

**ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**Διπλωματική εργασία
της φοιτήτριας**

Ζλάτκου Βασιλικής Α. Ε. Μ.: 868

με τίτλο:

**«Ιστορική Αναδρομή της Μορφής Σονάτας από
τη γένεσή της έως και τον 19^ο αιώνα, μέσω της
ανάλυσης αντιπροσωπευτικών αποσπασμάτων»**

επιβλέπων: Κώστας Τσούγκρας, λέκτορας

Περιεχόμενα

Συντομογραφίες	
Πρόλογος	1
1. Εισαγωγή	3
2. Σονάτα	8
2.1. Ορισμός, πρώιμες εμφανίσεις του όρου σονάτα και πρωταρχικές χρήσεις του	8
2.2. Η σονάτα κατά την περίοδο μπαρόκ	9
2.3. Η σονάτα κατά την κλασική εποχή	10
2.4. Η σονάτα του 19 ^{ου} αιώνα – Ρομαντισμός	11
2.5. 20 ^{ος} αιώνας	12
3. Πρώιμες Μορφές Μπαρόκ	14
3.1. Τριμερείς μορφές	15
3.2. Διμερείς μορφές	17
4. Ορισμός της μορφής σονάτας – Μορφές σονάτας	23
4.1. Ορισμός και δομή της μορφής σονάτας	26
4.2. Προέλευση του όρου μορφή σονάτας	26
4.3. Μορφές σονάτας	29
4.3.1. First - Movement Sonata Form (Sonata – Allegro Form):	
Μορφή Πρώτου μέρους	30
4.3.2 Slow – Movement Form: Μορφή αργού μέρους	30
4.3.3. Minuet Sonata Form: Μορφή Μινουέτου	32
4.3.4. Finale Sonata Form: Μορφή Φινάλε	34
5. Μορφή Σονάτας <i>Allegro</i> (πρώτου μέρους): Περιγραφή και Ανάλυση της Δομής	37
5.1. Έκθεση	37
5.1.1. Κύριος τονικός χώρος	39
5.1.2. δευτερεύων τονικός χώρος	54
5.2. Ανάπτυξη	69
5.2.1. Πρώτο τμήμα Ανάπτυξης: επεξεργασία μοτίβων	72
5.3. Επανεκθεση	93
6. Ανάλυση αντιπροσωπευτικών έργων	114

6.1. Haydn, κουαρτέτο εγχόρδων op. 33, αρ. 1 – α' μέρος	
(σι ελάσσονα)	114
6.1.1. Γενικά στοιχεία για το op. 33	114
6.1.2. Περιγραφή και ανάλυση της μορφολογικής δομής	115
6.1.3. Συμπεράσματα	132
6.2. Beethoven, σονάτα για πιάνο op. 53 (<i>Waldstein</i>) – α' μέρος	
(Ντο Μείζονα)	134
6.2.1. Γενικά στοιχεία	134
6.2.2. Περιγραφή και ανάλυση της μορφολογικής δομής	135
6.2.3. Συμπεράσματα	165
6.3. Schubert, κουαρτέτο εγχόρδων op. 161 (D 887) – α' μέρος	
(Σολ Μείζονα)	169
6.3.1. Γενικά στοιχεία	169
6.3.2. Περιγραφή και ανάλυση της μορφολογικής δομής	170
6.3.3. Συμπεράσματα	204
7. Επίλογος – Συμπεράσματα	207
Παράρτημα: Συμφωνία, Κουαρτέτο εγχόρδων	211
Βιβλιογραφία	217

Συντομογραφίες

A

A: μοτίβο του τμήματος της Ανάπτυξης.

Αναπτ.: Ανάπτυξη.

Αναστρ.μοτ.κυρ.θεμ.: αναστροφή του μοτίβου του κύριου θέματος.

αρ.: αριθμός.

αρΘ: αρχή του μοτίβου Θ.

Αρμ.αλ.: αρμονική αλυσίδα.

αρχ.τον.: αρχική τονικότητα.

Γ

Γαλ.: Γαλλική.

Γερμ.: Γερμανική.

Δ

Δ: μοτίβο του δευτερεύοντος θέματος.

Δευτ.Αν.: Δευτερεύουσα Ανάπτυξη.

Δευτ.Αναπτ.: δευτερεύουσα Ανάπτυξη.

Δευτ.θ.: δευτερεύον θέμα.

Δευτ. θεμ.: Δευτερεύον θέμα.

Δευτ.θ.ομ.: Δευτερεύουσα θεματική ομάδα.

Δευτ.θεμ.ομ.: Δευτερεύουσα θεματική ομάδα.

Δευτ.θεμ.υλ.: Δευτερεύον θεματικό υλικό.

Δευτ.τον.χ.: δευτερεύων τονικός χώρος.

Δευτερ.τον.χ.: Δευτερεύων τονικός χώρος.

διαδικ.επαν.αρχ.τον.: διαδικασία επαναφοράς αρχικής τονικότητας.

διαφ.τ.: διαφορετική τονικότητα.

διπλή επαν.: διπλή επαναφορά.

δ.τ.π.: διαφορετική τονική περιοχή.

E

ελ.: ελάσσονα.

ελάσ.: ελάσσονα.

Εμφαν.δευτ.θεμ.: εμφάνιση δευτερεύοντος θέματος.

Εναλ.τον.: εναλλαγή τονικότητων.

Ενδ. – μετ.τμ.: Ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα.

Ενδιαμ.-μεταβ.τμ.: Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα.

Ενοτ.: Ενότητα.

Επ.αρχ.τ.: Επαναφορά αρχικής τονικότητας.

Επαν.αρχ.τ.: επαναφορά αρχικής τονικότητας.

Επανεκθ.: Επανεκθεση.

Επεκτ.: επέκταση.

Επεξ.: επεξεργασία.

Επεξ.κυρ.+δευτ.θεμ.υλ.: Επεξεργασία κύριου + δευτερεύοντος θεματικού υλικού.

Επεξ.μοτ.: Επεξεργασία μοτίβων.

Επεξ.μοτ.κυρ.θεμ.: επεξεργασία μοτίβων του κύριου θέματος.

Επιστρ.: επιστροφή.

Επιστρ.κ.θ.: επιστροφή του κύριου θέματος.

επιστρ. στην I: επιστροφή στην I.

Θ

Θ.: μοτίβο του κύριου θέματος.

ΘΑ: μοτίβο του κύριου θέματος σε συνδυασμό με στοιχεία μοτίβου της Ανάπτυξης.

θεμ.υλ.: θεματικό υλικό.

θ.υ. εκθ. στην I: θεματικό υλικό Έκθεσης στην I.

I

Ιταλ.: Ιταλική.

K

K: μοτίβο του καταληκτικού τμήματος, είτε μοτίβο της κατάληξης θέματος.

κ.α.: και άλλα.

κατ.: κατάληξη.

Κατ.τμ.: Καταληκτικό τμήμα.

Καταλ.τμ.: Καταληκτικό τμήμα.

Καταληκτ.τμ.: Καταληκτικό τμήμα.

κεφ.: κεφάλαιο.

κΘ2: κατάληξη του μοτίβου Θ2.

Κυκλ.5^{ov}: κύκλος των 5^{ov}.

Κυρ.θ.: Κύριο θέμα.

Κυρ.θεμ.μοτ.: Κύριο θεματικό μοτίβο.

Κυρ.θ.ομ.: Κύρια θεματική ομάδα.

Κυρ. θεμ. ομ.: Κύρια θεματική ομάδα.

Κυρ. τον. χ.: Κύριος τονικός χώρος.

M

μ.: μέτρο.

M.: Μείζονα.

M: μοτίβο του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος

Μειζ.: Μείζονα.

M.τ.: μεταβατικό τμήμα.

Μετ.τμ.: Μεταβατικό τμήμα.

Μοτ.δευτ.τ.χ.: μοτίβο του δευτερεύοντα τονικού χώρου.

Μοτ.κυρ.θεμ.: μοτίβο του κύριου θέματος.

Μοτ. 2^{ης} φρ. 2^{ου} θεμ.: μοτίβο της 2^{ης} φράσης του 2^{ου} θέματος.

μοτ. υλ. : μοτιβικό υλικό.

O

ο. π.: όπου παραπάνω

Π

πιο απομ.τον.: πιο απομακρυσμένη τονικότητα.

προεκτ.: προέκταση.

προετ.επαν.της I: προετοιμασία επαναφοράς της I.

πτ.: πτώση.

P

P: Ρυθμικό μοτίβο.

PM: ρυθμικό μοτίβο.

Σ

σελ.: σελίδα.

σχετ.Μ.τον.: σχετική Μείζονα τονικότητα.

T

τελ.δομ.πτ.: τέλεια δομική πτώση.

Τον.αποπροσ.: τονικός αποπροσανατολισμός.

τ.π.: τέλεια πτώση.

Υ

Υποφρ.: Υποφράση.

Φ

φρ.: φράση.

C

C.: μοτίβο της *coda*.

O

ορ.: opus.

Πρόλογος

Από τα πρώτα χρόνια της ενασχόλησής μου με τη μουσική, μου προκαλούσε ιδιαίτερη εντύπωση, ο τρόπος με τον οποίο μία παρτιτούρα, ένα μουσικό κείμενο μεταμορφωνόταν κατά την ερμηνεία σε ήχο, σε μελωδίες γεμάτες ρυθμό και εκφραστικότητα. Με το πέρασμα του χρόνου και καθώς άρχισαν να διευρύνονται περισσότερο οι μουσικές γνώσεις μου, συνειδητοποίησα ότι αυτή η εκφραστικότητα, που τόσο με συγκινούσε κατά την απόδοση μιας μουσικής μελωδίας δεν οφειλόταν απλά στην ορθή χρήση της τεχνικής των δαχτύλων μου στο πιάνο. Το ίδιο το μουσικό κείμενο ήταν οργανωμένο με τέτοιο τρόπο, ώστε να προκαλεί κατά κάποιο τρόπο αυτή την αίσθηση συναισθηματισμού κατά την ερμηνευτική απόδοσή του.

Άρχισα, επομένως, να παρατηρώ και να εξερευνώ σε κάθε νέο κομμάτι που μελετούσα συμμετρίες στην οργάνωση του μουσικού υλικού, ομοιότητες είτε διαφορές στις πολλαπλές εμφανίσεις μίας μελωδίας και στους τρόπους με τους οποίους αυτή παραλλάσσονταν κατά τη διάρκεια του κομματιού αυτού. Αποτελούσε πρόκληση για μένα να αποκρυπτογραφήσω το κάθε μουσικό έργο ανακαλύπτοντας τη μοναδικότητά του, σα να διαβάζω ένα καινούριο βιβλίο με μία διαφορετική ιστορία κάθε φορά. Ανακάλυπτα τον τρόπο ομαδοποίησης των μουσικών φράσεων και προσπαθούσα να τις αποδώσω κατά την ερμηνεία μου, προβάλλοντας τη μελωδία και όλα εκείνα τα σημεία, που θεωρούσα πιο εκφραστικά. Φυσικά, οι εκάστοτε καθηγητές μου της μουσικής εμπλούτιζαν αυτές τις γνώσεις και μου μάθαιναν πώς να τις αξιοποιώ κατά την απόδοση ενός έργου στο πιάνο.

Κατά την πρώτη μου επαφή με το αντικείμενο της ανάλυσης μουσικών έργων, στα χρόνια φοίτησής μου στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών, κατόρθωσα να επεκτείνω ακόμη περισσότερο τις γνώσεις μου επάνω στη μελέτη ενός μουσικού κειμένου, μαθαίνοντας πια να τις τεκμηριώνω επιστημονικά. Επικέντρωσα τελικά την έρευνά μου στη μορφή σονάτας, η εξελικτική πορεία της οποίας προκάλεσε τόσες αισθητικές μεταβολές και επηρέασε και επηρεάζει την εξέλιξη της σύνθεσης ενόργανης μουσικής γενικά. Με γοήτευσε το γεγονός ότι ένα πρότυπο, όπως η μορφή σονάτας δεν προσδιόριζε μόνο την οργάνωση της δομής ενός έργου, αλλά περιλάμβανε και παραμέτρους, οι οποίες ενίσχυαν την έκφραση και τη δραματικότητα. Η κατεύθυνση, η συμμετρία και η δραματική κορύφωση των συνθέσεων μορφής σονάτας

συμβάλλουν καθοριστικά και στην ερμηνευτική προσέγγιση ενός έργου, όσον αφορά θέματα μνήμης, δεξιολογικής απόδοσης, εκφραστικότητας, παρουσίας στο κοινό.

Στόχος αυτής της έρευνας ήταν όχι μόνο η απλή εκμάθηση της δομής της μορφής σονάτας, αλλά η απόλυτη εμβάθυνση, όσο αυτό είναι εφικτό για το επίπεδο των γνώσεών μου, η εξερεύνηση του βάθους, στο οποίο φτάνει αυτή η οργάνωση και ο βαθμός στον οποίο αυτή επηρεάζει το τελικό ερμηνευτικό αποτέλεσμα.

Τις αρχικές μου ευχαριστίες θα ήθελα να αποδώσω στον επιβλέποντα καθηγητή μου κ. Κωνσταντίνο Τσούγκρα, ο οποίος σεβάστηκε την τόσο υψηλών προσδοκιών επιλογή μου σχετικά με το θέμα της εργασίας αυτής και μου εμπιστεύτηκε ένα τόσο μεγαλεπήβολο εγχείρημα, βοηθώντας και ενθαρρύνοντάς με σε κάθε βήμα της έρευνάς μου. Κρίνω σκόπιμο να αναφέρω, επίσης, ότι η παρακολούθηση των δικών του μαθημάτων αποτέλεσε το έναυσμα της ενασχόλησής μου με τούτο το αντικείμενο έρευνας. Στη συνέχεια θα ήθελα να ευχαριστήσω τον καθηγητή μου του πιάνου κ. Νίκο Τασόπουλο, ο οποίος μου άνοιξε έναν νέο ερμηνευτικό ορίζοντα, μαθαίνοντάς μου εκτός όλων των άλλων να διαβάζω πίσω από τις νότες, αποδίδοντας στην ερμηνεία μου το βαθύτερο μουσικό νόημα κάθε έργου, παραμένοντας δίπλα μου σε κάθε δύσκολη στιγμή της πιανιστικής μου πορείας και σε κάθε επιτυχία και συμβάλλοντας καθοριστικά στη διαμόρφωση της μουσικής μου προσωπικότητας.

Όσον αφορά το τεχνικό μέρος της εργασίας αυτής, όπως τη χρήση προγραμμάτων υπολογιστή και άλλων σχετικών λεπτομερειών, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερω τον αδερφό μου Ζαχαρία Ζλάτκο, ο οποίος βρισκόταν συνεχώς στη διάθεσή μου και μου έλυνε όλα τα τεχνικά προβλήματα, που τυχόν δυσχέραιναν την έρευνά μου. Τέλος, αξίζει να ευχαριστήσω τρία άτομα, τα οποία από την αφετηρία ακόμη της πορείας μου στο χώρο της μουσικής, ανέλαβαν το ρόλο της ηθικής υποστήριξης και της ενθάρρυνσης σε κάθε δύσβατη στιγμή αλλά και στην επίτευξη κάθε στόχου, στην πραγματοποίηση κάθε ονείρου: στη μητέρα μου Θεοδώρα Ζλάτκου, στη θεία μου Βάσω Σκερλετίδου και στην ξαδέρφη μου Άσπα Ακριβιάδου. Ευχαριστώ πολύ!

Η εργασία αυτή είναι αφιερωμένη στη μνήμη της γιαγιάς μου Άννας Σκερλετίδου, η οποία πάντοτε πίστευε σε μένα και στις δυνατότητές μου στη μουσική, πηγαίνοντάς με στα πρώτα μου μαθήματα μουσικής και βλέποντάς με να προοδεύω μέρα την ημέρα, χρόνο το χρόνο σε μία ώριμη και δυναμική μουσική, σε έναν καλύτερο άνθρωπο.

1. Εισαγωγή

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα στην Ευρώπη εξέχουσα θέση στο ρεπερτόριο των επίσημων εκδηλώσεων κατείχε ακόμη η φωνητική μουσική (εκκλησιαστική μουσική, όπερα). Η ενόργανη μουσική συμπεριλαμβανόταν στις συναυλίες αυτές, όμως είτε είχε συνοδευτικό ρόλο είτε αποτελούσε εισαγωγικό ή ενδιάμεσο μέρος (πρελούδια, οβερτούρες, ιντερλούδια). Από την άλλη πλευρά, ωστόσο, η ενόργανη μουσική ξεχωριστά εμφανίζει αυτή την περίοδο μία ιδιαίτερα έντονη άνθηση, η οποία έχει αφετηρία τις αρχές του 16^{ου} αιώνα και σταδιακά κλιμακώνεται έως αυτή την εποχή (18^{ος} αιώνας). Ενώ αρχικά, τα αποκλειστικά οργανικά έργα περιορίζονταν στη θρησκευτική είτε στην αυλική τους λειτουργικότητα και εξυπηρετούσαν παιδαγωγικούς σκοπούς, στις αρχές του αιώνα αυτού σηματοδοτείται η εμφάνιση νέων μουσικών ειδών σύνθεσης, τα οποία σταδιακά εξελίσσονται και κατατάσσουν αυτό το είδος μουσικής ως το πιο δημοφιλές ρεπερτόριο σε ιδιωτικές και δημόσιες εκδηλώσεις. Τα νέα αυτά είδη, τα οποία συνετέλεσαν ως αφετηρία ραγδαίων αλλαγών στη μουσική κοινωνία είναι η σονάτα, η συμφωνία, το κονσέρτο και από το 1780, το κουαρτέτο (Rosen 1988, σελ. 8 – 9).

Η σονάτα αποτελεί το πρώτο ανεξάρτητο και ολοκληρωμένο είδος σύνθεσης, το οποίο προοριζόταν αποκλειστικά για ενόργανη μουσική. Τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της σονάτας, όπως η οργανωμένη διάταξη του μουσικού υλικού, η σαφής δομή και η προκαθορισμένη έκταση, καθώς και η ενίσχυση και κορύφωση της δραματικότητας οδήγησαν στη δημιουργία του στυλ σονάτας (*sonata style*), το οποίο κατά την κλασική εποχή έφερε την ενόργανη μουσική στο απόγειό της (Rosen 1988, σελ. 9).

Οι αισθητικές αλλαγές που προξένησε η εξάπλωση και αποδοχή των νέων ειδών ενόργανης σύνθεσης - στα πλαίσια των οποίων αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε το στυλ σονάτας - αποτέλεσαν θέλγητρο του ενδιαφέροντος των θεωρητικών της μουσικής. Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα ακόμη, παρατηρούνται οι πρώτες προσπάθειες ορισμού και περιγραφής της σονάτας, ως μίας πρότυπης συνθετικής μορφής με αρχές, που διέπουν κάθε ολοκληρωμένο και δομικά οργανωμένο οργανικό έργο.

