιώνει μαζί με τη βιόλα ντ'αμόρε (παράδειγμα 3.6 και 3.7).

Παράδειγμα 3.6 Επεισόδιο 1 μ.32-53, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ'αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 1ο μέρος,

Παράδειγμα 3.6 Επεισόδιο 1 μ.32-53, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 1ο μέρος, (συνέχεια)

Πράγματι, ενώ από πριν η βιόλα ντ' αμόρε κινείται ακόμα στην Ρε ελάσσονα, στο μ. 38 το λαούτο ξεκινά μια αλυσίδα η οποία θα οδηγήσει στην Φα μείζονα στο μ. 45. Από εκεί και πέρα, προχωρούμε προς μια τονική επιβεβαίωση, εκτελώντας το κάθε όργανο ξεχωριστά τις ίδιες φράσεις από το μ. 45-53, δείχνοντας πια μαζί τον δρόμο για το R2 στην τονικότητα που καθιέρωσαν. Ο ρόλος του λαούτου φανερώνεται και στο E2.

Παράδειγμα 3.7 Επεισόδιο 2 μ. 79-94, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).



Παράδειγμα 3.7 Επεισόδιο 2 μ. 79-94, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540). (συνέχεια)

Και πάλι το λαούτο από το μ. 80 κατευθύνεται με αλυσίδα προς νέο τονικό προορισμό. Και σ' αυτό το παράδειγμα φαίνεται η μετέπειτα κοινή τους πορεία προς τη νέα τονικότητα, ξεκινώντας από το μ. 90 με τον ίδιο ακριβώς τρόπο.



Διερευνώντας την συνολική αρμονική μακροδομή του πρώτου μέρους, το σενκεριανό γράφημα 3.1 απεικονίζει τον τρόπο κατά τον οποίο οι επιμέρους μορφολογικές ενότητες συμμετέχουν στη συνολική δομή του έργου. Παρατηρώντας τις γραμμικές μελωδικές προόδους (Zug) στο πλαίσιο επιμέρους πτωτικών επιβεβαιώσεων (auxiliary cadence) στην επάνω φωνή, φαίνεται πως υπάρχει μια γενική συνέχεια στην μελωδία μακροδομικά<sup>4</sup>. Βλέπουμε δηλαδή πως ο τελευταίος φθόγγος κάθε σειράς αποτελεί τον πρώτο του ανιόντος αρπισμού για την επόμενη. Με άλλα λόγια, το τέλος του κάθε τμήματος σηματοδοτεί και γραφικά την αρχή του επόμενου. Σε βαθύτερο επίπεδο αλλά και στο πλαίσιο των auxiliary cadences, κυριαρχεί η μελωδική κάθοδος από την πέμπτη βαθμίδα στην πρώτη βαθμίδα της κλίμακας, εκτός από τις περιπτώσεις των E1 και E2 με μελωδική κάθοδο από την τρίτη βαθμίδα στην πρώτη βαθμίδα της κλίμακας. Αξίζει επίσης να επισημανθεί ο μακροδομικός αρπισμός του μπάσου, στο πλαίσιο του οποίου τονικοποιείται η III και V βαθμίδα. Ο συσχετισμός της αρμονικής μακροδομής με τις μορφολογικές ενότητες του μέρους αναδεικνύει μια συγκριτική απόκλιση των δύο προσεγγίσεων αναφορικά με την ιεραρχική θέση των περιοχών που τονικοποιούνται. Ενώ δηλαδή η Φα μείζονα επιβεβαιώνεται με εμφάνιση ριτορνέλο στην τονικότητα αντίθετα με την Λα ελάσσονα, στο σενκεριανό γράφημα εμφανίζεται το Φα και το Λα στην κάτω φωνή να έχουν ισάξια βαρύτητα.

Διάγραμμα 3.1 Συγκεντρωτικό σενκεριανό γράφημα 1<sup>ου</sup> μέρους, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

<sup>4</sup> Η ορολογία που χρησιμοποιείται βασίζεται στο *Free Composition* του Heinrich Schenker. [Schenker, Heinrich (1977). *Free Composition*, Μτφρ. & επιμ., Ernst Oster. Hilldale, NY: Pendragon Press.]