Το 1775, ο Schulz σ' ένα άρθρο του (*Schulzer /Allgemeine II/2*, σελ. 688 – 689) απέδωσε τον ορισμό της σονάτας, ο οποίος ξεκινά ως εξής: «Σονάτα είναι ένα

κομμάτι ενόργανης μουσικής, το οποίο αποτελείται από δύο, τρία ή τέσσερα διαδοχικά μέρη διαφορετικού χαρακτήρα» (Newman 1983, σελ. 23). Η οργάνωση και δομή των μερών αυτών περιλαμβάνει τη συνέχιση και συγχώνευση των πρώιμων συνθετικών μορφών του μπαρόκ (διμερής και τριμερής μορφή), οι οποίες εξελίχθηκαν και προσαρμόστηκαν στα νέα δεδομένα μέσω του στυλ σονάτας, γεννώντας μία ποικιλία νέων, ισάξιων μουσικών μορφών (Rosen 1988, σελ. 16).

Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και κυρίως από τον 19^ο αιώνα και έπειτα οι ερευνητές επικέντρωσαν ιδιαίτερα το ενδιαφέρον τους στη μελέτη των νέων μουσικών μορφών και προσπάθησαν να ανάγουν από αυτές ένα πρότυπο μοντέλο σύνθεσης με τη βοήθεια του οποίου θα ήταν σε θέση να εξηγήσουν και να αναλύσουν - ως επί το πλείστον - όλα τα περίπλοκα και μεγαλεπήβολα έργα της κλασικής εποχής και των μεγάλων συνθετών του 18^{ου} αιώνα (Haydn, Mozart, Beethoven). Το μοντέλο αυτό ονομάστηκε «μορφή σονάτας» (*sonata form*) και αποτέλεσε το βασικότερο μέσο στη διδασκαλία της σύνθεσης και στην ανάλυση μουσικών έργων (Webster, *Sonata form*, Grove Music Online, 7/11/2006).

Οι συνθέτες κατά την άνοδο της ενόργανης μουσικής και την ευρεία διάδοση των αντίστοιχων ειδών σύνθεσης, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, εμφάνισαν έντονη τάση - προφανώς και λόγω των αισθητικών μεταβολών που επήλθαν - να συγκεντρώνουν το σημαντικότερο και μεγαλύτερο βάρος της σύνθεσης στο πρώτο μέρος του έργου. Επέλεξαν δηλαδή, για το εισαγωγικό αυτό μέρος, ένα κομμάτι συνήθως πομπώδους χαρακτήρα με πολύπλοκη δομή, περίτεχνη υφή και αυστηρή οργάνωση, έχοντας ως πρωταρχικό στόχο τη μέγιστη προβολή και κορύφωση της δραματικότητας. Επομένως, το πρώτο μέρος των συνθέσεων αυτών αιτιολογημένα επικράτησε ως το αντιπροσωπευτικότερο κομμάτι σε μορφή σονάτας, η οποία σε πολλές περιστάσεις συναντάται και ως «μορφή σονάτας πρώτου μέρους» (*first - movement sonata form*) ή «μορφή σονάτας *Allegro*» (*sonata - allegro form*). Όμως, οι βασικές αρχές και τα χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας πρώτου μέρους εμφανίζονται και στα υπόλοιπα μέρη των αντίστοιχων με τη σονάτα συνθέσεων ενόργανης μουσικής, τα οποία επίσης είναι δυνατόν να είναι σ' αυτή τη μορφή (μορφή σονάτας). Ο Rosen στο βιβλίο του *Sonata Forms* αναφέρεται στις μουσικές μορφές που αντιστοιχούν σε κάθε μέρος των παραπάνω συνθέσεων και τις κατονομάζει όλες με τον όρο «μορφές σονάτας», ως παράγωγα της αρχικής μορφής και του ίδιου στυλ, του στυλ σονάτας (Rosen 1988, σελ. 98 - 99).

Στη σύγχρονη βιβλιογραφία η ιστορική εξέλιξη της μορφής σονάτας, η ανάλυση και περιγραφή της έχει απασχολήσει πολυάριθμους συγγραφείς και ερευνητές. Στο πολύτομο λεξικό μουσικών όρων *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹ εμφανίζεται ως άρθρο από τον J. Webster ο όρος «μορφή σονάτας», όπου αρχικά παρατίθεται ο ορισμός, οι γενικότερες αρχές και οι ιστορικές πηγές προέλευσής του και στη συνέχεια καταγράφεται η ιστορική εξέλιξη της συγκεκριμένης μορφής διαχωρισμένη σε αιώνες και σε αντίστοιχες εποχές της ιστορίας της μουσικής (κλασική εποχή, ρομαντισμός, εικοστός αιώνας), αλλά και στα ξεχωριστά τμήματα από τα οποία αποτελείται ένα κομμάτι σε μορφή σονάτας (Εκθεση – Ανάπτυξη – Επανάκθεση – Εισαγωγή και Coda). Σε κάθε ενότητα περιγράφεται και αναλύεται η οργάνωση της δομής του κάθε επιμέρους τμήματος και οι αναφορές συμπληρώνονται με παράθεση σχετικών αποσπασμάτων από αντίστοιχα έργα συνθετών της κάθε εποχής. Το άρθρο ολοκληρώνεται με ιστορική αναδρομή σε βιβλιογραφικές πηγές σχετικά με την προέλευση του όρου, με σύγχρονες μεθόδους ανάλυσης και εξαιρετικές περιπτώσεις της μορφής σονάτας και με αναφορά σε μουσικά είδη φωνητικής και ενόργανης μουσικής, τα οποία επηρεάστηκαν άμεσα και εμφανίζουν έντονα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης αυτής μορφής σύνθεσης (Webster, ο.π.).

Μία από τις πιο ολοκληρωμένες και εμπειριστατωμένες προσπάθειες περιγραφής και ανάλυσης της εξέλιξης της μορφής σονάτας είναι το βιβλίο του Rosen *Sonata Forms* (1988). Στο βιβλίο αυτό ο συγγραφέας διακρίνει τη μορφή σονάτας σε τέσσερις τύπους, σε τέσσερις επιμέρους μορφές σονάτας. Αρχικά, αποδίδει τον ορισμό και την κοινωνική της λειτουργικότητα, καθώς αναφέρονται και οι πρώιμες μορφές μπαρόκ ως πηγές προέλευσής της. Στη συνέχεια, ο Rosen κάνει λόγο για την άρια και το κονσέρτο², ως τα πιο συγγενή είδη σύνθεσης που επηρέασαν αλλά και επηρεάστηκαν από τη μορφή σονάτας. Έπειτα περιγράφει τα τέσσερα είδη μορφής σονάτας και προχωρά στην παράθεση της εξέλιξής τους, καθώς και σε αναφορά στο μοτίβο, σε τεχνικές επεξεργασίας του και στη λειτουργικότητά του, ως τη μικρότερη

¹ Έκδοση online.

² Ο Rosen δεν κατατάσσει τα μέρη του κονσέρτου ως μορφές σονάτας. Αναφέρει απλά ότι παρουσιάζουν έντονα στοιχεία ως προς αυτές. Επίσης και στο σχετικό άρθρο του Schulz, το οποίο αναφέρθηκε παραπάνω σχετικά με τον ορισμό της σονάτας, φαίνεται ότι το κονσέρτο διαφοροποιείται από τη σονάτα, επειδή δεν έχει πρωταρχικό στόχο την προαγωγή της δραματικότητας, αλλά σκοπός της σύνθεσης είναι η προβολή ενός δεξιότεχνη ερμηνευτή σε σχέση με ένα συνοδευτικό οργανικό σύνολο (Newman 1983, σελ. 23 - 24).

Το κονσέρτο έχει μέρη σε μορφή σονάτας. Για να επιτευχθεί όμως η ενίσχυση των δεξιότεχνικών τμημάτων, που είναι και το βασικότερο μέλημα, τα όρια των επιμέρους τμημάτων της δομής της μορφής σονάτας προεκτείνονται είτε διαφοροποιούνται.

μονάδα στη δομή της μορφής σονάτας. Τέλος, όπως περίπου φαίνεται και στο αντίστοιχο άρθρο του J. Webster, στο *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ο Rosen περιγράφει και αναλύει ξεχωριστά ένα προς ένα τα τμήματα της μορφής σονάτας (Εκθεση – Ανάπτυξη – Επανεκθεση – Codas) και τέλος αναφέρεται ξεχωριστά στις σχετικές με τις μορφές σονάτας συνθέσεις του Beethoven, του Schubert και σε αντίστοιχα έργα συγχρόνων τους συνθετών. Σε κάθε κεφάλαιο του βιβλίου παρατίθενται αναλύσεις αποσπασμάτων από σχετικά έργα συνθετών ανάλογα με το ζήτημα που αναλύεται κάθε φορά.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την ιστορική εξέλιξη της μορφής σονάτας από τη γένεσή της ως το 19^ο αιώνα, ακολουθώντας ως κύριο κορμό έναν συνδυασμό ανάλογο με τη γενική διάρθρωση της δομής των δύο παραπάνω αναφορών (Webster, ο.π. και Rosen 1988, κεφ. i – iii, vi - xiv). Ως αφητηρία ορίζονται τα είδη σύνθεσης, που αποτέλεσαν το γενικότερο πλαίσιο όπου αναπτύχθηκε και διαμορφώθηκε η μορφή σονάτας, τα οποία και απαρτίζουν την κύρια πηγή μουσικών αποσπασμάτων και έργων προς ανάλυση (σονάτα, συμφωνία, κουαρτέτο εγχόρδων). Στη συνέχεια, έπειτα από μία σύντομη αναφορά στην ιστορική αναδρομή της σονάτας, η οποία αποτέλεσε το έναυσμα και το βασικό πρότυπο εξέλιξης της συγκεκριμένης μορφής, προσδιορίζονται οι μουσικές μορφές που προϋπήρχαν της μορφής σονάτας (διμερής και τριμερής μορφή), οι οποίες δημιούργησαν τα θεμέλια για τη διαμόρφωση και ανάπτυξή της, ενσωματώθηκαν σ' αυτή, προσαρμόστηκαν στα νέα αισθητικά δεδομένα και εξελίχθηκαν παράλληλα μέσω αυτής.

Σ' αυτό το σημείο και μετά την ολοκλήρωση των εισαγωγικών στοιχείων για το μουσικό και ιστορικό υπόβαθρο της μορφής σονάτας παρατίθεται ο ορισμός της, καθώς επίσης περιγράφεται η δομή των τμημάτων της και γίνεται μία ιστορική τοποθέτηση της γενικότερης προέλευσης του όρου. Επειδή το κύριο βάρος της εργασίας, όσων αφορά και το αναλυτικό μέρος θα δοθεί στη μορφή σονάτας πρώτου μέρους (*first – movement sonata form*), κρίνεται σκόπιμο πριν οποιαδήποτε περαιτέρω ενέργεια να αναφερθούν ξεχωριστά και να οριστούν οι τέσσερις επιμέρους μορφές σονάτας, σύμφωνα και με το βιβλίο του Rosen *Sonata Forms* (Rosen 1988, κεφ. vi, σελ. 98 – 132).

Κύριο μέρος της εργασίας αυτής καταλαμβάνει ο διαχωρισμός της μορφής σονάτας *allegro* (πρώτου μέρους) στα εσωτερικά τμήματά της (Εκθεση – Ανάπτυξη – Επανεκθεση), τα οποία ερευνώνται ξεχωριστά το καθένα μέσω της ιστορικής τους εξέλιξης από την προκλασική εποχή έως και τον 19^ο αιώνα. Σε κάθε τμήμα

αναφέρονται οι πιο συχνά εφαρμοσμένες, αλλά και κάποιες εξαιρετικές περιπτώσεις οργάνωσης της δομής και του μουσικού υλικού με παράθεση σχετικών μουσικών παραδειγμάτων από αποσπάσματα έργων του χρονικού φάσματος, που μελετάται.

Τέλος, αφού έχουν καθοριστεί και προσδιοριστεί όλες οι πτυχές αυτού του πρότυπου σύνθεσης, η παρούσα εργασία ολοκληρώνεται με την ανάλυση αντιπροσωπευτικών έργων μορφής σονάτας πρώτου μέρους. Θα αναλυθούν από αρμονικής και κυρίως μορφολογικής σκοπιάς, έργα των συνθετών: Haydn, Beethoven και Schubert. Στις αναλύσεις αυτές περιλαμβάνονται τα πρώτα μέρη των ειδών συνθέσεων, που έχουν προαναφερθεί (σονάτα και κουαρτέτο εγχόρδων). Σκοπός αυτού του τελικού μέρους της εργασίας είναι η πρακτική εφαρμογή των χαρακτηριστικών και των αρχών της μορφής σονάτας - που θα έχουν ήδη οριστεί από τα προηγούμενα κεφάλαια - από την κλασική εποχή έως και τον 19^ο αιώνα μέσω της ανάλυσης, η οποία προκύπτει από συνδυασμό προσωπικής και βιβλιογραφικής έρευνας.

2. Σονάτα

2.1. Ορισμός, πρώιμες εμφανίσεις του όρου σονάτα και πρωταρχικές χρήσεις του.

Η *σονάτα* (*sonata*) ως όρος αρχικά χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει ένα κομμάτι ενόργανης μουσικής, το οποίο συνήθως αποτελούνταν από διαφορετικά μέρη και ερμηνευόταν από έναν εκτελεστή είτε από μικρό σύνολο μουσικής δωματίου. Στις αρχές του 16^{ου} αιώνα με αφορμή την πρώιμη άνθηση της ενόργανης μουσικής, το λήμμα 'sonata' εισήχθη στο ιταλικό μουσικό λεξιλόγιο, ως το θηλυκό γένος της μετοχής αορίστου του ρήματος *sonare* (ηχώ ή παίζω), το οποίο είχε αντιθετική σημασία από το ρήμα *cantare* (τραγουδώ),- αντίστοιχα αναφέρεται και η 'cantata'³-, σύμφωνα και με τον τίτλο της ταμπολατούρας για λαούτο σε έργο του Petrucci: 'per cantar e sonar'⁴.

Όμως, από πολύ νωρίτερα ακόμη (13^{ος} αιώνας) εμφανίζονται συγγενικοί όροι ως πηγές προέλευσης της λέξης 'sonata' στη λογοτεχνία αλλά και το θέατρο σε σχέση πάντοτε με την ενόργανη μουσική. Με παρόμοια σημασία συναντάται ο όρος 'sennets' σε έργα του Ελισαβετιανού θεάτρου και η λέξη 'sonada' σε γερμανικά χειρόγραφα της ίδιας περιόδου αναφερόμενη στο κάλεσμα της τρομπέτας (φανφάρες). Στο έργο *El maestro* του Luis de Milán, το 1536, εμφανίζεται η έκφραση 'villancicos⁵ y sonadas' και το 1561 ο Gorzanis έδωσε ως γενικό τίτλο τον όρο 'sonata' για τα *passamezzos* και τις *paduanas*⁶, στο πρώτο του βιβλίο *Intabolatura di liuto*.

Η ιστορική εξέλιξη της σονάτας διακρίνεται σε τέσσερις χρονικές περιόδους: Μπαρόκ, Κλασική εποχή, Ρομαντισμός, εικοστός αιώνας (Newman, Tilmouth, *Sonata*, Grove Music Online, 7/5/2008).

³ 'cantata': είδος σύνθεσης μουσικής δωματίου για μία ή δύο σόλο φωνές και συνοδεία αρπίχορδου (*harpsichord*), η οποία συνδυάζεται σε κάποιες περιπτώσεις και από μικρό σύνολο οργάνων (Wikipedia, *cantata*, 7/5/2008).

⁴ 'per cantar e sonar': για τραγούδι και παίξιμο (οργάνου).

⁵ 'villancicos': ισπανικά κομμάτια του 16^{ου} αιώνα αντίστοιχα της ιταλικής παράδοσης σχετικά με την έντεχνη κοσμική πολυφωνική μουσική (Γιάννου 1995,σελ. 286), βασισμένα - όσον αφορά τη διάταξη των στίχων τους - σε αναγεννησιακά ποιήματα της Ιβηρικής χερσονήσου (Wikipedia, *villancicos*, 7/5/2008) είτε σπανιότερα σε θρησκευτικά κείμενα (Γιάννου 1995, σελ. 286).

⁶ *passamezzos*, *paduanas*: λαϊκής προέλευσης αυτοσχεδιασμοί παραλλαγών για χορούς πάνω σ' ένα σκελετό μπάσου. Παρουσίασαν ευρεία διάδοση σε διάφορα όργανα στα μέσα του 16^{ου} αιώνα (Γιάννου 1995, σελ. 289).

2.2. Η σονάτα κατά την περίοδο Μπαρόκ.

Η περίοδος μπαρόκ χρονολογείται από το 1585 έως το 1750, περιλαμβάνει τις σονάτες του Giovanni Gabrieli και εκτείνεται μέχρι τις σονάτες του Tartini, του F. M. Veraccini και του Leclair, ενώ οι σονάτες του Corelli σηματοδοτούν το τέλος της περιόδου και την είσοδο στην κλασική εποχή. Το 1701, στο *Dictionaire* του Brossard συναντάται μία από τις πιο ουσιώδεις και καταρτισμένες αναφορές στη σονάτα, η οποία σύμφωνα με το αντίστοιχο λήμμα αποτελείται από ένα έως οχτώ μέρη και συντίθεται για ένα ή δύο βιολιά και *basso continuo*⁷. Ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο διαχωρισμός που κάνει ο Brossard στο *Dictionaire*, όσων αφορά τους δύο τύπους σονάτας: τη *sonata da chiesa* (εκκλησιαστική σονάτα), η οποία αποτελείται από αργά και γρήγορα *Allegro* μέρη σε φουγκάτο στυλ και τη *sonata da camera* (σονάτα δωματίου), που απαρτίζεται από αργή εισαγωγή και μέρη από χορούς (Newman, *Sonata*, 7/52008).

Κατά τη διάρκεια του μπαρόκ και παράλληλα με την ανάπτυξη της σονάτας, άρχισε σταδιακά να μειώνεται ο αριθμός οργάνων στα μουσικά σύνολα. Έτσι, τα *trio* (σύνολα με τρία όργανα) διαδέχτηκαν τα μικρά μουσικά σύνολα (*ensemble*) και πολύ σύντομα αυξήθηκε αισθητά ο αριθμός συνθέσεων σονάτας για σόλο όργανο, κυρίως έγχορδο με *basso continuo*, με αποτέλεσμα τη δημιουργία των πρώτων σολίστ μουσικών με άριστες δεξιότητες. Από την άλλη πλευρά και με αφορμή τις νέες αυτές αλλαγές, βαθμιαία προέκυψε και η ανάγκη για επέκταση του μήκους των κομματιών σονάτας (Newman, ο.π.).