Διάγραμμα 3.2 Σενκεριανό γράφημα του R1, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

Φαίνεται πως το αρμονικό πλάνο I-III-V-I που ακολουθείται (διάγραμμα 3.1) προοικονομείται από το ίδιο το εναρκτήριο ritornello (διάγραμμα 3.2). Δε φαίνεται όμως με την πρώτη ματιά τόσο ξεκάθαρα ο διαχωρισμός των τμημάτων του ριτορνέλο, όπως ανάλογα συμβαίνει με τα ριτορνέλο στο συγκεντρωτικό γράφημα 3.1. Το Vordersatz εκτείνεται από το Ρε έως το Λα στο μ. 2 και ουσιαστικά συνεχίζεται μέχρι το μ. 4. Το γράφημα μας δείχνει πως στο ίδιο μέτρο πρακτικά έχουμε και το ξεκίνημα του F1. Από το Λα στο μ. 7 με μια κίνηση σε εσωτερική φωνή στο Φα ξεκινάει μια ανιούσα προς το Λα, δημιουργώντας ένα εσωτερικό Zug με μελωδική κάθοδο από την τρίτη βαθμίδα στην πρώτη βαθμίδα της κλίμακας από το μ. 11, που στηρίζεται από το Φα στη κάτω φωνή (μ. 8). Το γράφημα δείχνει και την τονικοποίησή της Φα μείζονας με το Ντο που προηγείται του φα στο μ. 11. Στο F2 φαίνεται η παράλληλη κίνηση του Σολ και του Φα. Το Μι στην τελική πτώση δεν διαδέχεται ουσιαστικά το Ρε αλλά το Ντο δίεση, όπως αναδεικνύεται με κίνηση σε εσωτερική φωνή (διάγραμμα 3.2).

Διάγραμμα 3.3 Διάγραμμα E1-διακοπή, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

Η συνολική σενκεριανή απεικόνιση του E1 (διάγραμμα 3.3) απεικονίζει το σημείο όπου πραγματοποιείται «διακοπή» όπως πρακτικά συμβαίνει στο μ.38 (παράδειγμα 3.8). Το γεγονός αυτό δεν φανερώνεται σε βαθύτερο επίπεδο που δείχνει το συγκεντρωτικό

γράφημα (διάγραμμα 3.1) στο οποίο αντιθέτως υπάρχει μια συνέχεια, όπως προαναφέρθηκε.

A musical score for a concerto for guitar and violin, measures 32-39. It consists of four staves. The top staff is the violin part, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom three staves are for guitar, with a bass clef and a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Παράδειγμα 3.8 E1-Διακοπή μ.32-39, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

A musical score for a concerto for guitar and violin, measures 79-95. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are some dynamic markings like 'f' and 'ff'. The score is annotated with measure numbers: -79-, -84-, -88- -94-, and -95-. A large slur covers the entire passage, and a dashed vertical line is at measure 94.

Διάγραμμα 3.4 Σενκεριανό γράφημα E2, κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

Ουσιαστικά η απότομη επιστροφή στην τονική με την είσοδο του R3, όπως είδαμε στο παράδειγμα 3.1, απεικονίζεται εδώ στο διάγραμμα με κίνηση σε εξωτερική φωνή (unfolding) στο μ. 94 από το Λα στο Ντο δίεση.

## 3.2 3<sup>ο</sup> μέρος

Ritornello-Επεισόδια	Μέτρα	Τονικότητα	Τονικότητα προορισμός
R1	196-216	Ρε ελάσσονα	-----
E1	216-231	-----	Φα μείζονα
R2	231-245	Φα μείζονα	-----
E2	245-266	-----	Σολ ελάσσονα
R3	266-280	Ρε ελάσσονα	-----
E3	280-322	-----	Ρε ελάσσονα
R4	322-329	Ρε ελάσσονα	-----

Πίνακας 3.3 Πίνακας αντιστοίχισης ritornello με μέτρα, τονικότητες και τονικούς προορισμούς στο 3ο μέρος του κοντσέρτου για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540).