Στις αρχές της περιόδου, μία σονάτα αποτελούνταν από ένα μέρος είτε από πολλά εσωτερικά τμήματα σύμφωνα με τον τρόπο σύνθεσης της *canzona*⁸. Κατά το μέσο μπαρόκ οι πολυτμηματικές σονάτες άρχισαν να διαιρούνται σε λιγότερα, πιο μακροσκελή τμήματα, που ονομάζονταν μέρη (*movements*) και των οποίων ο

⁷ *basso continuo* (συνεχές βάσιμο): συνοδευτική γραμμή μπάσο, η οποία αποτελεί την αρμονική βάση και συμπληρώνει αρμονικά τη μελωδική γραμμή του σόλο οργάνου είτε του οργανικού συνόλου, που συνοδεύει. Τα όργανα, που ερμήνευαν συνήθως τη γραμμή του *basso continuo* κατά την περίοδο μπαρόκ ήταν το βιολόνε, το βιολοντσέλο, το φαγκότο, η βιόλα *da gamba*, το τρομπόνι, το κιταρόνε, η θεόρβη, το λαούτο, η κιθάρα, το εκκλησιαστικό όργανο και το αρπίχορδο (Newman, ο.π.).

⁸ *canzona*: ιταλική μορφή φωνητικής σύνθεσης με πολλά τμήματα. Κατά τα τέλη του 16^{ου} και τις αρχές του 17^{ου} αιώνα μετατρέπεται σε σύνθεση για ενόργανη μουσική. Θεωρείται, επίσης, πρόδρομος της σονάτας (Wikipedia, *canzona*, 7/5/2008). Χαρακτηριστικό της γνώρισμα είναι η συστηματική χρήση μιμήσεων και συναντάται στο ρεπερτόριο των πληκτροφόρων οργάνων αλλά και στο αντίστοιχο ρεπερτόριο μουσικής για οργανικά συγκροτήματα (Γιάννου 1995, σελ. 289).

διαχωρισμός συμβολιζόταν με ένδειξη στην παρτιτούρα. Ταυτόχρονα, παρατηρείται πιο συστηματοποιημένη χρήση των ρυθμικών μοτίβων και της μετρικής δομής, ενώ η οργάνωση του θεματικού υλικού εξαρτάται άμεσα από την αρμονική διάρθρωση. Τέλος, κατά το όψιμο μπαρόκ η επιμήκυνση των κομματιών γίνεται με περισσότερη δεξιοτεχνία, τα μέρη μιας σονάτας διαχωρίζονται ολοκληρωτικά, αποκτώντας δική τους το καθένα μορφή και περιορίζονται σε τρία ή τέσσερα ανά σονάτα (Newman, ο.π.).

Η σονάτα στην περίοδο μπαρόκ περιλαμβανόταν κυρίως στο ρεπερτόριο της εκκλησιαστικής μουσικής, αλλά εμφανιζόταν και στις εκδηλώσεις που παραχωρούνταν στις εκάστοτε αριστοκρατικές αυλές, πολύ σπάνια όμως συναντάται στο θέατρο αυτή την εποχή (Newman, ο.π.).

2.3. Η σονάτα κατά την Κλασική εποχή.

Η κλασική εποχή οριοθετείται χρονολογικά από το 1735 έως το 1820 και η αφετηρία της συμπίπτει με την άνθηση της σονάτας για πληκτροφόρο όργανο (*keyboard sonata*). Περιλαμβάνει το πέρασμα από το αρπύχορδο και το κλαβίχορδο στο πιάνο και το Βιεννέζικο Κλασικό στυλ, όπως αυτό προκύπτει μέσα από τις σονάτες του Haydn και του Mozart και επεκτείνεται έως τις τελευταίες σονάτες του Beethoven και του Clementi. Από το 1740 και έπειτα, με αφορμή τον Scheibe, η διάταξη των μερών της σονάτας τύπου γρήγορο – αργό – γρήγορο άρχισε να καθιερώνεται ολοένα και περισσότερο (Newman, ο.π.).

Το 1709 με την εμφάνιση του πρώτου πιάνου από τον Cristofori δίνεται η εκκίνηση για την σύνθεση σονάτας για σόλο πιάνο, η εξέλιξη της οποίας μεσουρανάει στην κλασική εποχή, όπου το 1732 αναφέρεται και η πρώτη δημοσίευση σονάτας για πιάνο από έργο του Giustini⁹. Από το 1760 και έπειτα οι συνθέσεις αυτού του είδους έφτασαν στο απόγειό τους με μεγάλο αριθμό εκδόσεων σε Ιταλία, Γαλλία, Αγγλία, Γερμανία και αλλού (Newman, ο.π.).

Η σονάτα στην κλασική περίοδο έφτασε στο αποκορύφωμα της εξελικτικής της πορείας και οι μορφές σονάτας συντελώντας στην αισθητική επανάσταση που ακολούθησε έγιναν το πιο διαδεδομένο και δημοφιλές ρεπερτόριο ενόργανης μουσικής στις δημόσιες εκδηλώσεις, αλλά και τις ιδιωτικές συνεστιάσεις (Rosen

⁹ Giustini: “12 Sonate da cimbalo di piano, e forte ditto volgarmente di martelletti”.

1988, κεφ. II, σελ. 8 - 15). Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα η συνοδεία τύπου *basso continuo* δεν χρησιμοποιείται πια και τα μουσικά όργανα, που μέχρι αυτή την περίοδο κατείχαν αποκλειστικά συνοδευτικό ρόλο, τώρα αποκτούν και μελωδικά μέρη συμβάλλοντας στη διάδοση και ανάπτυξη του θεματικού υλικού. Ενώ κατά την περίοδο μπαρόκ η σονάτα είχε ως κύριο χαρακτηριστικό τη μοτιβική επεξεργασία, στην Κλασική σονάτα πρωτεύουσα σημασία κατέχει η ομαδοποίηση των φράσεων και η συσχέτιση μεταξύ τους, με αποτέλεσμα να επιτυγχάνεται πιο αργός αρμονικός ρυθμός, μέτρο αντιθετικού χαρακτήρα και διάφανοι τονικοί χώροι. Οι αισθητικές αλλαγές που συντελούνται αυτή την περίοδο επηρεάζουν σε μέγιστο βαθμό ακόμη και την καθαυτή οργάνωση των αντίστοιχων συνθέσεων, έτσι ώστε η δομή των κομματιών να γίνεται περισσότερο πολύπλοκη, να ευνοείται η πολυθεματικότητα και να επιτυγχάνεται γενικότερα πιο ξεκάθαρη τμηματοποίηση του έργου (Newman, ο.π.).

Η σονάτα της κλασικής εποχής συνεχίζει να διατηρεί την κοινωνική της λειτουργικότητα στην αυλή και την εκκλησία, όμως παράλληλα αναπτύσσεται και μία νέα παιδαγωγική παράμετρος, η οποία καθιστά την Κλασική σονάτα απαραίτητο μέσο εξάσκησης για το μαθητή, βασικό πρότυπο σύνθεσης για το συνθέτη και αποτελεί σπουδαιότατη πηγή μελέτης για τον επαγγελματία ερμηνευτή (Newman, ο.π.).

2.4. Η σονάτα του 19^{ου} αιώνα – Ρομαντισμός.

Η περίοδος του Ρομαντισμού εκτείνεται στο χρονικό διάστημα μεταξύ 1790 και 1915 και περιλαμβάνει σονάτες των συνθετών Hummel, Weber, Schubert, Chopin, Schumann, Liszt, Brahms, Grieg, Fauré, Saint – Saëns και άλλων. Στα πλαίσια του 19^{ου} αιώνα η σονάτα ταυτοποιείται ως είδος σύνθεσης και παγιώνεται με συγκεκριμένη δομή, η οποία γίνεται η βάση για παραλλαγές και πειραματισμούς, ενώ παράλληλα στο θεωρητικό τομέα έχουν αρχίσει οι πρώτες προσπάθειες ορισμού και περιγραφής της μορφής σονάτας, ως πρότυπο συνθετικό μοντέλο. Την ίδια χρονική περίοδο, ο Czerny ολοκληρώνει τον προσδιορισμό της σονάτας ως κύκλο τεσσάρων μερών (*Allegro*, *Adagio* ή *Andante*, *scherzo* ή *minuet* και *rondo* ή *finale* διαφορετικής μουσικής μορφής) και τονίζει τη στενή συγγένεια της σονάτας με τη συμφωνία, το κουαρτέτο και με οποιοδήποτε άλλο είδος ενόργανης μουσικής που ακολουθεί τη συγκεκριμένη διάταξη μερών (Newman, ο.π.).

Κατά τον πρώιμο Ρομαντισμό παρατηρείται κυρίως μία έντονη προσπάθεια μελέτης και ανάλυσης των αντίστοιχων έργων του Beethoven αλλά και γενικότερα των έργων μεγάλων κλασικών δημιουργών, όσων αφορά το ύφος των κομματιών, τη δομή των μερών και το χαρακτήρα των θεμάτων. Όπως είναι αναμενόμενο, η περίοδος αυτή αναπτύσσει τα δικά της χαρακτηριστικά, τα οποία ενισχύουν τη λυρικήτητα, καθώς κατά την κορύφωση της Ρομαντικής σονάτας ο φορμαλισμός και η αυστηρά οργανωμένη θεματική δομή αποχωρούν σταδιακά, αφήνοντας θέση για έναν πιο εκφραστικό και ελεύθερο τύπο μουσικής γραφής. Ποιητικές πηγές έμπνευσης, μελωδίες με κυκλική μορφή, αρμονική χρωματικότητα, εμπλουτισμός της υφής, δραματικές αντιθέσεις, χρονικές μεταθέσεις ισχυρών και ασθενών μερών του μέτρου και ενίσχυση της δεξιοτεχνίας αποτελούν τις βασικότερες παραμέτρους, που εισάγονται δυναμικά στις συνθέσεις σονάτας, ανακηρύσσοντας τη χρωματικότητα και το δραματικό στοιχείο πρωταρχικά χαρακτηριστικά του νέου αισθητικού στυλ (Newman, ο.π.).

Οδεύοντας προς τα τέλη του 19^{ου} αιώνα παρατηρεί κανείς ένα συνωθύλευμα των διαφόρων στυλ της μουσικής, καθώς οι προσπάθειες κατάλυσης της μορφής και της δομής εντείνονται εξαιτίας νέων πειραματισμών και απαιτήσεων. Σ' αυτή τη νέα τάση, επίσης, συμπεριλαμβάνεται και η επιρροή που έχουν οι διαφορετικές εθνικές ιδιαιτερότητες στα χαρακτηριστικά της σονάτας (Newman, ο.π.).

2.5. 20^{ος} αιώνας.

Με το πέρασμα στον εικοστό αιώνα, η *σονάτα* ως είδος σύνθεσης αναφέρεται γενικότερα σε μουσικά κομμάτια με διαφορετικά μέρη εκ των οποίων ένα ή περισσότερα είναι σε μορφή σονάτας και ερμηνεύεται κυρίως από σόλο πιάνο είτε από πιάνο και άλλο μουσικό όργανο (Griffiths, *Sonata*, Grove Music Online, 7/5/2008). Η ραγδαία τεχνολογική πρόοδος, που συντελείται από τις αρχές ακόμη του αιώνα συμβάλλει σε νέες αισθητικές μεταβολές, σε πιο ακραίους πειραματισμούς στον χώρο των τεχνών και της μουσικής, οδηγώντας σε πλήρη διεύρυνση των εκφραστικών μέσων. Κάθε συνθέτης εισάγει στα έργα του προσωπικές τεχνοτροπίες και συλλέγει το μουσικό του υλικό με βάση αναφορές από τη δημόδη μουσική, τη λογοτεχνία, τη φύση, τις συναισθηματικές επιρροές, υιοθετώντας νέα ρυθμικά και αρμονικά πρότυπα, με αποτέλεσμα τη δημιουργία μίας πολυστυλιστικότητας έναντι

της επικράτησης ενός ενιαίου στυλ με σαφή πλαίσια και δομικούς κανόνες (Τσούγκρας 2005, σελ. 50 - 52).

Κατά τη δεκαετία 1930 – 1940, μέσα στα πλαίσια του ρεύματος του «νεοκλασικισμού», η σονάτα σηματοδοτεί την επιστροφή στην απλότητα και τη διαύγεια της μουσικής δομής και υφής, συνδυάζοντας τα πρότυπα μορφής της κλασικής περιόδου με ένα νέο τονικό σύστημα. Ανάμεσα στους εκπροσώπους του είδους διακρίνονται οι Sessions, Shostakovich, Copland, Berger, Carter, Irving Fine και άλλοι, συνθέτες που επεξεργάζονται τις παραδοσιακές τονικές μορφές, προσδίδοντάς τους νέους, προσωπικούς ιδιωματισμούς και στοιχεία παρμένα από την παράδοση (δημώδης μουσική και jazz) (Salzman 1988, σελ. 88 - 90).

Από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο και έπειτα, η σύνθεση σονάτας δεν είναι πια τόσο διαδεδομένη και σχεδόν παραγκωνίζεται, αποτελώντας κυρίως αντικείμενο ερευνητικής μελέτης και βάση διδασκαλίας της σύνθεσης και της ανάλυσης έργων (Griffiths, ο.π.).

3. Πρώιμες μορφές Μπαρόκ

Το στυλ σονάτας (*sonata style*), στα πλαίσια του οποίου διαμορφώθηκε και η μορφή σονάτας, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, αποτελούσε στα τέλη του 18^{ου} αιώνα στην Ευρώπη τον βασικότερο πυρήνα οργάνωσης του μουσικού υλικού στις περισσότερες συνθέσεις ενόργανης μουσικής. Το στυλ σονάτας, κατά επέκταση και η μορφή σονάτας - η οποία δεν είχε προσδιοριστεί ακόμη κατά τον 18^ο αιώνα - είναι ουσιαστικά αποτέλεσμα μίας μακροχρόνιας διαδικασίας εξέλιξης, αφομοίωσης και προσαρμογής διαφορετικών μουσικών μορφών, στα νέα αισθητικά δεδομένα της εποχής (ανάπτυξη της ενόργανης μουσικής, δημόσιες εκδηλώσεις, εκτενέστερες συνθέσεις, ευρύτερο κοινό).

Οι πρώιμες αυτές μορφές, διμερείς και τριμερείς, ήταν ήδη διαδεδομένες κατά την περίοδο μπαρόκ και προέρχονταν από μορφές χορών είτε από τραγούδια. Κύρια χαρακτηριστικά τους είναι: η έναρξη στην τονική (I), η μετάβαση στη δεσπόζουσα (V) και η επιστροφή στην τονική (I), ενώ κυρίαρχο ρόλο έχει η συμμετρία και η ισορροπία κατά την οργάνωση του θεματικού υλικού.



Αυτά τα γνωρίσματα αφομοιώθηκαν πλήρως από τη μορφή σονάτας, απαρτίζοντας τα θεμέλια οργάνωσης ολόκληρης της δομής της. Σύντομα τμήματα δύο, τριών είτε τεσσάρων φράσεων των πρώιμων αυτών μορφών ενσωματώθηκαν στις συνθέσεις σε στυλ σονάτας, όπου μοτίβα τους υπέστησαν επεξεργασίες είτε προεκτάθηκαν αρμονικά και μελωδικά, με κύριο στόχο την ενίσχυση και εξαγωγή του δραματικού στοιχείου (Rosen 1988, σελ. 16). Ωστόσο, οι μορφές αυτές συνέχισαν να ισχύουν και να εξελίσσονται κατά τον 18^ο αιώνα, παράλληλα με το στυλ σονάτας. Δεν εξαφανίστηκαν ούτε αντικαταστάθηκαν από τη μορφή σονάτας. Μάλιστα πολλοί συνθέτες του 18^{ου} αιώνα εξακολουθούσαν να χρησιμοποιούν στις συνθέσεις τους αυτούσιες αυτές τις πρώιμες μορφές (Heimes 1973, σελ. 223 - 224).

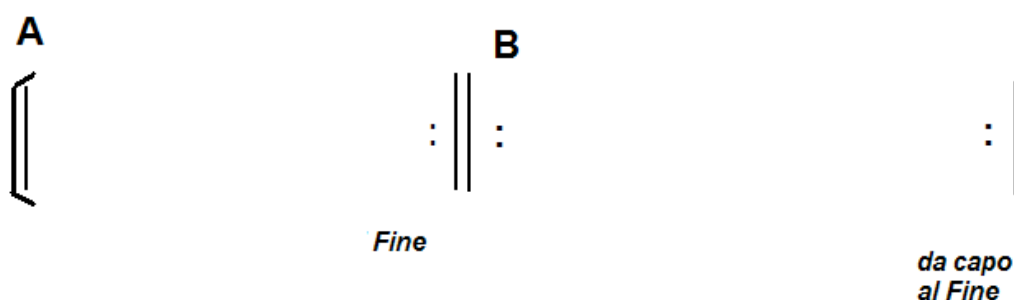
Ο Rosen στο βιβλίο του *Sonata Forms* θεωρεί απαραίτητη, ως αφετηρία για την κατανόηση των σημαντικότερων σημείων της στιλιστικής επανάστασης του 18^{ου} αιώνα, μία συνοπτική επισκόπηση της εσωτερικής εξέλιξης των πρώιμων διμερών και

τριμερών μορφών του μπαρόκ και αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο για την περιγραφή και τον προσδιορισμό της κάθε μίας (Rosen 1988, κεφ. iii, σελ. 16 – 27). Με τον ίδιο τρόπο, που στο προηγούμενο κεφάλαιο έγινε μία γενική αναφορά στην ιστορική εξέλιξη της σονάτας, η οποία συνέβαλε ως γενικότερο πλαίσιο στην τελική διαμόρφωση του στυλ και της μορφής σονάτας, έτσι και σ’ αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίος ένας αρχικός προσδιορισμός των πηγών προέλευσης της μορφής αυτής, σύμφωνα και με το πρότυπο του συγκεκριμένου βιβλίου του Rosen.

3.1. Τριμερείς μορφές

Οι πιο σημαντικές τριμερείς μορφές, οι απαρχές των οποίων εντοπίζονται στην περίοδο πριν το 1700 (Heimes 1973, σελ. 234 - 235), αλλά ωστόσο παρέμειναν και συνέχισαν την εξέλιξή τους κατά τον 18^ο αιώνα είναι η *da capo aria* και το *μινουέτο με trio*¹⁰. Μία τριμερής μορφή αποτελείται από τρία τμήματα και συμβολίζεται ως ABA. Τα δύο εξωτερικά από αυτά τα τμήματα – δηλαδή το πρώτο και το τρίτο – είναι όμοια, όσον αφορά τη δομή τους και έχουν διμερή μορφή, με μόνη διαφορά ότι το τελευταίο ερμηνευόταν συνήθως πιο διανθισμένο μελωδικά είτε ρυθμικά¹¹. Ένα ακόμη κοινό σημείο μεταξύ των δύο αυτών τμημάτων είναι το γεγονός ότι καταλήγουν εξίσου στην τονική (I).

*Aria da capo*¹²



Διάγραμμα 1

¹⁰ Στη μορφή αυτή, το μινουέτο και το *trio* μεμονωμένα είναι διμερείς μορφές και από το 1730 και εξής εμφανίζουν όλα τα χαρακτηριστικά του στυλ σονάτας (Rosen 1988, σελ. 18).

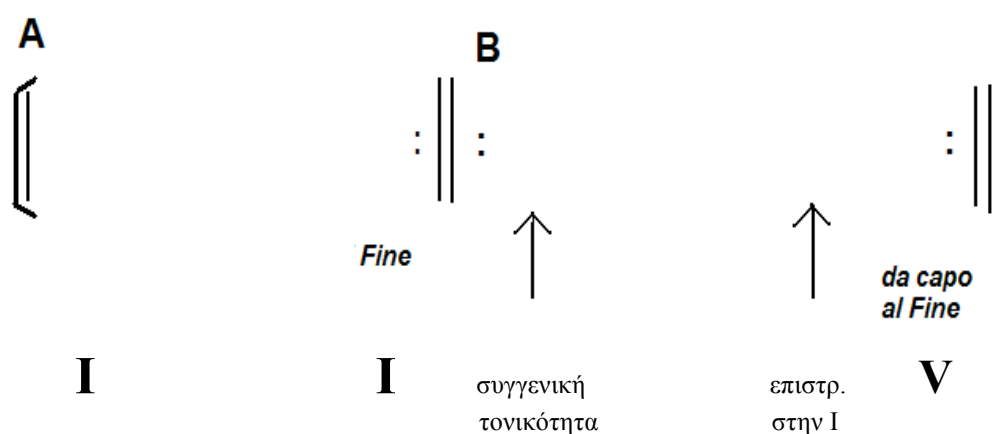
¹¹ Στην παρτιτούρα, όπως και στο διάγραμμα αυτής της σελίδας, ουσιαστικά το 1^ο και 3^ο μέρος αντιστοιχούν ακριβώς στο ίδιο μουσικό κείμενο. Μετά την εκτέλεση του B, ο ερμηνευτής επιστρέφει στην αρχή (*da capo*) και εκτελεί το A ακόμη μία φορά. Προφανώς, οι εκτελεστές συνήθιζαν να διανθίζουν την επανάληψη του A μέρους για λόγους αποφυγής τετριμμένων (Rosen 1988, σελ. 17).

¹² Τα διαγράμματα 1 και 2, έχουν σκοπό την αποσαφήνιση του πλαισίου μέσα στο οποίο οργανώνεται το θεματικό υλικό και η επιλογή τους έγινε με βάση τα αντίστοιχα διαγράμματα, που περιλαμβάνονται στο άρθρο του Heimes, *The Ternary Sonata Principle before 1742*.

Το μεσαίο τμήμα (B) είναι μικρότερο σε έκταση από τα δύο οριακά και έχει έναν πιο δευτερεύοντα αντιθετικό χαρακτήρα. Σ' αυτό το μέρος τείνει να ενισχύεται περισσότερο η εκφραστικότητα, προβάλλοντας μία γενικότερη αίσθηση ηρεμίας και ισορροπίας (Rosen 1988, σελ. 17 - 18). Επίσης, στο B μέρος των τριμερών μορφών εκτός από τη διαφοροποίηση και απλούστευση της υφής, παρατηρείται μεταβολή του τρόπου, της τονικότητας και κάποιες φορές αλλαγή και του μέτρου (Heimes 1973, σελ. 236).

Έπειτα από την κατάληξη του B μέρους ακολουθεί, όπως ήδη αναφέρθηκε, η επανάληψη του A. Πριν την έναρξη του τρίτου τμήματος (A), υπάρχει πάντοτε μία διακοπή στη ροή του μουσικού κειμένου είτε με τοποθέτηση παύσης είτε με ένδειξη στο κείμενο (Heimes 1973, σελ. 234).

Επομένως, στις τριμερείς μορφές το A μέρος καταλήγει στην τονική (I). Το B μέρος ξεκινά σε διαφορετική τονικότητα, η οποία από το 1720 και έπειτα, σε κάποιες από τις τριμερείς συνθέσεις ήταν η σχετική ελάσσονα είτε η ελάσσονα δεσπόζουσα (Rosen 1988, σελ. 17). Πριν το τέλος του τμήματος πραγματοποιείται επιστροφή στην αρχική τονικότητα και γίνεται κατάληξη στη δεσπόζουσα αυτής (V), η οποία και θα οδηγήσει στην επαναφορά του τμήματος A.



Διάγραμμα 2¹³

Η μορφή σονάτας, της οποίας η περιγραφή και ανάλυση θα αποτελέσει κεντρικό κορμό της παρούσης εργασίας, έχει ενσωματώσει στη δομή της πολλά από τα βασικά χαρακτηριστικά των τριμερών μορφών. Ειδικότερα, η μορφή σονάτας αποτελείται από τρία τμήματα (Εκθεση, Ανάπτυξη, Επανάκθεση), επίσης όπως μία τριμερής σύνθεση, εκ των οποίων το δεύτερο έχει αντιθετικό ρόλο και χαρακτήρα.

¹³ όπου: επιστρ. στην I = επιστροφή στην I.

Συμβαδίζοντας με τη διάταξη ABA, παρατηρείται και στη μορφή σονάτας επαναφορά του αρχικού μέρους, με επανάληψη του εισαγωγικού θεματικού υλικού, έπειτα από την παράθεση και ολοκλήρωση του μεσαίου τμήματος.

Όμως, σχετικά μ' αυτά τα κοινά σημεία συσχετίζονται και κάποιες παράμετροι οι οποίες είναι εκ διαμέτρου αντίθετες στη μορφή σονάτας και την τριμερή μορφή αντίστοιχα. Αρχικά, αξίζει να αναφερθεί ότι παρ' όλο που η μορφή σονάτας απαρτίζεται από τρία τμήματα, τα δύο τελευταία είναι περισσότερο συνδεδεμένα μεταξύ τους σχηματίζοντας ως συνολική εικόνα μία πιο διμερή οργάνωση. Ακόμη, το πρώτο και το τρίτο από αυτά τα τμήματα εμφανίζουν μεν το ίδιο ουσιαστικά θεματικό υλικό, αλλά διαφέρουν στην αρμονική διάρθρωση, καθώς το πρώτο μέρος δεν καταλήγει στην αρχική τονικότητα, όπως μία τριμερής μορφή, ενώ από την άλλη πλευρά όλο το θεματικό υλικό του τρίτου μέρους παρουσιάζεται κατά κύριο λόγο σ' αυτή. Τέλος, στην τριμερή μορφή, το μεσαίο τμήμα (B) δημιουργεί αντίθεση σε σχέση με τα δύο εξωτερικά, όσων αφορά την απλούστευση της υφής και την άμβλυνση της έντασης. Στη μορφή σονάτας, το δεύτερο τμήμα έχει αντιθετικό χαρακτήρα επίσης, όμως ρόλος του είναι η μέγιστη κορύφωση της δραματικής έντασης - που έχει ήδη αρχίσει να κλιμακώνεται από το πρώτο μέρος - μέσω πιο περίτεχνης υφής και πολυπλοκότερης δομής, προετοιμάζοντας την επίλυση που τελικά θα επέλθει στο τρίτο μέρος, με την επαναφορά της αρχικής τονικότητας και των εισαγωγικών μέτρων της σύνθεσης.

Ως μία πιο εκτεταμένη τριμερής μορφή αναφέρεται και το *rondo*, το οποίο έχει διάταξη ABAΓABA. Η μορφή αυτή εμφανίζεται συχνά ως *finale* σε συνθέσεις ενόργανης μουσικής, έχοντας κοινά χαρακτηριστικά με αυτά της μορφής σονάτας πρώτου μέρους (Rosen 1988, σελ. 17 - 18).

3.2. Διμερείς μορφές

Άμεσος πρόγονος της μορφής σονάτας θεωρείται η διμερής μορφή. Η διμερής μορφή είναι το πλαίσιο δομής των χορών της σουίτας Μπαρόκ¹⁴ (Rosen 1988, σελ. 18). Μία τυπική διμερής μορφή αποτελείται από δύο μισά (*halves*), τα οποία συμπληρώνουν το ένα το άλλο θεματικά και τονικά, δεν έχουν την ίδια έκταση και

¹⁴ *Allemande, Courante, Sarabande, Bourrée, Gavotte, Minuet, Gigue* κ.α.

διαχωρίζονται με διπλή γραμμή και σημεία επανάληψης (Newman 1963, σελ. 143 - 144).

Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα, η διμερής μορφή διακρινόταν σε τρεις τύπους: τη διμερή μορφή των τριών φράσεων (*three – phrase binary form*), την αντίστοιχη μορφή των δύο φράσεων (*two – phrase binary form*) και την άρια (*aria*).

Διμερής μορφή τριών φράσεων (*three – phrase binary form*)

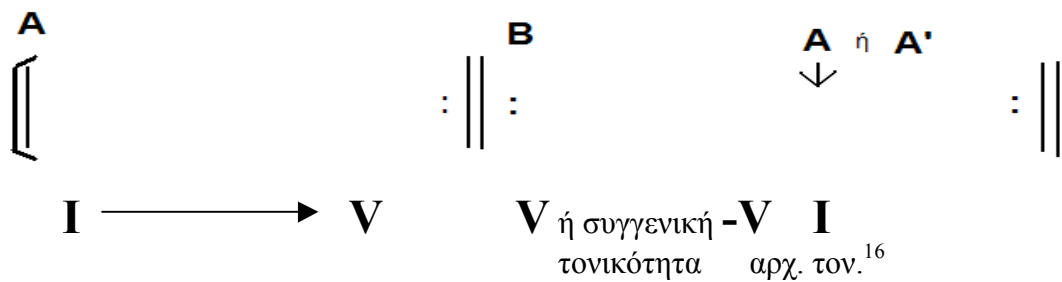
Αναφέρεται, επίσης και ως μορφή μινουέτου (*minuet form*)¹⁵. Αποτελείται από τρεις φράσεις σε διάταξη ABA είτε ABA', όπως και η τριμερής μορφή. Το πρώτο μισό της συγκεκριμένης μορφής καλύπτεται ολόκληρο από την πρώτη φράση (A). Έπειτα τίθεται διπλή γραμμή με ένδειξη επανάληψης, διαχωρίζοντας την πρώτη αυτή φράση από τις υπόλοιπες δύο, οι οποίες είναι περισσότερο συνδεδεμένες μεταξύ τους.

Στην πρώτη φράση αυτής της μορφής, εκτίθεται το κεντρικό θεματικό υλικό στην αρχική τονικότητα και στη συνέχεια πραγματοποιείται μετάβαση προς τη δεσπόζουσα (V) και πραγματοποιείται κατάληξη σ' αυτή.

Η δεύτερη φράση (B) ξεκινά, αμέσως μετά τη διπλή γραμμή, στη δεσπόζουσα (V). Αν αυτή η φράση οδηγήσει τελικά σε μετατροπία σε διαφορετική τονικότητα, τότε πριν το τέλος της φράσης θα επιστρέψει η αρχική τονική περιοχή. Η φράση B καταλήγει στη δεσπόζουσα (V) της αρχικής τονικότητας, προετοιμάζοντας μ' αυτό τον τρόπο την εισαγωγή της τρίτης φράσης.

Η τρίτη φράση ξεκινά με την τονική (I) της αρχικής τονικότητας και στην έκτασή της περιλαμβάνει ολόκληρο το φθογγικό υλικό της πρώτης φράσης συνήθως παραλλαγμένο (A ή A') και προσαρμοσμένο κατάλληλα, ώστε η φράση αυτή να καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονική της κύριας τονικότητας του κομματιού (V – I) (Rosen 1988, σελ. 18 - 21).

¹⁵ Το μινουέτο σε διμερή μορφή των τριών φράσεων συναντάται από το 1760 και έπειτα, όπου αυτή η μορφή εδραιώνεται και ως η κατ' εξοχήν μορφή μινουέτου (Rosen 1988, σελ. 18 - 21).



Σχήμα 1: Rosen, *Sonata Forms* (1988), “Aria”, σελ. 29.

Διμερής μορφή δύο φράσεων (*two – phrase binary form*)

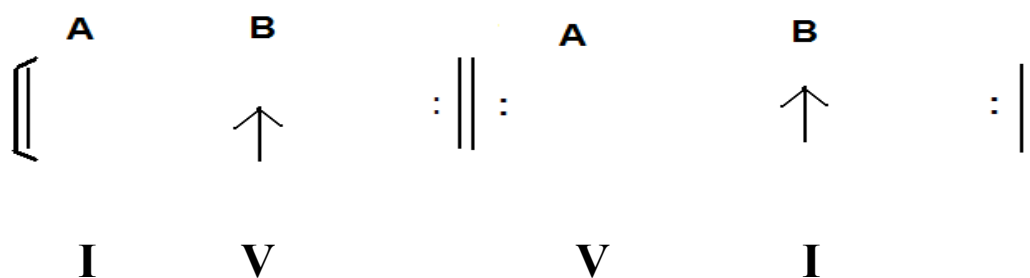
Επίσης, ονομάζεται και απλή διμερής μορφή. Βασικό χαρακτηριστικό της είναι η θεματική και τονική συμμετρία των δύο μερών. Μία σύνθεση σε απλή διμερή μορφή ξεκινά με το κύριο θεματικό υλικό (A) στην αρχική τονικότητα, η οποία εδραιώνεται συνήθως από τα πρώτα μέτρα με την αρμονική αλληλουχία: I – IV – V – I. Έπειτα, ακολουθεί μετάβαση και κατάληξη στη δεσπόζουσα (V) κατά το τέλος του πρώτου μισού του πρώτου μέρους. Αν το κομμάτι είναι σε ελάσσονα τρόπο, τότε στο δεύτερο μισό του πρώτου αυτού μέρους εμφανίζεται η σχετική μείζονα, διαφορετικά συνεχίζει να ισχύει η τονικότητα της δεσπόζουσας. Η νέα τονικότητα εδραιώνεται με την εμφάνιση συχνά νέου θεματικού υλικού (B) και το πρώτο μέρος καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονικότητα της δεσπόζουσας είτε στη σχετική μείζονα αντίστοιχα.

Το δεύτερο μέρος, στην απλή διμερή μορφή, περιλαμβάνει την επανεμφάνιση των δύο μισών του πρώτου μέρους κατά την ίδια σειρά (AB). Αυτή τη φορά, όμως, αντιστρέφονται οι τονικοί χώροι: το πρώτο μισό ως εκκίνηση του δεύτερου μέρους εμφανίζεται στην τονικότητα της δεσπόζουσας είτε στη σχετική μείζονα και το δεύτερο μισό εισάγεται αργότερα, κατά την επιστροφή της αρχικής τονικότητας. Υπάρχει η περίπτωση το δεύτερο αυτό μισό του δεύτερου μέρους να μην εμφανιστεί στην κύρια τονικότητα του κομματιού, αλλά στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας είτε σε άλλη συγγενική τονικότητα¹⁷. Ανάμεσα σ’ αυτά τα δύο μισά παρεμβάλλεται ένα μεταβατικό τμήμα, το οποίο θα προετοιμάσει την επαναφορά της τονικής (Rosen 1988, σελ. 22 - 25).

¹⁶ όπου: αρχ. τον. = αρχική τονικότητα.

¹⁷ Σ’ αυτή την περίπτωση, η αρχική τονικότητα επανέρχεται και πάλι, λίγο πριν την coda, η οποία είναι η ίδια με την αντίστοιχη coda του πρώτου μέρους της σύνθεσης. Το κομμάτι καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονική της κύριας τονικότητας.

Η απλή διμερής μορφή με τη συγκεκριμένη διάταξη, που αναφέρθηκε παραπάνω, συναντάται συχνά και σε μέρη σονάτας της προκλασικής είτε της πρώιμης κλασικής περιόδου (σονάτα *op.* 5, αρ. 3 του J. C. Bach, Σολ Μείζονα - α' μέρος).



Σχήμα 2: Rosen, *Sonata Forms* (1988), “Aria”, σελ. 29.

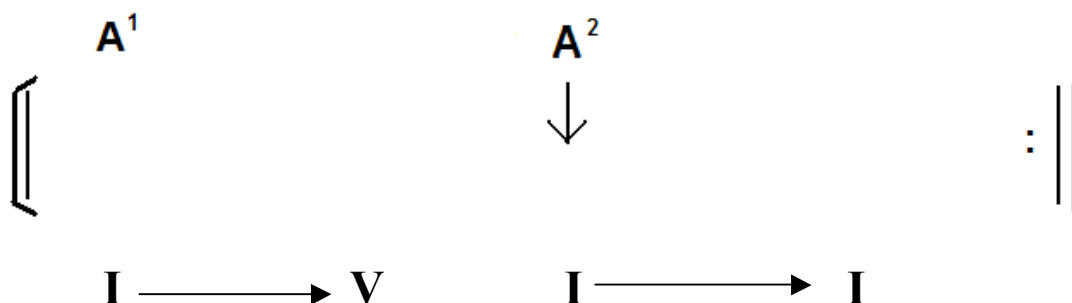
Άρια (*aria*)

Η άρια ως διμερής μορφή συναντάται συχνά σε παραλλαγές της μορφής σονάτας, όπως η μορφή σονάτας αργού μέρους (*slow – movement sonata form*), για την οποία θα γίνει αναφορά σε επόμενο κεφάλαιο. Στο άρθρό του *Binary Variants of Early Classic Sonata Form* (1969), ο R. M. Longyear παραθέτει για τη μορφή σονάτας αυτού του τύπου τον όρο του Prout: «μορφή σονάτας χωρίς γέφυρα» (“*abridged sonata form*”) (Longyear 1969, σελ. 164).

Η άρια είναι μία διμερής μορφή δύο φράσεων. Οι δύο αυτές φράσεις είναι θεματικά όμοιες και δε διαχωρίζονται από διπλή γραμμή επανάληψης. Αρμονικά, όμως, είναι διαφορετικές. Η πρώτη φράση (A¹) ξεκινά με την τονική (I) στην αρχική τονικότητα και καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα (V). Η δεύτερη φράση (A²) αρχίζει και πάλι στην τονική εμφανίζοντας το ίδιο θεματικό υλικό με την πρώτη, αλλά αυτή τη φορά προσαρμοσμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να επιτυγχάνεται τελική κατάληξη αυτής της φράσης με τέλεια πτώση στην τονική (I) (Rosen 1988, σελ. 28).