Μολονότι σχεδιάζονται με παρόμοιο τρόπο οι τονικοποιήσεις, εδώ στο E2 τονικοποιείται η υποδεσπόζουσα, έχοντας σκοπό μια εμφάνιση στη Σολ ελάσσονα που κι εδώ διακόπτεται απότομα.

196 **V1** **V2**

205 **F** **E**

214

**I** **V** **I**

**V** **F** **E**

**V**

**I**

Παράδειγμα 3.9 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 3ο μέρος, Ριτορνέλο 1, μ. 196-216.

Στο εναρκτήριο ριτορνέλο, οι επιμέρους ενότητες είναι εμφανώς διακριτές μοτιβικά και αρμονικά. Το χαρακτηριστικό μοτίβο των ογδών και δεκατωνέκτων κινείται από την I στο μ. 196 στην V στο μ. 201, όπως επιτάσσει η λειτουργία του Vordersatz σε ένα ριτορνέλο. Εν συνεχεία, από το μ. 202 έως το 205, εμφανίζεται ένα δεύτερο Vordersatz με την ίδια λειτουργία, βασιζόμενο εμφανώς στο μοτιβικό υλικό το V1.

Στο αμέσως επόμενο μέτρο εμφανίζεται το Fortspinnung, με το ξεκίνημα αλυσίδας που οδηγεί στη δεσπόμενη στο μ. 210. Εκεί εισάγεται το Epilog, ολοκληρώνοντας το τμήμα και το ριτορνέλο με τέλεια αυθεντική πτώση στο μ. 216.

Ριτορνέλλο	Τονικότητα	Τρόπος	Μέτρα	Τμήματα
R1	I	ελάσσονα	196-216	V1 V2 F E
R2	III	μείζονα	231-245	V1* F* E*
R3	I	ελάσσονα	266-280	V1* V2 E
R4	I	ελάσσονα	322-329	E*

Πίνακας 3.4 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 1ο μέρος, διαμορφώσεις ριτορνέλο (RV 540) 3ο μέρος.

Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 3.10, η σχετική τροποποίηση του R3, τίθεται στο πλαίσιο μιας μεγάλης επέκτασης της V. Ωστόσο δεν είναι μόνο το R3 που διαφοροποιείται. Συγκριτικά με το πρώτο μέρος, οι αποκλίσεις είναι ακόμα περισσότερες.

Όπως και στη μετάβαση από το E2 στο R3 του πρώτου μέρους, όπου η κίνηση προς την τονικότητα της ελάσσονας πέμπτης δεν επικυρώθηκε από την αναμενόμενη εμφάνιση ριτορνέλο σε αυτήν την τονικότητα, έτσι και στην αντίστοιχη θέση του 3<sup>ου</sup> μέρους, το E2 δεν επιβεβαιώνεται με μια αντίστοιχη αναμενόμενη εμφάνιση ριτορνέλο. Το E2 κατευθύνεται προς μια τονικοποίηση της υποδεσπόμενης (Σολ ελάσσονα), αλλά την τελευταία στιγμή η σχετική τέλεια αυθεντική πτώση ακολουθείται από την εμφάνιση της δεσπόμενης της Ρε ελάσσονας και την άμεση αναμετάβαση στην οικεία τονικότητα με ταυτόχρονη εμφάνιση ριτορνέλο. Διαπιστώνουμε λοιπόν, ότι όπως και στο πρώτο μέρος, υπάρχει μια τάση περιορισμού των κύριων αρμονικών πόλων σε δύο.

The image shows a musical score for Violin 1 (V1\*) and Violin 2 (V2) starting at measure 266. The score is in 6/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The V1 part has a red box around the first measure and red circles around notes in measures 267-272. The V2 part has a red box around the first measure and red circles around notes in measures 267-272. The score is labeled with 'V1\*', 'V2', and 'E'.