Χαρακτηριστικό αυτού του τύπου είναι η πλήρης έλλειψη μεταβατικού τμήματος, το οποίο από τη δεσπόζουσα θα οδηγούσε στην προετοιμασία και επαναφορά της αρχικής τονικότητας και του εισαγωγικού θεματικού υλικού κατά την έναρξη της δεύτερης φράσης. Γι’ αυτό και ο Prout δίνει τον όρο «μορφή σονάτας χωρίς γέφυρα», στη μορφή σονάτας που βασίζεται σ’ αυτό τον τύπο διμερούς μορφής. Στο ίδιο άρθρο του Longyear παρατίθεται ως σχετικό παράδειγμα από την πρώιμη κλασική εποχή, το πρώτο μέρος της σονάτας σε Φα μείζονα για τσέμπαλο, του Domenico Alberti (Longyear 1969, σελ. 164). Η δομή της μορφής άριας

χρησιμοποιήθηκε ευρέως κατά τον 18^ο αιώνα και συγκεκριμένα από το 1720, αποτελεί τη βασική οργάνωση των εξωτερικών μερών της *aria da capo* στην όπερα (Rosen 1988, σελ. 28 – 29).



Σχήμα 3: Rosen, *Sonata Forms* (1988), “Aria”, σελ. 29.

Η μορφή σονάτας πηγάζει από τις πρώιμες μορφές μπαρόκ, όμως είναι δύσκολο να την κατατάξει κανείς ως απόλυτα διμερή ή τριμερή μορφή. Από τις τριμερείς μορφές δανείζεται τα τρία τμήματα (Έκθεση, Ανάπτυξη, Επανάκθεση), όμως ακολουθεί τη διμερή διάταξη, όσον αφορά το δέσιμο μεταξύ των δύο τελευταίων από αυτά. Επίσης, η μετάβαση προς τη δεσπόζουσα, που πραγματοποιείται στο πρώτο τμήμα είναι χαρακτηριστικό, το οποίο η μορφή σονάτας αφομοιώνει από τη διμερή μορφή, όπως και η εμφάνιση νέου θεματικού υλικού στο αντίστοιχο σημείο. Όμως, στη μορφή σονάτας δεν συντελείται απλά μία μετάβαση προς τη δεσπόζουσα, αλλά παρατηρείται μετακίνηση προς την τονική περιοχή της δεσπόζουσας, η οποία συνδυάζεται με αλλαγή στην υφή του φθογγικού υλικού και τον ρυθμό, διαχωρίζοντας ακόμη και με διακοπή στη ροή του μουσικού κειμένου το πρώτο τμήμα της μορφής σονάτας σε δύο μισά, σε δύο τονικούς χώρους, όπου προβάλλεται έντονη αντιθετικότητα.

Τέλος, όσον αφορά το δεύτερο μέρος (Ανάπτυξη, Επανάκθεση) της μορφής σονάτας, σ’ αυτό το σημείο οι διαφορές με τις μορφές μπαρόκ αποκτούν μεγαλύτερες διαστάσεις. Στην απλή διμερή μορφή, το δεύτερο μέρος ξεκινά με την έκθεση του αρχικού θεματικού υλικού στη δεσπόζουσα είτε στη σχετική μείζονα και έπειτα ακολουθεί ένα μεταβατικό τμήμα που οδηγεί στην επιστροφή της κύριας τονικότητας του κομματιού. Στη μορφή σονάτας υπάρχει περίπτωση να ξεκινά το δεύτερο μέρος με το αρχικό είτε το δευτερεύον θεματικό υλικό. Όμως, η εμφάνισή του επιδέχεται σημαντικές μοτιβικές επεξεργασίες και συνοδεύεται από πολλαπλές μετατροπές σε πιο απομακρυσμένες τονικότητες. Στο δεύτερο αυτό τμήμα (Ανάπτυξη) της μορφής

σονάτας ενισχύεται και κορυφώνεται το δραματικό στοιχείο. Το θεματικό υλικό και των δύο τονικών περιοχών του πρώτου μέρους επανεκτίθεται ολόκληρο στην αρχική τονικότητα, στο τρίτο τμήμα (Επανεκθεση) της μορφής σονάτας, αφού προηγηθεί διαδικασία επαναφοράς της κύριας τονικότητας του κομματιού.

Με τον ίδιο τρόπο, που οι μορφές μπαρόκ συνέχισαν την εξελικτική τους πορεία κατά τον 18^ο αιώνα, έτσι και η μορφή σονάτας διαμορφώθηκε αφομοιώνοντας κάποια από τα πιο θεμελιώδη χαρακτηριστικά τους, τα οποία συνδύασε και προσάρμοσε ανάλογα, ακολουθώντας κι αυτή τη δική της παράλληλη εξέλιξη. Εκτός από τα κοινά στοιχεία, ωστόσο, υφίσταται διαχωρισμός ανάμεσα στη μορφή σονάτας και στις πρώιμες μορφές μπαρόκ. Διαχωρισμός, που δεν αφορά μόνο τη χρήση των διαστημάτων και την οργάνωση των φράσεων, αλλά ολόκληρη τη δομή της μορφής.

4. Ορισμός της Μορφής Σονάτας – Μορφές Σονάτας

4.1. Ορισμός και Δομή της Μορφής Σονάτας

Η μορφή σονάτας (*sonata form*)¹⁸ είναι ένα αυτοτελές μέρος (*movement*) από το σύνολο των τριών ή τεσσάρων ανεξάρτητων μερών μιας ολοκληρωμένης σύνθεσης ενόργανης μουσικής (Rosen 1988, σελ. 1), η οποία μπορεί να είναι σονάτα, συμφωνία, πιάνο *trio* ή κουαρτέτο, κουαρτέτο εγχόρδων ή κουϊντέτο· ή ακόμη μπορεί να αποτελέσει ένα ανεξάρτητο κομμάτι, όπως είναι η ουβερτούρα (*overture*). Η μορφή σονάτας συναντάται εν μέρει και σε μουσικά κομμάτια όπως η φαντασία, το κοντσέρτο και η φωνητική μουσική, καθώς οι αρχές που τη διέπουν επηρεάζουν καθοριστικά τα χαρακτηριστικά των μορφών αυτών των έργων (Webster, *Sonata Form*, Grove Music Online, 7/11/2006).

Πρωταρχικές παράμετροι της μορφής σονάτας είναι η τονική διάταξη της δομής, η ρυθμική οργάνωση και η επεξεργασία του φθογγικού υλικού, στοιχεία που συμβάλλουν στην προβολή, κορύφωση και εκτόνωση του δραματικού στοιχείου (Webster, ο.π.). Η προέλευσή της ανάγεται στις πρώιμες διμερείς και τριμερείς μορφές της περιόδου μπαρόκ, όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, των οποίων η δομή διατηρήθηκε στη μορφή σονάτας, διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε μέσω αυτής (Rosen 1988, σελ. 16).

Η μορφή σονάτας, σύμφωνα με την τριμερή μορφή σύνθεσης, αποτελείται από τρία τμήματα, τα οποία οργανώνονται σε μία τελική διάταξη δύο μερών, όπου το δεύτερο και το τρίτο τμήμα είναι περισσότερο συνδεδεμένα, όπως στις πρώιμες διμερείς μορφές. Τα τμήματα αυτά ορίζονται ως Έκθεση, Ανάπτυξη και Επανάκτηση,

¹⁸ Ο όρος «μορφή σονάτας» προκύπτει από την ελληνική απόδοση του αγγλικού αντίστοιχου όρου “sonata form” και του γερμανικού όρου “Sonatenform”. Σχετίζεται δε με τον κανόνα εκείνο του ελληνικού συντακτικού, σύμφωνα με τον οποίο δύο ουσιαστικά όταν τίθενται σε σειρά, είναι ετερόπτωτα και το δεύτερο από αυτά προσδιορίζει το πρώτο και είναι σε γενική πτώση («μορφή σονάτας» και όχι «μορφή σονάτα»). Ο ίδιος κανόνας εφαρμόζεται και στη γερμανική απόδοση του όρου, με τη διαφορά όμως ότι οι δύο λέξεις συνενώνονται σε μία σύνθετη και το κύριο ουσιαστικό αποτελεί το δεύτερο συνθετικό της λέξης αυτής (“Form”), ενώ το ουσιαστικό που το προσδιορίζει αναγράφεται στην αρχή και πάλι σε γενική πτώση (“Sonaten - : “Sonatenform”). Αυτή η διάταξη ισχύει και στην αγγλική γλώσσα, στην οποία όμως λόγω έλλειψης πτώσεων δε διαφαίνεται η διαφοροποίηση αυτή (“sonata form”) (Φούλιας 2006, σελ. 50 – 51).

Επίσης, ένα δεύτερο ερώτημα που γεννάται από την καθατή επιλογή των λέξεων, που απαρτίζουν τον όρο «μορφή σονάτας» είναι η καταλληλότητα της λέξης *μορφή* σε αντιδιαστολή με τη λέξη *φόρμα*. Αξίζει να σημειωθεί ότι και οι δύο λέξεις, ως λήμματα λεξικών χρησιμοποιούνται στη λογοτεχνία, στις τέχνες γενικότερα και κυρίως στη μουσική ορολογία. Όμως, υπάρχει διαφορά στη σημασία τους και αυτή έγκειται ειδικότερα στην εμβάθυνση της ίδιας της περιγραφής. Η φόρμα ως όρος αναφέρεται γενικά σε ένα σχήμα ή σε κάποιο καλούπι, περιγράφοντας τον επιφανειακό κυρίως σχηματισμό του. Η μορφή, από την άλλη πλευρά, περιλαμβάνει την εσωτερική διάκριση των τμημάτων ενός δομικού πρότυπου, περικλείοντας ταυτόχρονα όλους εκείνους τους κανόνες που το διέπουν και τις πολύπλευρες σχέσεις που διαμορφώνονται στο εσωτερικό του (Φούλιας 2006, σελ. 51 – 53).

ονομασίες που προκύπτουν και από τη λειτουργικότητα του καθενός (Rosen 1988, σελ. 1).

Στην Έκθεση πραγματοποιείται η αρχική παρουσίαση του θεματικού υλικού, του οποίου τα μοτίβα αποτελούν τη βάση για περαιτέρω ανάπτυξη και επεξεργασία (Rosen 1988, σελ. 1). Χαρακτηριστικό γνώρισμα της Έκθεσης είναι η μετάβαση από την τονική προς τη δεσπόζουσα ($I \rightarrow V$). Αυτό επισημαίνεται με κατάληξη στη δεσπόζουσα (V), στο τέλος του 1^{ου} μισού του τμήματος αυτού, στοιχείο που συναντάται και στην απλή διμερή μορφή (Webster, ο.π.).

Από το σημείο αυτό και έπειτα, εισάγεται νέα τονικότητα σε συνδυασμό συνήθως με νέο θεματικό υλικό αντιθετικού χαρακτήρα. Επομένως, το τμήμα της Έκθεσης διαχωρίζεται κατά αυτόν τον τρόπο σε δύο επιμέρους τμήματα, σε δύο επιμέρους τονικούς χώρους: στον κύριο τονικό χώρο – που ανήκει στην αρχική τονικότητα – και στον δευτερεύοντα, που συνήθως είναι η τονικότητα της δεσπόζουσας (V) είτε της σχετικής μείζονας, αν το κομμάτι είχε αρχίσει σε ελάσσονα τρόπο.

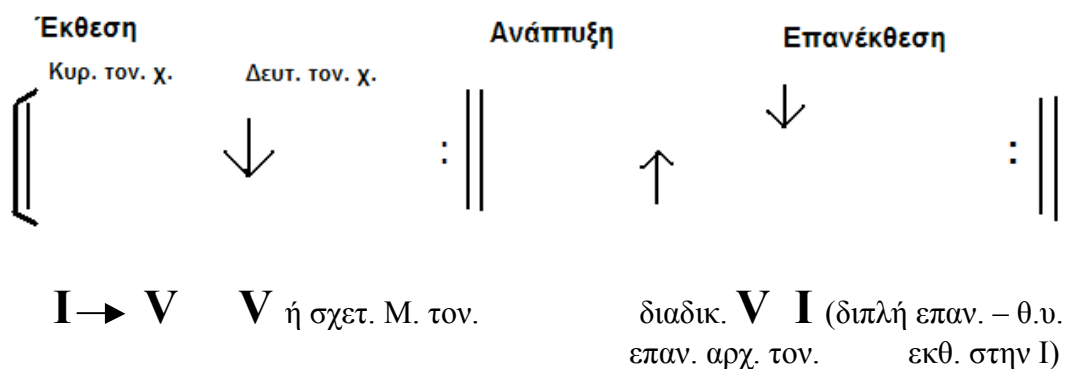
Το τμήμα της Έκθεσης διαχωρίζεται εμφανώς από τα άλλα δύο τμήματα, της Ανάπτυξης και της Επανάκτησης και αυτό επιτυγχάνεται με τοποθέτηση διπλής γραμμής κατά το τέλος της Έκθεσης και πολύ συχνά με αυτούσια επανάληψή της. Μ' αυτό τον τρόπο, γίνεται περισσότερο διακριτή η διμερής οργάνωση που διέπει τη συνολική δομή της μορφής σονάτας (Rosen 1988, σελ. 1 - 2).

Στο δεύτερο μέρος της μορφής σονάτας συντελούνται δύο βασικές διεργασίες: η επεξεργασία και ανάπτυξη του θεματικού υλικού και η επιστροφή στην αρχική τονικότητα (Webster, ο.π.).

Η Ανάπτυξη, με την οποία και εισάγεται το δεύτερο μέρος, είναι ουσιαστικά το τμήμα εκείνο, όπου προβάλλεται εντονότερα και κορυφώνεται το δραματικό στοιχείο στη μορφή σονάτας. Το θεματικό υλικό διαχωρίζεται σε μικρότερα μοτίβα με πιο περίπλοκη υφή, τα οποία επιδέχονται ρυθμική και μελωδική επεξεργασία, ενώ κυριαρχούν μετατροπές σε πιο απομακρυσμένους τονικούς χώρους, ιδιαιτερότητες που ενισχύουν ακόμη περισσότερο τη δραματικότητα του τμήματος αυτού. Πριν την ολοκλήρωση του μέρους της Ανάπτυξης, πραγματοποιείται η κορύφωση της δραματικής έντασης, η οποία συμπίπτει με την προετοιμασία για την επιστροφή της αρχικής τονικότητας και την επαναφορά των εισαγωγικών μέτρων του κομματιού (Rosen 1988, σελ. 2).

Με την είσοδο της Επανεκθεσης σηματοδοτείται η «διπλή επαναφορά»: της αρχικής τονικότητας και του πρώτου θέματος του πρώτου μέρους (Έκθεση). Μ' αυτό τον τρόπο, δημιουργείται μία σχέση παραλληλισμού με την Έκθεση, με τη διαφορά ότι σ' αυτό το τμήμα η δεύτερη θεματική ομάδα εμφανίζεται στην αρχική τονικότητα και όχι στον δευτερεύοντα τονικό χώρο. Υπάρχουν, βέβαια, και περιπτώσεις όπου αυτού του τύπου η διάταξη της Επανεκθεσης παραλλάσσεται, με σκοπό την επιμήκυνση της μορφής είτε την αύξηση της δραματικότητας.

Η καθυστέρηση αλλά και προετοιμασία αυτής της «διπλής επαναφοράς» είναι ρόλος της Ανάπτυξης, κατά τη διάρκεια της οποίας δημιουργείται πεδίο εκφραστικής έντασης και «διαφωνίας», που λύνεται και εκτονώνεται με την επιστροφή στην κύρια τονικότητα του κομματιού (Webster, ο.π.).



Σχήμα 1¹⁹

Η μορφή σονάτας θεωρείται η βασικότερη αρχή μουσικής μορφής και αποτελεί θεμελιώδες πρότυπο μορφολογικής δομής από τον 18^ο έως και τον εικοστό αιώνα (Webster, ο.π.). Η εμφάνισή της προκάλεσε ραγδαίες αλλαγές στη μουσική κοινωνία: οι συνθέσεις σε μορφή σονάτας απευθύνονταν σε ευρύτερο κοινό, με αποτέλεσμα η ενόργανη μουσική να ανεξαρτητοποιηθεί από τη φωνητική μουσική και να πλαισιώνει αποκλειστικά το ρεπερτόριο των δημόσιων συναυλιών. Σταδιακά αναπτύχθηκε και η δημιουργία μουσικών συνόλων, που απαρτίζονταν πλέον από επαγγελματίες μουσικούς εκτελεστές. Αυτή η προαγωγή και ανεξαρτησία των ενόργανων συνθέσεων είχε άμεσο αντίκτυπο και στην οργάνωση και δομή των ίδιων

¹⁹ όπου: κυρ. τον. χ. = κύριος τονικός χώρος
 δευτ. τον. χ. = δευτερεύων τονικός χώρος
 σχετ. Μ. τον. = σχετική Μείζονα τονικότητα
 διαδικ. επαν. αρχ. τον. = διαδικασία επαναφοράς αρχικής τονικότητας
 διπλή επαν. = διπλή επαναφορά
 θ. υ. εκθ. στην I = θεματικό υλικό έκθεσης στην I.

των κομματιών: άρχισαν να επιδιώκονται στις συνθέσεις δημοφιλέστερα θέματα, με ευδιάκριτες μελωδίες, ενώ η μορφή απέκτησε απλούστερη δομή, όπου διαχωρίζονταν ξεκάθαρα τα όρια μεταξύ των τμημάτων και των φράσεων· κυρίαρχη θέση κατείχε δε η συμμετρία, καθώς η διάρκεια των έργων αυξανόταν συνεχώς, με σκοπό να καλύψει τις ανάγκες των νέων διευρυμένων προδιαγραφών (Rosen 1988, κεφ. ΙΙ, σελ. 8 - 15).

4.2. Προέλευση του όρου μορφή σονάτας

Καμία επαρκής και εμπειριστατωμένη περιγραφή της μορφής σονάτας δεν εμφανίζεται στις θεωρητικές πηγές μέχρι το 1790. Αρχικά, έγιναν προσπάθειες για τον προσδιορισμό της διμερούς μορφής και οι περισσότεροι συγγραφείς αυτής της περιόδου αποδίδουν στη δομή της μορφής σονάτας ταυτόσημη οργάνωση με αυτή της διμερούς διάταξης. Σύμφωνα με πραγματείες θεωρητικών του 18^{ου} αιώνα, πρωταρχικό ρόλο στη διαμόρφωση της τονικής δομής της μορφής σονάτας έχει το τμήμα της Έκθεσης, όπου καθορίζεται η τμηματοποίηση των φράσεων και η οριοθέτηση των αντίστοιχων καταλήξεων. Το αρχικό θέμα αποτελεί την κύρια πηγή των ρυθμομελωδικών μοτίβων, τα οποία στη συνέχεια επιδέχονται επιμέρους επεξεργασία. Σε πρώιμες θεωρητικές πηγές, επίσης, από το 1752²⁰ ακόμη, ως απόρροια προφανώς της διμερούς μορφής, ορίζεται και ο δευτερεύων τονικός χώρος στα πλαίσια της Έκθεσης, ο οποίος ανήκει στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Webster, ο.π.).

Ο Scheibe (1708 – 1776) ένας από τους πρώτους θεωρητικούς του 18^{ου} αιώνα, ο οποίος ασχολήθηκε κυρίως με τη δομική οργάνωση της μορφής σονάτας, σε μία αναφορά του το 1739 σχετικά με τις νέες συνθετικές τεχνικές της εποχής, επισημαίνει τον διαχωρισμό ενός μέρους μορφής σονάτας σε δύο επιμέρους ενότητες και εμβαθύνει στο θεματικό περιεχόμενο και τον τονικό σχεδιασμό αυτών. Αναγνωρίζει την ύπαρξη της κύριας ιδέας από την οποία εκπορεύεται το δευτερεύον θεματικό υλικό και την πραγμάτωση μετάβασης προς δευτερεύοντα τονικό χώρο, στα πλαίσια της πρώτης από τις δύο ενότητες. Ακόμη, αναφέρεται στην εναλλαγή τονικών

²⁰Quantz (1752), *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Ο Quantz σχετικά αναφέρει, ότι στη διμερή μορφή σονάτας, ολόκληρο το θεματικό υλικό των δύο τονικών χώρων της πρώτης ενότητας (Έκθεση), θα πρέπει να περιλαμβάνεται και στην τελευταία ενότητα (Επανέκθεση), στην αρχική τονική περιοχή. Μόνο το μεσαίο τμήμα (Ανάπτυξη), το οποίο παρεμβάλλεται εκ των δύο θα περιέχει διαφορετικό μοτιβικό υλικό εκπορευόμενο από το θεματικό υλικό της αρχικής ενότητας (Έκθεση) (Φούλιας 2006, σελ. 44).

περιοχών κατά την δεύτερη ενότητα, οι οποίες τελικά θα οδηγήσουν στην επαναφορά της τονικής (Φούλιας 2006, σελ. 40 – 44).

Η πιο πρώιμη και περισσότερο συγκροτημένη προσπάθεια περιγραφής της μορφής σονάτας εμπεριέχεται στο έργο του Joseph Riepel, *Anfangsgrunde zur musicalischen Setzkunst* (1755)²¹. Η αναφορά του Riepel στη μορφή σονάτας επικεντρώνεται κυρίως σε λεπτομερή καταγραφή του τρόπου οργάνωσης των φράσεων και των πτωτικών σημείων. Επίσης, περιλαμβάνει πλήρη προσδιορισμό του τμήματος της Ανάπτυξης με παράθεση συγκεκριμένου πλάνου μετατροπιών. Η μορφή σονάτας που περιγράφει ο Riepel στο έργο του δεν διαχωρίζεται ουσιαστικά από την κυκλική διμερή μορφή, καθώς απουσιάζει και οποιαδήποτε αναφορά στη διπλή επαναφορά, που πραγματοποιείται κατά την εισαγωγή της Επανεκθεσης. Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι σ' αυτή την πρώιμη ακόμη προσπάθεια εμπεριέχεται ανάλυση ολόκληρου μέρους μορφής σονάτας, διαμορφωμένη σύμφωνα με τους όρους των νέων κριτηρίων.

Ως επέκταση των αναλυτικών απόψεων του Riepel, ο Koch στο έργο του *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782 – 1793) περιλαμβάνει την πιο αντιπροσωπευτική περιγραφή της μορφής σονάτας κατά τον 18^ο αιώνα. Η ρυθμομελωδική ανάλυση του Riepel βελτιώνεται και προεκτείνεται σε αντιστοιχία με μεγαλύτερα μουσικά τμήματα. Ο Koch πρώτος προχώρησε σε πλήρη χαρακτηρισμό του δεύτερου μέρους της μορφής σονάτας και κατέληξε στη διαίρεσή του, σε δύο επιμέρους τμήματα: την Ανάπτυξη και την Επανεκθεση, όπου τονίζεται ιδιαίτερα η σημασία της διπλής επαναφοράς κατά την έναρξή της (Webster, ο.π.).

Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, εντείνεται η διεξοδική μελέτη και ανάλυση των έργων της κλασικής περιόδου, με σκοπό τη δημιουργία ενός πρότυπου μορφής σονάτας, το οποίο θα αντικατοπτρίζει τη μορφή και το στυλ των αντίστοιχων συνθέσεων. Το πρότυπο αυτό είχε ως βάση τον προσδιορισμό και την επεξεργασία του θεματικού υλικού, διαχωρίζοντας τη μορφή σονάτας σύμφωνα με την τριμερή μορφή, σε τρία τμήματα ισάξιας σημασίας: Έκθεση, Ανάπτυξη, Επανεκθεση (Cook 1996, σελ. 158).

²¹ Joseph Riepel (1755), *Anfangsgrunde zur musicalischen Setzkunst*, ii: *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*.

Έκθεση

1^ο τμήμα: - **1^ο θέμα** (αρσενικού χαρακτήρα – “*masculine*”)

- μεταβατικό τμήμα προς τη νέα τονικότητα

2^ο τμήμα: - **2^ο θέμα** (λυρικό στυλ, αντιθετικού – θηλυκού χαρακτήρα: “*feminine*”)

- καταληκτικό τμήμα (προαιρετικά)

Ανάπτυξη

Κορύφωση του δραματικού στοιχείου:

- επεξεργασία θεματικού υλικού

- μετατροπές σε απομακρυσμένες τονικότητες

- διαδικασία επαναφοράς της I

Επανάκθεση

Διπλή επαναφορά (επιστροφή της I και του 1^{ου} θέματος)

- πλήρης εμφάνιση των θεμάτων της Έκθεσης στην I

Coda (Webster, ο.π.)

Ο όρος *μορφή σονάτας* (*sonata form*) αρχικά επινοήθηκε από τον Adolph Bernhard Marx και σ' αυτόν οφείλεται η ανάδειξή της ως την πιο θεμελιώδη μορφή της ενόργανης μουσικής. Τα βασικά χαρακτηριστικά της διακρίνονται στο παραπάνω πρότυπο, στο οποίο, όπως αναφέρθηκε, κατέληξαν οι θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνα, έπειτα από αναλύσεις αντίστοιχων έργων και το οποίο οφείλει την κύρια επεξεργασία και τελειοποίησή του στους: Antonin Reicha (*Traité de haute composition musicale*, 1826), Adolph Bernhard Marx (*Die Lehre von der musicalischen Komposition*, 1845) και Carl Czerny (*School of Practical Composition*, 1848).

Οι τρεις παραπάνω συγγραφείς επικέντρωσαν τη μελέτη τους και εμπνεύστηκαν κατά βάση από τα αριστουργηματικά έργα του Beethoven, καθώς σημαντική επιρροή είχε και η προσωπική συναναστροφή του καθενός με τον συγκεκριμένο συνθέτη. Επομένως, την αφορμή για δημιουργία ενός σταθερού πρότυπου μορφής σονάτας αποτέλεσε η ανάγκη για κατανόηση των περίτεχνων και μεγαλεπήβολων έργων του μεγαλοφυούς αυτού κλασικού συνθέτη. Αυτό που προέκυψε τελικά, δεν είχε στόχο την αναπαραγωγή και τη μίμηση, ούτε εδραιώθηκε ως ένα πάγιο στερεότυπο, σύμφωνα με το οποίο θα ερμηνεύονταν όλες οι αντίστοιχες συνθέσεις του 18^{ου} αιώνα. Αντιθέτως, αποσκοπούσε σε ένα ουσιαδές μέσο διδασκαλίας της σύνθεσης και της ανάλυσης έργων, βάση του οποίου θα

κατανοούνταν οι σημαντικότερες και πιο θεμελιώδεις αρχές του υψηλού κλασικού στυλ (Rosen 1988, σελ. 3 - 4).

4.3. Μορφές Σονάτας

Καθώς η ενόργανη μουσική άρχισε να καταλαμβάνει σημαντικό έδαφος στις μουσικές εκδηλώσεις και το ρεπερτόριο της εποχής, οι σκοποί τους οποίους μέχρι τώρα εξυπηρετούσε σταδιακά μεταβλήθηκαν. Η ενίσχυση του δραματικού στοιχείου, η κορύφωση και εκτόνωσή του κατέβαλαν τη βασικότερη θέση κατά τη διάταξη και οργάνωση της δομής, ενώ τα δημοφιλέστερα θέματα απαιτούσαν ξεκάθαρη οριοθέτηση των τμημάτων και συνεπώς πιο ευδιάκριτες τονικές περιοχές. Αποτέλεσμα όλων των παραπάνω υπήρξε η διαμόρφωση των πρώιμων και παλαιότερων μουσικών μορφών σύμφωνα με τα νέα δεδομένα και η μεταποίησή τους σε νέες ποικίλες μορφές, στις μορφές σονάτας.

Οι μορφές σονάτας διακρίνονται σύμφωνα με τον Rosen σε τέσσερις τύπους:

- 1. First - Movement Sonata Form** (Sonata – Allegro Form): Μορφή Πρώτου μέρους.
- 2. Slow - Movement Form:** Μορφή Αργού Μέρους.
- 3. Minuet Sonata Form:** Μορφή Μινουέτου.
- 4. Finale Sonata Form:** Μορφή Φινάλε.

Η πιο αντιπροσωπευτική μορφή σονάτας σύμφωνα και με το παραπάνω πρότυπο που αναφέρθηκε, είναι η Μορφή Πρώτου μέρους (*First Movement Sonata Form* ή *Sonata – Allegro Form*). Η Μορφή Φινάλε (*Finale Sonata Form*) υπάρχει περίπτωση να συμπίπτει με τη Μορφή Πρώτου μέρους, όμως εξαιτίας της πιο ελεύθερης δομής και οργάνωσης του θεματικού υλικού στα καταληκτικά μέρη συναντώνται συνήθως και άλλου είδους μουσικές μορφές, όπως οι παραλλαγές και η μορφή *rondo* (Rosen 1988, σελ. 98).

4.3.1. First - Movement Sonata Form (*Sonata – Allegro Form*):

Μορφή Πρώτου μέρους.

Κατά τον 18^ο αιώνα, η μεγαλύτερη βαρύτητα σ' ένα έργο ενόργανης μουσικής αποδίδονταν κυρίως στο εισαγωγικό - στο πρώτο - μέρος. Για την εξυπηρέτηση του συγκεκριμένου σκοπού, απαιτούνταν συνεπώς πιο περίτεχνη δομή σ' αυτό το αρχικό μουσικό κομμάτι, η οποία θα είχε τη δυνατότητα να αναδεικνύει στο μέγιστο το δραματικό στοιχείο. Η παράμετρος αυτή μεταξύ άλλων αιτιολογεί απόλυτα το γεγονός ότι η μορφή σονάτας πρώτου μέρους εμφανίζει την πιο πολύπλοκη και την πιο αυστηρά οργανωμένη δομή (Rosen 1988, σελ. 98 - 99).

Επειδή στα κεφάλαια που ακολουθούν, θα γίνει διεξοδική περιγραφή και ανάλυση έργων αποκλειστικά της μορφής σονάτας πρώτου μέρους, σ' αυτό το σημείο δεν θα πραγματοποιηθεί περαιτέρω αναφορά. Σ' αυτό το κεφάλαιο, πρωτεύουσα σημασία έχει ο συνοπτικός καθορισμός των υπόλοιπων μορφών σονάτας, ώστε να αποκτήσει μία πιο ολοκληρωμένη διάσταση η συγκεκριμένη έρευνα, περιλαμβάνοντας ένα ευρύ φάσμα, στα πλαίσια του οποίου διαμορφώθηκε και εξελίχθηκε η τελική μορφή.

4.3.2 Slow – Movement Form: Μορφή αργού μέρους.

Η μορφή σονάτας αργού μέρους βασίζεται εξ ολοκλήρου στη διμερή μορφή άριας. Επίσης, αναφέρεται και ως «μορφή σονάτας χωρίς γέφυρα» (Longyear 1969, σελ. 164). Ο Mozart, σε μεγαλύτερο βαθμό από άλλους συνθέτες, χρησιμοποιεί στην ενόργανη μουσική τη μορφή άριας. Κύριο χαρακτηριστικό αυτής της μορφής είναι η πλήρης απουσία μέρους Ανάπτυξης, με αποτέλεσμα να ελαχιστοποιείται η δραματική ένταση, γεγονός που καθιστά τη δομή αυτή περισσότερο κατάλληλη για τα αργά μέρη. Εκτός από αυτή την ευρεία χρήση της, η μορφή αργού μέρους συναντάται επίσης, πολύ συχνά σε όπερες, στις οβερτούρες και σπανιότερα σε μονομερείς σονάτες στα τέλη του 18^{ου} αιώνα.

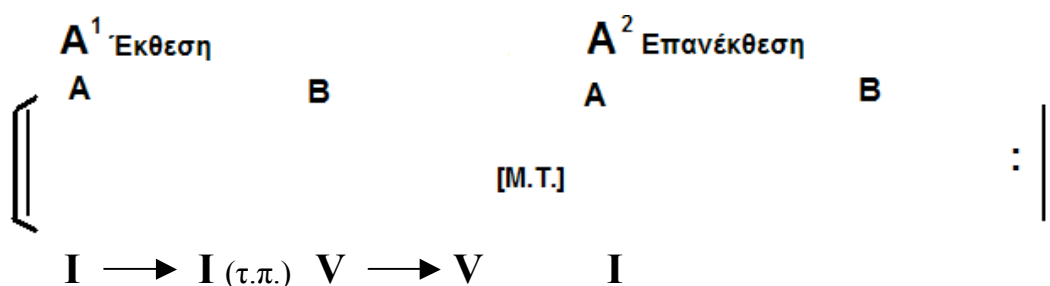
Όπως παρατηρείται στην άρια, κατά τον ίδιο τρόπο και η μορφή αργού μέρους απαρτίζεται από δύο μέρη: Έκθεση και Επανάθεση. Η Έκθεση (A¹) ξεκινά με την τονική (I) της αρχικής τονικότητας και κατά το τέλος του πρώτου μισού αυτής της ενότητας πραγματοποιείται τέλεια πτώση επίσης στην τονική. Στο δεύτερο μισό της

Έκθεσης εισάγεται η δεσπόζουσα (V) απευθείας, χωρίς μετατροπία ή μεταβατικό τμήμα. Υπάρχει περίπτωση στο μισό αυτό να γίνει αναφορά περιστασιακά και στην ελάσσονα δεσπόζουσα.

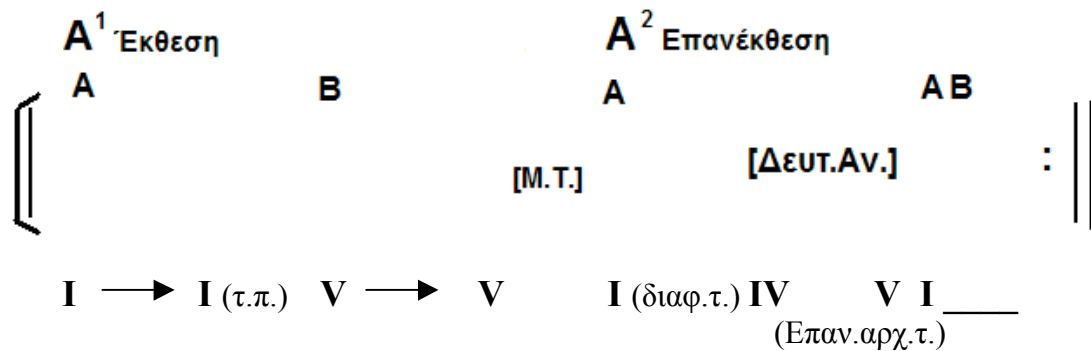
Έπειτα από την κατάληξη της Έκθεσης στην τονικότητα της δεσπόζουσας, ακολουθεί η Επανεκθεση (A²), όπου επανεμφανίζεται το θεματικό υλικό της Έκθεσης, ολόκληρο στην τονική. Συνήθως ανάμεσα στα δύο μέρη παρεμβάλλεται ένα μεταβατικό τμήμα, το οποίο οδηγεί πίσω στην αρχική τονικότητα και το εισαγωγικό θεματικό υλικό. Αυτό το τμήμα σε καμία περίπτωση δεν έχει τη λειτουργικότητα του τμήματος της Ανάπτυξης. Έχει απλά μεταβατικό χαρακτήρα χωρίς να διαδραματίζεται κατά τη διάρκειά του καμία δραματική κορύφωση, καθώς η έκτασή του καταλαμβάνει μόνο λίγα μέτρα.

Ωστόσο, ένα δευτερεύον τμήμα Ανάπτυξης εμφανίζεται στα πλαίσια της Επανεκθεσης. Η ιδιαιτερότητα αυτή έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής στις συνθέσεις κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Όπως είχε σημειωθεί και κατά την περιγραφή των πρώιμων μορφών μπαρόκ, υπάρχει περίπτωση το θεματικό υλικό του πρώτου μέρους να μην εμφανιστεί αυτούσιο στην τονική κατά τη διάρκεια της Επανεκθεσης. Σ' αυτή την περίπτωση τίθεται ένα εμβόλιμο τμήμα Ανάπτυξης, μία δευτερεύουσα Ανάπτυξη, η οποία κινείται συνήθως στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας (IV). Η προσθήκη αυτή εξυπηρετεί δύο σκοπούς για τη μορφή: πρώτον, επιτυγχάνεται αποφυγή πιστής επανάληψης των θεμάτων της Έκθεσης και δεύτερον, το νέο αυτό τμήμα Ανάπτυξης, θα χρησιμεύσει ως μετάβαση προς την επαναφορά της τονικής, της κύριας τονικότητας, στην οποία θα πρέπει να εκτεθεί πλήρες το υλικό του πρώτου μέρους ώστε να επέλθει η επίλυση, η εκτόνωση της δραματικότητας, διεργασία που διεξάγεται στο τμήμα της Επανεκθεσης (Rosen 1988, σελ. 106 - 112).

Slow – movement form: Μορφή αργού μέρους.



β' περίπτωση (με δευτερεύουσα Ανάπτυξη):



Σχήμα 2²².

Ως παραλλαγή της μορφής αργού μέρους, μπορεί να θεωρηθεί η μορφή *rondo* – αργού μέρους (*rondo – slow – movement form*). Στις συνθέσεις αυτής της μορφής χαρακτηριστικό γνώρισμα αποτελεί η έναρξη και ολοκλήρωση του κομματιού με το αρχικό θέμα (ABABA) (Rosen 1988, σελ. 112).