Παράδειγμα 3.10 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 3ο μέρος, Ριτορνέλο 3 μ. 266-280

Στην είσοδο του R3, το μ. 266, η I στη Σολ ελάσσονα όπου κατέληξε πτωτικά το E2 λειτουργεί ως IV της Ρε ελάσσονας, μια περίπτωση παρόμοια με αυτή του μ. 94 στο E2 του 1ου μέρους. Εν συνεχεία εμφανίζεται η δεσπόζουσα στο μ. 267. Ουσιαστικά είναι σαν επεκτείνεται η V με τις ενδιάμεσες πτώσεις στην I στο μ. 268, 270 και 272. Ενώ είδαμε λοιπόν στον πίνακα τον τονικοποιήσεων 3.3 πως δεν εμφανίζεται καθόλου τονικοποιημένη δεσπόζουσα, η υπόνοια της δεσπόζουσας δηλώνεται όχι ως τονικός πόλος αλλά ως αρμονική λειτουργία στο πλαίσιο μακροδομικής επέκτασης της V ως πτωτικό  $\frac{6}{4}$ . Ακόμα και κάποιες διαφοροποιήσεις (κόκκινα περιγράμματα), όπως το χαμηλωμένο μια οκτάβα κάτω λα στο μ. 267, τονίζουν αυτήν την έμμεση στήριξη.

Στη περίπτωση του R2 βλέπουμε πρακτικά τις διαφορές που παρουσιάζονται σε σύγκριση με το R1, όπως φαίνεται και στον πίνακα 3.4. Από το Vordersatz αφαιρέθηκαν τα μ. 200 και 201 του R1, χρησιμοποιώντας ουσιαστικά την πρώτη εμφάνιση της V για το πέρασμα στο Fortspringung. Από κει και πέρα έχουμε επιφανειακές αλλαγές στη βιόλα και

στο κοντίνουο όπως φαίνονται στο παράδειγμα 3.11 στα κόκκινα περιγράμματα, οι οποίες κι εδώ δεν επηρεάζουν την λειτουργικότητά του. Το Fortsprinung, εκτός από την απαλοιφή του V2, έχει υποστεί ολοκληρωτική παραλλαγή όχι μόνο στις συνοδευτικές φωνές αλλά και στην κύρια. Συγκεκριμένα, αντί βάσει της μεταφοράς, η μελωδία να ξεκινήσει από Ντο, αυτή ξεκινάει από Λα. Δεν πραγματοποιείται δηλαδή, λαμβάνοντας υπόψη κάθε φορά τον πρώτο φθόγγο του μέτρου, η αντίστοιχη κατιούσα Ντο-Σι ύφεση-Λα-Σολ με αποτέλεσμα να υπάρχει μακροδομικά και μελωδικά απόκλιση. Τέλος, το Eriilog διαφοροποιείται μόνο στο σημείο που παραλλάσσεται το βασικό μοτίβο στο μ. 241 κα αμέσως μετά στο κοντίνουο.

The image displays three systems of musical notation for a concerto for lute and violin. The first system, starting at measure 227, is labeled V1\*. It features a treble clef with a key signature of one flat. Red boxes highlight specific melodic phrases in the upper staves and corresponding bass line notes. The second system, starting at measure 235, is labeled F\* and E\*. It continues the melodic development with red boxes highlighting further changes. The third system, starting at measure 244, is labeled F\* and shows a continuation of the melodic line. The score includes various rhythmic values and time signatures (3/4, 6/4) indicated below the staves.

Παράδειγμα 3.11 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 3ο μέρος, Ριτορνέλο 2 μ. 227-245



244

252

260

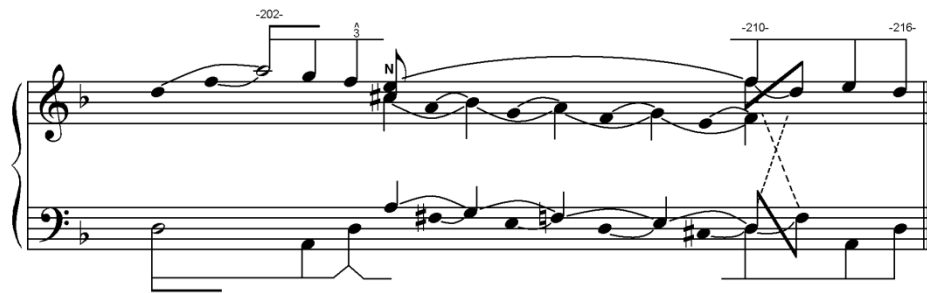
Παράδειγμα 3.12 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 3ο μέρος ,επεισόδιο 2 μ. 244-267.