4.3.3. Minuet Sonata Form: Μορφή Μινουέτου.

Η μορφή μινουέτου (*minuet sonata form*), όσον αφορά την οργάνωση της δομής της, ομοιάζει με τη διμερή μορφή των τριών φράσεων. Αποτελείται από τρεις φράσεις ή περιόδους. Η πρώτη φράση καταλήγει με πτώση στην τονική (I) είτε στη δεσπόζουσα (V) και έπειτα τοποθετείται διπλή γραμμή επανάληψης, που διαχωρίζει τη φράση αυτή με τις υπόλοιπες δύο, οι οποίες είναι περισσότερο συνδεδεμένες.

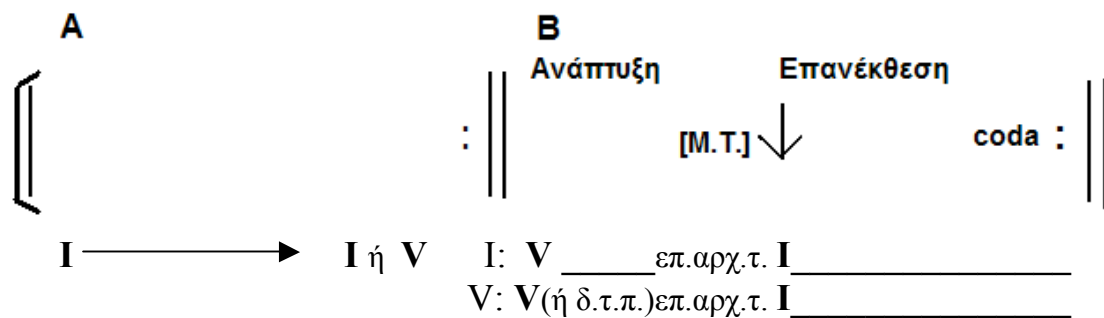
Η δεύτερη φράση, που εισάγεται μετά τη διπλή γραμμή, ξεκινά στη δεσπόζουσα και την προεκτείνει μέσω μίας σύντομης ανάπτυξης. Αν η πρώτη περίοδος καταλήγει στην τονική, τότε αυτή η φράση μεταβαίνει στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Αν η πρώτη φράση καταλήγει στη δεσπόζουσα, τότε η τονικότητα αυτής θα συνεχιστεί και κατά τη δεύτερη φράση είτε θα πραγματοποιηθεί μετάβαση προς μία πιο απομακρυσμένη τονική περιοχή. Πριν ολοκληρωθεί η περίοδος αυτή σημειώνεται επιστροφή στην αρχική τονικότητα. Η τρίτη φράση παραμένει στην τονική και έχει το ρόλο Επανάκτησης.

²² όπου: τ.π. = τέλεια πτώση
M.T. = μεταβατικό τμήμα
διαφ.τ. = διαφορετική τονικότητα
Επαν.αρχ.τ. = Επαναφορά αρχικής τονικότητας
Δευτ. Av. = Δευτερεύουσα Ανάπτυξη

Υπάρχει περίπτωση ανάμεσα στη δεύτερη και τρίτη περίοδο να παρεμβάλλεται μία εμβόλιμη φράση μεταβατικού χαρακτήρα είτε να εμφανίζεται *coda* στο τέλος της σύνθεσης, με σκοπό την προέκταση της μορφής. Όμως, αυτές οι προσθήκες σε καμία περίπτωση δεν αποτελούν εμπόδιο στη διατήρηση της δομής των τριών περιόδων.

Το μινουέτο είναι η πιο σύντομη και στερεότυπη από όλες τις μορφές σονάτας. Παρά το γεγονός ότι σε κάποιες περιπτώσεις αναφέρεται ως *scherzo*, διατηρεί τον χορευτικό του χαρακτήρα. Βασικό χαρακτηριστικό της δομής του αποτελεί το γεγονός ότι η αντιθετικότητα τονικής – δεσπόζουσας σχηματίζεται μετά τη διπλή γραμμή επανάληψης, ενώ στις υπόλοιπες μορφές σονάτας η αρχή αυτή είναι έντονη από το πρώτο τμήμα ακόμη. Αυτό συμβαίνει λόγω της απουσίας δευτερεύοντα τονικού χώρου κατά το πρώτο τμήμα του μινουέτου, ιδιαιτερότητα που συμβάλλει καθοριστικά στη σημαντική διαφορά μεταξύ του πρώτου μέρους ενός μινουέτου και της Έκθεσης μίας μορφής σονάτας. Ωστόσο, το δεύτερο τμήμα της μορφής μινουέτου εμφανίζει όλα τα χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας (Ανάπτυξη, Επανάκτηση), όμως σε έναν πιο μετριοπαθή και ήπιο βαθμό.

Το μινουέτο ως πρώιμο συνθετικό είδος, από τα πρώτα χρόνια της εμφάνισής του παρουσίαζε χαρακτηριστικά όμοια με το στυλ σονάτας. Η μορφή σονάτας του μινουέτου αποτελεί μία πιο εκτεταμένη και με πιο δραματικό χαρακτήρα έκδοση αυτού του πρώιμου τύπου, συμβαδίζοντας με τις απαιτήσεις των δημόσιων συναυλιών και του ευρύτερου κοινού (Rosen 1988, σελ. 112 - 123).



Σχήμα 3²³

²³ όπου: M.T. = μεταβατικό τμήμα
 επ.αρχ.τ. = επαναφορά αρχικής τονικότητας
 δ.τ.π. = διαφορετική τονική περιοχή

4.3.4. Finale Sonata Form: Μορφή Φινάλε.

Η μορφή σονάτας φινάλε (*finale sonata form*) εμφανίζει την πιο ελεύθερα οργανωμένη δομή σε σχέση με τις υπόλοιπες μορφές σονάτας. Καθ' όλη τη διάρκεια της σύνθεσης κυριαρχεί αισθητή η αναμονή του επερχόμενου τέλους, γεγονός που καθορίζει την πρωταρχική διαφορά αυτής της μορφής από τη μορφή σονάτας του πρώτου μέρους. Η διάταξη του ρυθμού και η τμηματοποίηση των φράσεων παρουσιάζει έντονη συμμετρία, καθώς τα ρυθμομελωδικά μοτίβα έχουν σαφή δομή και ξεκάθαρα όρια. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην υποδεσπόζουσα (IV), η οποία χρησιμοποιείται σε ορισμένα σημεία και ως ισοδύναμη της τονικής (I).

Με τον ίδιο τρόπο, που ισχύει και στη μορφή σονάτας αργού μέρους, το αρχικό θέμα ξεκινά στην τονική της αρχικής τονικότητας και καταλήγει με τέλεια πτώση, επίσης στην τονική (I). Δεν πραγματοποιείται στα πλαίσια του κύριου αυτού τονικού χώρου μετάβαση ούτε μετατροπία προς τη δεσπόζουσα είτε προς διαφορετική τονική περιοχή. Η δεσπόζουσα εισάγεται απευθείας με την εμφάνιση του δευτερεύοντος θεματικού υλικού. Ωστόσο, συναντώνται φινάλε, τα οποία είναι σε μορφή σονάτας πρώτου μέρους και εμφανίζουν αρκετά από τα χαρακτηριστικά της, προσαρμοσμένα σύμφωνα με τις απαιτήσεις της σύνθεσης αυτού του τύπου (Rosen 1988, σελ. 123 – 124).

Η μορφή φινάλε ταυτίζεται σε αρκετές περιπτώσεις με τη μορφή *rondo*. Το *rondo* αποτελεί εξέλιξη του *rondeau* του πρώιμου 18^{ου} αιώνα και όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο θεωρείται ως εκτεταμένη τριμερής μορφή. Προς τα τέλη του αιώνα αυτού όλο και περισσότερα φινάλε σχετίζονται άμεσα με τη μορφή *rondo*.

Μία μορφή σονάτας *rondo* είναι ουσιαστικά μορφή σονάτας πρώτου μέρους, περιλαμβάνοντας δύο επιπλέον επαναλήψεις του αρχικού θέματος: η πρώτη σημειώνεται αμέσως μετά την ολοκλήρωση της έκθεσης του δευτερεύοντος θεματικού υλικού και πριν το τμήμα της Ανάπτυξης και η δεύτερη πριν την ολοκλήρωση του κομματιού, κατά την Επανεκθεση. Τα θέματα στο *rondo*, μεμονωμένα, μπορούν να εκληφθούν ως αυτοτελή μορφή το καθένα ξεχωριστά. Υπάρχει περίπτωση να είναι σε διμερή μορφή δύο φράσεων είτε σε τριμερή μορφή. Το τμήμα της Ανάπτυξης έχει τον χαρακτήρα επεισοδίου και συνήθως κινείται στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας (IV). Επίσης, μπορεί στα πλαίσια αυτού του τμήματος να εισάγεται νέο θέμα.

A B A C A B A
I V I Ανάπτ. (IV) I I I

Σχήμα 4²⁴: Rosen, *Sonata Forms* (1988), “*Sonata Forms*”, σελ. 124.

Στα φινάλε με μορφή *rondo* το *tempo* του κομματιού είναι γρήγορο και ζωνηρό και οι πολλαπλές επαναλήψεις των θεμάτων επιτρέπουν μεγαλύτερη εξοικείωση με τη μελωδία. Από την άλλη πλευρά και η ίδια η εσωτερική δομή και συμμετρία των θεμάτων αποτελεί προσοδοφόρο έδαφος για επαναλήψεις, αλλά και για περαιτέρω επεξεργασίες των θεματικών μοτίβων.

Σε ορισμένες συνθέσεις παρατηρείται η έκθεση περισσότερων των δύο θεμάτων. Σ’ αυτή την περίπτωση, τα επιπρόσθετα θέματα εμφανίζονται διαδοχικά μετά το δεύτερο θέμα, στην τονική περιοχή της δεσπόζουσας (V) και έπειτα από την ολοκλήρωση της παράθεσής τους επανέρχεται και πάλι το πρώτο θέμα στην τονική (I). Στην Επανεκθεση, τα θέματα αυτά εκθέτονται αντεστραμμένα στην αρχική τονικότητα αυτή τη φορά, με το πρώτο θέμα του κομματιού να ολοκληρώνει τη σύνθεση στην τονική (I) (Rosen 1988, σελ. 124 - 126).

Οι μορφές σονάτας διαμορφώθηκαν με βάση τις πρώιμες μορφές μπαρόκ και η εξελικτική τους πορεία προσέλκυσε το ενδιαφέρον πολλών μελετητών και ερευνητών κατά τους μεταγενέστερους αιώνες (19^{ος}, 20^{ος}). Κάθε μία έχει αναπτύξει τη δική της δομή, κατάλληλη για τις ανάγκες που εξυπηρετεί η θέση της σε μία πολυμερή σύνθεση ενόργανης μουσικής, όπως η σονάτα, η συμφωνία, το κουαρτέτο. Από την άλλη πλευρά, όμως, οι μορφές αυτές εμφανίζουν και αρκετά κοινά στοιχεία στην οργάνωση της δομής τους, τα οποία συνέβαλαν στην αναγωγή ενός πρότυπου, ενός μοντέλου, το οποίο αντικατοπτρίζει τις βασικές αρχές που τις διέπουν.

Η μορφή σονάτας πρώτου μέρους εμπεριέχει στην πιο αυστηρά οργανωμένη δομή της τα θεμελιώδη αυτά στοιχεία και αποτελεί την πιο αντικειμενική κατά προσέγγιση απεικόνιση αυτού του μορφολογικού μοντέλου. Στα κεφάλαια που ακολουθούν, θα παρατεθεί μία λεπτομερής περιγραφή και ανάλυση της συγκεκριμένης αυτής μορφής και τα έργα που θα συνοδεύουν αυτή την έρευνα είναι πρώτα μέρη συνθέσεων σονάτας, συμφωνίας και κουαρτέτου εγχόρδων. Αυτή η επιλογή, ωστόσο, δεν σημαίνει ότι τα υπόλοιπα συνθετικά είδη δεν συνέβαλαν καθοριστικά στην εξέλιξη της μορφής σονάτας, ούτε αποκλείονται οι υπόλοιπες μορφές σονάτας ως μη αντιπροσωπευτικές ή μη ουσιώδεις. Κρίνεται, όμως, αναγκαίο

²⁴ όπου: Ανάπτ. = Ανάπτυξη.

να περιοριστούν οι κατηγορίες των μουσικών πηγών, ώστε να αποφευχθεί τυχόν αποπροσανατολισμός και διαμέσου συγκεκριμένων και συγκρίσιμων οδών να χαραχτεί πιο σαφής και διαυγής η πορεία ανάπτυξης και εξέλιξης της μορφής σονάτας.

5. Μορφή Σονάτας *Allegro* (πρώτου μέρους): Περιγραφή και Ανάλυση της Δομής

5.1. Έκθεση

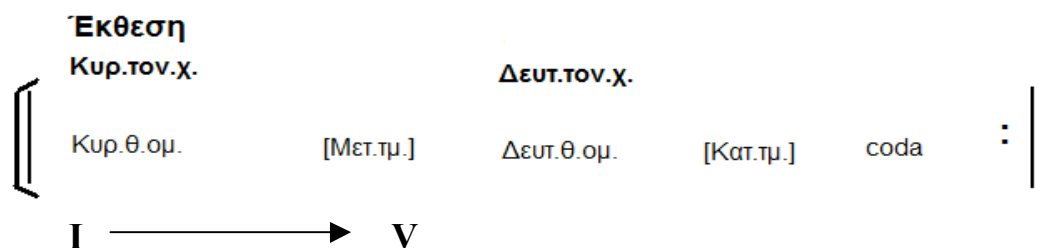
Η διάταξη δομής της μορφής σονάτας, όπως έχει ήδη οριοθετηθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, πηγάζει από την τριμερή μορφή. Αποτελείται, δηλαδή, από τρία τμήματα, τα οποία, όμως, σύμφωνα με τη διμερή μορφή διαχωρίζονται τελικά σε δύο μέρη²⁵. Το πρώτο μέρος μίας μορφής σονάτας καταλαμβάνεται εξ ολοκλήρου από το τμήμα της Έκθεσης (Webster, *Sonata Form*, Grove Music Online, 7/11/2006).

Στην Έκθεση συντελούνται δύο βασικές διεργασίες, οι οποίες επηρεάζουν καθοριστικά την τελική οργάνωση ολόκληρης της δομής. Αρχικά, παρουσιάζεται το θεματικό υλικό, τα ρυθμομελωδικά μοτίβα, τα οποία θέτουν τη βάση για περαιτέρω ανάπτυξη και επεξεργασία. Η δεύτερη διεργασία αφορά τη μετάβαση από την τονική (I) προς τη δεσπόζουσα (V), η οποία πραγματοποιείται κατά το τέλος του πρώτου μισού, του μέρους της Έκθεσης. Εξαιτίας της μετάβασης αυτής, δημιουργείται στα πλαίσια της Έκθεσης έντονη αντίθεση ανάμεσα στην τονική και τη δεσπόζουσα, με αποτέλεσμα να διαχωρίζεται τελικά το μέρος αυτό σε δύο επιμέρους τμήματα: στον κύριο και τον δευτερεύοντα τονικό χώρο (Rosen 1988, σελ. 229). Η αντίθεση των δύο τμημάτων, όμως, δεν περιορίζεται μόνο στη διαφορετικότητα της τονικής περιοχής, αλλά περιλαμβάνει υφολογικές και μορφολογικές μεταβολές στη γενικότερη διάταξη και οργάνωση του μουσικού κειμένου (μελωδία, αρμονία, υφή, δυναμικές, ρυθμός) (Balthazar 1998, σελ. 421 - 422).

Σχετικά με την υποδιαίρεση του μέρους της Έκθεσης σε επιμέρους τμήματα, σε ορισμένες πραγματείες συναντάται ένας διαφορετικού τύπου διαχωρισμός, ο οποίος βασίζεται στην ίδια τη φύση του μουσικού υλικού: θεματικό ή μη θεματικό υλικό. Σύμφωνα, επομένως, μ' αυτή τη διάκριση και ανάλογα με το βαθμό σπουδαιότητας του αντίστοιχου φθογγικού υλικού, η Έκθεση χωρίζεται σε τέσσερα υποτμήματα: κύρια θεματική ομάδα, μεταβατικό τμήμα, δευτερεύουσα θεματική

²⁵ Γενικότερα, στα κεφάλαια που ακολουθούν χρησιμοποιούνται συχνά οι όροι «μέρος», «τμήμα», «φράση». Θα πρέπει εξ αρχής να διευκρινιστεί ότι το *μέρος* είναι μία μεγαλύτερη μορφολογική ενότητα μακροδομικής υπόστασης: όπως το μέρος της Έκθεσης. Το *τμήμα* αναφέρεται στην εσωτερική υποδιαίρεση ενός μέρους, μιας ενότητας: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα (Φούλιας 2006, σελ. 53) και τέλος η *φράση* είναι μία μικρότερη αυτοτελή μονάδα, μέσα στην οποία περιλαμβάνεται και οργανώνεται το αντίστοιχο κάθε φορά μοτιβικό περιεχόμενο.

ομάδα, καταληκτικό τμήμα (Balthazar 1998, σελ. 422). Στην παρούσα εργασία, ως κύρια διάκριση της Έκθεσης θα εκλαμβάνονται οι δύο τονικοί χώροι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Όμως, το πρότυπο αυτό των τεσσάρων τμημάτων θα ισχύει επίσης, προσαρμοσμένο στις δύο τονικές περιοχές και απαρτίζοντας την τμηματοποίηση ενός χαμηλότερου μορφολογικού υποστρώματος.



Σχήμα 1²⁶: Στο σχήμα αυτό αντιστοιχεί το Απόσπασμα 1.

Allegro (♩ = 120)

ΕΚΘΕΣΗ
Κυρ.τον.χ.
Κυρ.θ.ομ.

Ενδ. = 2^ο I

[ΜΕΤ.ΤΜ.]

cresc.

V

ΔΕΥΤΕΡ.ΤΟΝ.Χ.
T. θ. Δευτ.θ.ομ.

Καταληκτ.τμ.

²⁶ όπου: Κυρ.τον.χ. = κύριος τονικός χώρος
 Δευτ.τον.χ. = Δευτερεύων τονικός χώρος
 Κυρ.θ.ομ. = Κύρια θεματική ομάδα
 Μετ.τμ. = Μεταβατικό τμήμα
 Δευτ.θ.ομ. = Δευτερεύουσα θεματική ομάδα
 Κατ.τμ. = Καταληκτικό τμήμα.

Οι συντομογραφίες που επαναλαμβάνονται δεν θα αναγράφονται εκ νέου. Θα αναρτώνται κατά την πρώτη φορά της εμφάνισής τους.

Απόσπασμα 1: Mozart, σονάτα για πιάνο σε Ντο Μείζονα – α' μέρος, K545 (μ. 1 – 28) (Epstein 1918, σελ. 32 - 33)²⁷.