Η διανομή ρόλων ανάμεσα στους σολίστες φαίνεται να αποκτά διαφορετικό χαρακτήρα στο τρίτο μέρος. Εδώ πλέον οι πορείες προς νέες τονικότητες χαράσσονται συλλογικά. Βάση αυτής της ενορχηστρωτικής λογικής αποτελεί το γεγονός ότι τα δύο όργανα ανταλλάσσουν μοτιβικό υλικό. Υπάρχει δηλαδή μια διαλακτική διαδικασία, η οποία επικρατεί σχεδόν σε ολόκληρο το μέρος (παράδειγμα 3.12). Συγκεκριμένα, στα μ. 248-251 βλέπουμε το λαούτο να επαναλαμβάνει επακριβώς το θέμα της βιόλας ντ'αμόρ. Εν συνεχεία ξεκινούν μαζί την κίνηση τη προς νέα τονικότητα της Σολ ελάσσονας στο μ. 251.

Διερευνώντας την αρμονική μακροδομή του 3<sup>ου</sup> μέρους, διαπιστώνουμε πως συμπεριφέρεται παρόμοια με αυτή του πρώτου. Το ενδιαφέρον στοιχείο που παρουσιάζει το σχετικό σενκεριανό γράφημα, είναι η διαφοροποίηση της πτωτικής σύνδεσης (auxiliary cadence) του R2. Το R2 δεν εμφανίζει κι αυτό μελωδική κάθοδο από την πέμπτη βαθμίδα στην πρώτη βαθμίδα της κλίμακας (όπως στο πρώτο μέρος), αλλά μελωδική κάθοδο από την τρίτη βαθμίδα στην πρώτη βαθμίδα της κλίμακας. Φαίνεται πως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, η απαλοιφή τμημάτων επηρεάζει και την βαθύτερη δομή του. Αυτό οφείλεται πρακτικά στο γεγονός ότι το Fortspinnung δεν μεταφέρεται τονικά, δηλαδή, αντί να ανέβει στο Ντο παραμένει στο Λα όπως φάνηκε και στο παράδειγμα 3.11. Επίσης, ο αρχικός φθόγγος της τονικοποίησης στην Σολ ελάσσονα στο E2, αποτελεί μακροδομικά ποίκιλμα (N= neighbor tone) που διανθίζει το Λα. Ομοίως πραγματοποιείται ένας μακροδομικός αρπισμός της Ρε ελάσσονας στο Bassbrechung με διαβατικό φθόγγο το Σολ, που τονικοποιείται. Στο R3 όπου κορυφώνεται ο αρπισμός στο λα, το γράφημα δείχνει πως δεν υπάρχει ολοκληρωμένη αντιστικτική στήριξη. Φαίνεται δηλαδή και αναγωγικά, η επέκταση της δεσπόζουσας (διάγραμματα 3.5, 3.6). Τέλος, το R4, το οποίο εκπροσωπείται μόνο από το Eriilog, τοποθετείται στον φθόγγο Φα του Urlinie.

Διάγραμμα 3.5 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 3ο μέρος , συγκεντρωτικό σενκεριανό γράφημα.

Διάγραμμα 3.6 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 3ο μέρος , σενκεριανό γράφημα E2-R3.



Διάγραμμα 3.7 Κοντσέρτο για λαούτο και βιόλα ντ' αμόρε σε Ρε ελάσσονα (RV 540) , 3ο μέρος , σενκεριανό γράφημα R1.

Παρατηρούμε πως στο πέρασμα από το μ. 209 στο 210 (διάγραμμα 3.7), προκύπτει μια ανταλλαγή φωνών μέσα από τις κινήσεις σε εσωτερική και εξωτερική φωνή. Στα μέτρα 321, 322 έχουμε το ίδιο ακριβώς γεγονός. Το R4 τοποθετείται στο σημείο εκδίπλωσης των φωνών, καθώς όπως είδαμε, το R4 διατηρεί από το R1 μόνο το Epilog.

## 4. Συμπεράσματα

Απαντώντας συμπερασματικά στο ερευνητικό ερώτημα που τέθηκε στην εισαγωγή τη παρούσας εργασίας, διαπιστώνουμε ότι:

1. Και τα δύο μέρη ακολουθούν την κανονιστική αρχή του ριτορνέλο ως προς την οργάνωση του μουσικού υλικού, εναλλάσσοντας μία τονικά κλειστή ενότητα εξολοκλήρου ή τμηματικά με τονικά ανοιχτά επεισόδια που οδηγούν σε διάφορες τονικές περιοχές.
2. Και στα δύο μέρη η βασική απόκλιση από την αρχή «ιδανικού» ριτορνέλο συνίσταται στην απουσία επικύρωσης μέσω εμφάνισης ριτορνέλο όλων των τονικών περιοχών, εκτός από την III, προς τις οποίες κινούνται τα επεισόδια. Συγκεκριμένα, είδαμε πως και στα δύο μέρη, το E2 δεν επισφραγίζεται τονικά μέσω εμφάνισης ριτορνέλο, αφενός στην V βαθμίδα (Λα ελάσσονα) και αφετέρου στην IV (Σολ ελάσσονα).
3. Η κανονιστική αρχή του ριτορνέλο, υπαινίσσεται μια ιεράρχηση των διαφόρων τονικών περιοχών των μερών του κοντσέρτου, ανάλογα με το κατά πόσο επικυρώνεται από την ακόλουθη εμφάνιση ριτορνέλο. Η αυτή λογική φαίνεται να ομοιάζει με την ιεραρχική λογική της αναγωγικής προσέγγισης της Σενκεριανής ανάλυσης, αν και σε τελείως διαφορετική βάση. Η ομοιότητα αυτή, αποτελεί την βάση για την συγκριτική διερεύνηση των πορισμάτων των δύο αυτών αποκλίνοντων προσεγγίσεων. Συγκεκριμένα, αναφορικά με το πρώτο μέρος, αν και η Φα στον μακροδομικό αρπισμό επικυρώνεται με εμφάνιση ριτορνέλο στην τονικότητα αυτή, το συγκεντρωτικό αναγωγικό γράφημα παρουσιάζει το Φα και το Λα ως ισάξια λιγότερο σημαντικούς φθόγγους από το Ρε. Από την άλλη μεριά, αναφορικά με το 3<sup>ο</sup> μέρος, κι εδώ το Φα επικυρωμένο με εμφάνιση ριτορνέλο, παρουσιάζεται λιγότερο σημαντικό μαζί με το Λα. Στη περίπτωση όμως του 3<sup>ου</sup> μέρους, το Λα δεν πραγματοποιεί μια ολοκληρωμένη αντιστικτική στήριξη. Η Σολ ελάσσονα τονικοποιείται, χωρίς όμως τονική επιβεβαίωση από ριτορνέλο. Το συγκεντρωτικό σενκεριανό γράφημα, δείχνει το Σολ αυτό να αποτελεί ουσιαστικά ένα πέρασμα από το Φα στο Λα ως έναν ακόμα λιγότερης βαρύτητας φθόγγο.

Τα παραπάνω συμπεράσματα θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνηθούν και σε άλλα κοντσέρτα όχι μόνο του Vivaldi, αλλά του εν γένει όψιμου μπαρόκ. Θα μπορούσε έτσι να επιβεβαιωθεί (ή όχι) μία ενδεχόμενη τάση των μπαρόκ κοντσέρτων να οργανώνουν την δομική τους αφήγηση στη βάση μίας ιεραρχικής διάταξης των υποενοτήτων τους βάση αρμονικής ή/και μορφολογικής λειτουργικότητας, αξιοποιώντας εκφραστικά την δυναμική σύγκλισης και απόκλισης των δύο αυτών λειτουργικών παραμέτρων.

## Βιβλιογραφία

Dreyfus, Laurence (1996). *Bach and the Patterns of Invention*, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Michael Talbot. "Ritornello." In Grove Music Online. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23526> (accessed September 19, 2012).

Βούβαρης, Πέτρος. Σημειώσεις Εισαγωγής στη Σενκεριανή ανάλυση. Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Θεσσαλονίκη.

Schenker, Heinrich (1977). *Free Composition*, Μτφρ. & επιμ., Ernst Oster. Hilldale, NY: Pendragon Press.

---