5.1.1. Κύριος Τονικός χώρος

Κύρια θεματική ομάδα

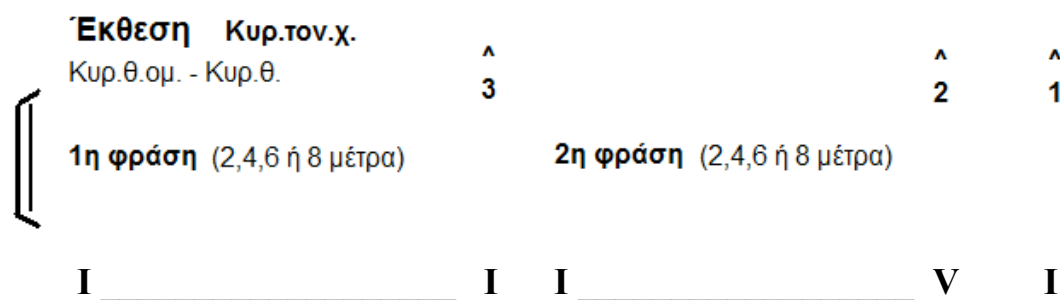
Η Έκθεση, όπως φαίνεται και στο σχήμα 1, ξεκινά με την κύρια θεματική ομάδα στην τονική (I) της αρχικής τονικότητας. Η θεματική ομάδα είναι ουσιαστικά μία ομάδα φράσεων, οι οποίες οργανώνονται συνήθως συμμετρικά: ανά δύο, τέσσερα, έξι είτε οχτώ μέτρα (Rosen 1988, σελ. 239 - 241). Στα πλαίσια της κύριας θεματικής ομάδας εκτίθεται το αρχικό θεματικό υλικό, το κύριο θέμα, με χαρακτηριστικά, τα οποία μαρτυρούν την εισαγωγική του ιδιότητα: συμμετρικά οργανωμένη δομή, ξεκάθαρα μοτίβα, σταθερός συνοδευτικός τύπος. Στις αντίστοιχες συνθέσεις της προκλασικής και της πρώιμης κλασικής περιόδου, το κύριο θέμα πηγάζει από μορφές χορού, στις οποίες εμφανίζονται έντονα τα παραπάνω γνωρίσματα (Cook 1996, σελ. 146). Γενικότερα, κατά το 18^ο αιώνα, το εισαγωγικό θέμα διατηρεί τον διαυγή του χαρακτήρα σε συνδυασμό με ένα αρμονικό υπόβαθρο, που πρωταρχικός του στόχος είναι η εδραίωση της κύριας τονικότητας (κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονική: V – I). Αργότερα, κατά το 19^ο αιώνα, τα πρώτα θέματα

²⁷ Όπου Κυρ.τον.χ.: Κύριος τονικός χώρος
Κυρ.θεμ.ομ.: Κύρια θεματική ομάδα
Ενδ.-μετ.τμ.: Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα
Δευτερ.τον.χ.: Δευτερεύων τονικός χώρος
Δευτ.θεμ.ομ.: Δευτερεύουσα θεματική ομάδα
Καταληκτ.τμ.: Κατάληκτικό τμήμα

στις μορφές σονάτας επιδέχονται επιρροές από τις μορφές τραγουδιών (*lied*) και το προγραμματικό στοιχείο. Η υφή τους γίνεται πιο περίτεχνη και δεξιοτεχνική, η μελωδία εμπλουτίζεται με έντονη χρωματικότητα και στο αρμονικό υπόβαθρο επικρατούν πιο ελεύθερες συνηγήσεις (Webster, ο.π.).

Το κύριο θέμα απαρτίζεται συνήθως από δύο φράσεις ίσου αριθμού μέτρων. Η πρώτη από αυτές καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονική (I) είτε με μισή πτώση στη δεσπόζουσα (V). Η δεύτερη φράση, που υπάρχει περίπτωση να εμφανίζει όμοια είτε παραλλαγμένα μοτίβα σε σχέση με την αρχική, καταλήγει με τέλεια πτώση στην τονική (I) και εδραιώνει την αρχική τονικότητα του κομματιού.

Αυτός ο τύπος θέματος των δύο ισόμετρων φράσεων ονομάζεται περίοδος. Ειδικότερα, αν η πρώτη φράση καταλήγει στην τονική (I), τότε η τέλεια πτώση (V – I) που πραγματοποιείται σ' αυτό το σημείο χαρακτηρίζεται ως μη δομική, με την τρίτη ($\hat{3}$) μελωδική βαθμίδα της συγχορδίας της τονικής στην επάνω φωνή. Η βαθμίδα αυτή προεκτείνεται έως το τέλος της δεύτερης φράσης, όπου γίνεται επίσης τέλεια πτώση στην τονική, αυτή τη φορά με την πρώτη μελωδική βαθμίδα να βρίσκεται στην επάνω μελωδική γραμμή ($\hat{2} - \hat{1}$). Η κατάληξη αυτή ονομάζεται τέλεια δομική πτώση ($\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$).



Σχήμα 2²⁸: Στο σχήμα αυτό αντιστοιχεί το Απόσπασμα 2.

²⁸ όπου: Κυρ.τον.χ. = Κύριος τονικός χώρος
Κυρ.θ.ομ. = Κύρια θεματική ομάδα
Κυρ.θ. = Κύριο θέμα

Allegro con spirito
 KV 311 (204c)
 Εκθεση - Κυρ.τον.χ.
 Κυρ.θεμ.ομ. = Κύριο θέμα (Περίοδος)

1η φράση
 Ρε Μ.: I II⁷ V⁷ I I

2η φράση
 II⁷ V⁷ I

Απόσπασμα 2: Mozart, σονάτα για πιάνο σε Ρε Μείζονα – α' μέρος, K311 (μ. 1 – 7).

Από την άλλη πλευρά, όταν η πρώτη φράση του θέματος καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα (V) και η δεύτερη με τέλεια πτώση στην τονική (I), η παραπάνω διάταξη ονομάζεται παράλληλη περίοδος. Σ' αυτή την περίπτωση, η πρώτη από τις δύο φράσεις καλείται εισαγωγική και η δεύτερη απαντητική. Η περίοδος ξεκινά με την τρίτη μελωδική βαθμίδα της τονικής στην επάνω φωνή και κατά το τέλος της πρώτης φράσης καταλήγει στη δεύτερη βαθμίδα, όπου στον μπάσο αντίστοιχα εμφανίζεται η δεσπόζουσα, όπως αναφέρθηκε παραπάνω ($\hat{3} - \hat{2} : I - V$). Η δεύτερη φράση της περιόδου ξεκινά, επίσης, με την τρίτη μελωδική βαθμίδα στην ψηλότερη φωνή και καταλήγει μέσω της δεύτερης, στην πρώτη μελωδική βαθμίδα και με τέλεια δομική πτώση στην τονική ($\hat{3} - \hat{2} - \hat{1} : I - V - I$).

Σε μία παράλληλη περίοδο, οι δύο φράσεις εμφανίζουν συνήθως το ίδιο ρυθμομελωδικό υλικό, με τη διαφορά ότι στην τελευταία από αυτές παρατηρείται μία διαφοροποίηση του μουσικού κειμένου στο σημείο της κατάληξης, εξαιτίας της τέλει πτώσης στην τονική. Ωστόσο, δεν αποκλείεται και η εμφάνιση νέων μοτίβων κατά τη δεύτερη θεματική φράση και αυτό μπορεί να ισχύει και για τους δύο τύπους περιόδου (Webster, ο.π.).

ΕΚΘΕΣΗ Κυρ.τον.χ.
 Κυρ.θ.ομ. - Κυρ.θ.

$\hat{3}$	$\hat{2}$	$\hat{3}$	$\hat{2}$	$\hat{1}$
1η φράση (2,4,6 ή 8 μέτρα) "εισαγωγική"		2η φράση (2,4,6 ή 8 μέτρα) "απαντητική"		
I	V	I	V	I

Σχήμα 3²⁹: Το σχήμα αυτό αντιστοιχεί στο Απόσπασμα 3.

²⁹ Οι συντομογραφίες του σχήματος αυτού επεξηγούνται στο ακριβώς προηγούμενο σχήμα.

Allegro ($\text{♩} = 160$)
 Εκθεση - Κυρ. τον.χ.
 Κυρ. θεμ. ομ. - Κύριο θέμα (παράλληλη περίοδος)

1η φράση

Φα Μ.: 1η φράση

2η φράση

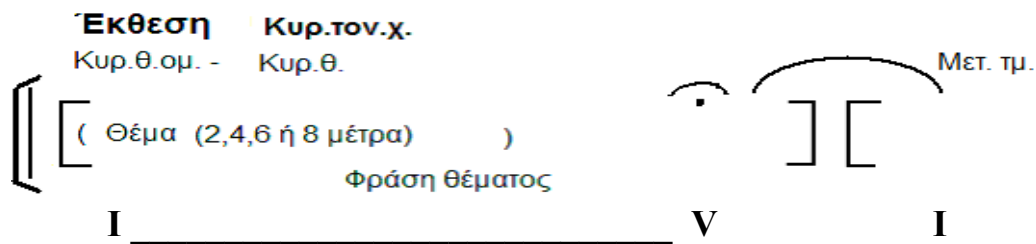
p dolce

p dolce.

V I II⁶ V I IV VII⁶ I⁶ II⁶ I⁴ V I

Απόσπασμα 3: Mozart, σονάτα για πιάνο K 547a σε Φα Μείζονα – α' μέρος (μ. 1 – 16) (Epstein 1918, σελ. 198).

Επίσης, αρκετά συχνά συναντάται σε συνθέσεις μορφής σονάτας, το κύριο θέμα να αποτελείται από μία ενιαία ενότητα – φράση, η οποία καταλαμβάνει ολόκληρη την κύρια θεματική ομάδα. Στα αρχικά μέτρα αυτής της φράσης, εμφανίζονται τα θεματικά μοτίβα, τα οποία στη συνέχεια αναπτύσσονται. Η φράση αυτή καταλήγει στη δεσπόζουσα (V) είτε με τέλεια πτώση στην τονική (I), όπου παρατηρείται αλληλεπικάλυψη με το μεταβατικό τμήμα, που ακολουθεί. Συνήθως, κατά την κατάληξη της θεματικής φράσης παρατηρείται μία ιδιαίτερη έμφαση στη συγχορδία της δεσπόζουσας (V), η οποία σχετίζεται με την προέκταση της βαθμίδας αυτής (ισοκράτης στην V) και σημειώνεται με ένδειξη στο μουσικό κείμενο (κορόνα). Επίσης, υπάρχει περίπτωση μετά τη δεσπόζουσα να ακολουθεί διακοπή, παύση. Μ' αυτό τον τρόπο δημιουργείται στο συγκεκριμένο σημείο μία δραματική κορύφωση, η οποία και εκτονώνεται με την εμφάνιση της τονικής και την ταυτόχρονη εισαγωγή του μεταβατικού τμήματος.



Σχήμα 4³⁰: Σ' αυτό το σχήμα αντιστοιχούν τα μέτρα 1 – 14 του πρώτου μέρους της σονάτας για πιάνο op. 53 (*Waldstein*) σε Ντο Μείζονα του Beethoven (Απόσπασμα 4).

Allegro con brio
Έκθεση - Κυρ.τον.χ.
Κυρ.θεμ.ομ. - Κύριο θέμα (1 φράση)
L. van Beethoven, Op. 53

Ντο Μ.: 1

Απόσπασμα 4: Beethoven, σονάτα για πιάνο op. 53 (*Waldstein*) σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 1 – 14).

Η θεματική φράση, επίσης, είναι δυνατό να επαναλαμβάνεται αμέσως μετά την εισαγωγή της. Κατά τη δεύτερη αυτή εμφάνισή της, η φράση του κύριου θέματος συναντάται πιο εκτεταμένη, ενώ ταυτόχρονα συντελείται περαιτέρω ανάπτυξη και επεξεργασία των θεματικών μοτίβων. Αντιπροσωπευτικό απόσπασμα αποτελεί το πρώτο μέρος της τρίτης συμφωνίας του Beethoven op. 55 (Απόσπασμα 5). Η κύρια θεματική ομάδα, στο έργο αυτό, εκτείνεται στα μέτρα 1 έως 37 και απαρτίζεται από δύο φράσεις. Η πρώτη φράση (μ. 1 – 15) περιλαμβάνει το κύριο θέμα και καταλήγει με τέλεια δομική πτώση στην τονική (I). Η δεύτερη φράση (μ. 15 – 37), επίσης καταλήγει με τέλεια δομική πτώση στην τονική και διαρκεί περισσότερο, καθώς αποτελείται από την επανάληψη και προέκταση της πρώτης φράσης του κομματιού.

³⁰ όπου: Μετ.τμ. = Μεταβατικό τμήμα.

Οι υπόλοιπες συντομογραφίες εξηγούνται στην παραπομπή του σχήματος 2.

Allegro con brio.
 Εκθεση-Κυρ. τον. χ.
 Κυρ. θεμ. ομ-Κύριο θέμα (2 φράσεις) Op. 55.

Mib M.: 1

1η φράση

2η φράση

III⁴ V⁵ I II⁶ I⁴ IV⁶ I⁴ V⁷ I (V⁷) II (V⁷) IV 6 Ital. & V 7 I⁴ I⁴ V 2 I⁶ V⁵ I

Απόσπασμα 5: Beethoven, συμφωνία op. 55, αρ. 3 σε Μιβ Μείζονα – α' μέρος (μ. 1 – 37).

Ορισμένες φορές, στα πλαίσια του κύριου τονικού χώρου είναι δυνατόν να εισάγεται και δευτερεύον θεματικό υλικό, το οποίο εμφανίζει την αντίστοιχη οργάνωση της δομής ενός θέματος και εκτίθεται επίσης στην τονική. Στον κύριο τονικό χώρο είναι εφικτό να παρουσιάζονται περισσότερα του ενός θέματα, τα οποία όμως έχουν δευτερεύουσα σημασία και ισχύ από το αρχικό.

Το κύριο θέμα, με το οποίο ξεκινά μία μορφή σονάτας, όπως προαναφέρθηκε, εισάγει και εδραιώνει την κύρια τονικότητα του κομματιού. Μία σύνθεση σε μορφή σονάτας αρχίζει και τελειώνει στην ίδια τονικότητα ανεξάρτητα από τις τονικές περιοχές που εμφανίζονται στην εσωτερική της δομή. Όμως, σε ορισμένες περιστάσεις, ειδικότερα αν η κύρια τονικότητα του κομματιού είναι ελάσσονα, παρατηρείται το αρχικό θέμα να εισάγεται σε διαφορετική τονικότητα. Σ' αυτή την περίπτωση, η είσοδος του θέματος γίνεται στη σχετική μείζονα. Η κύρια τονικότητα εμφανίζεται έπειτα από μετατροπία στα επόμενα μέτρα, μέσα στα πλαίσια της κύριας θεματικής ομάδας (κατά τη δεύτερη φράση του θέματος είτε κατά την επανάληψη των θεματικών μοτίβων) και εδραιώνεται με την ολοκλήρωση του τμήματος αυτού, με τέλεια δομική πτώση. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί το πρώτο μέρος

του κουαρτέτου για έγχορδα αρ. 1, ορ. 33 του Haydn, σε σι ελάσσονα, του οποίου τα δύο πρώτα μέτρα εισάγουν το κύριο θεματικό μοτίβο στη ρε μείζονα τονικότητα. Η δεσπόζουσα της σι ελάσσονας εμφανίζεται κατά την κατάληξη αυτού του μοτίβου και στα μέτρα 10 και 11 πραγματοποιείται η τέλεια πτώση και η ολοκλήρωση της θεματικής φράσης, όπως αντίστοιχα φαίνεται και στο Απόσπασμα 6.

Έκθεση-Κυρ.τον.χ.
Κυρ.θεμ.ομ.-Κύριο θέμα (1 φράση)

Allegro moderato

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Ρε μεζ.: I⁶ IV V² VI⁶ } V¹ V⁷
σε ελ.

V⁷ VI II⁶ I⁶ V V⁷

V⁷ VI II⁶ I⁶ V⁷ I

Απόσπασμα 6: Haydn, κουαρτέτο έγχορδων ορ. 33, αρ. 1, σε σι ελάσσονα – α' μέρος (μ. 1 – 11).

Η εκκίνηση ενός έργου με διαφορετική τονικότητα συμβάλλει καθοριστικά στην ενίσχυση του δραματικού στοιχείου, καθώς η ανατροπή που πραγματοποιείται δημιουργεί ασάφεια και τονικό αποπροσανατολισμό (Wheelock 1991, σελ. 21). Κατά τον 19^ο αιώνα, η εναλλαγή σχετικών είτε ομώνυμων τονικοτήτων αποτελεί σύνηθες φαινόμενο, με κύριο στόχο την αύξηση της χρωματικότητας και της εκφραστικής έντασης. Αποκορύφωμα θεωρείται το 15^ο κουαρτέτο για έγχορδα του Schubert, ορ. 161, σε σολ μείζονα (Απόσπασμα 7), στο οποίο η μείζονα και ελάσσονα τονικότητα χρησιμοποιούνται με ισοδύναμο τρόπο στο κύριο θέμα, αλλά και σ' ολόκληρη την οργάνωση του μουσικού υλικού (Webster, ο.π.).

Έκθεση-Κυρ. τον. χ.
Κυρ. θεμ. ομ-Κύριο θέμα (2 φράσεις)
Allegro molto moderato.

Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.

Σολ Μειζ.: I Iο Γαλ.6 V VΛ (γαλ.6 V)

1η φρ.
2η φρ.

VII⁷ V⁶ I V⁶⁻⁶ VII^A (V⁶⁻⁶) VII Iο I₄ IV V⁴⁻³ I₄ IV V⁴⁻³

I (VII⁷) V V VII^A (VII⁷) IV IV VIο I IV⁶

V⁴⁻³ I IV⁶ V⁴⁻³ I

Απόσπασμα 7: Schubert, κουαρτέτο για έγχορδα σε Σολ Μείζονα, ορ. 161 – α' μέρος (μ. 1 – 33).

Η εισαγωγή και καθιέρωση της κύριας τονικότητας μίας μορφής σονάτας (πρώτου μέρους) μπορεί επίσης να ενισχυθεί και από την προσθήκη συγχορδιών πριν την είσοδο του αρχικού θέματος. Οι συγχορδίες αυτές είναι τρίφωνες, ανήκουν στην τονική (I) και συνδυάζονται συνήθως με εμβόλιμες παύσεις. Μ' αυτό τον τρόπο, η τονική επεκτείνεται έως και την εμφάνιση του κύριου θέματος και εδραιώνεται με την τελική κατάληξή του. Εισαγωγικές συγχορδίες συναντώνται μεταξύ άλλων έργων και στην τρίτη συμφωνία του Beethoven, ορ. 55, στο πρώτο μέρος, όπως ακριβώς φαίνεται και στο Απόσπασμα 5, στα δύο πρώτα μέτρα.

Ορισμένες φορές, τη θέση των συγχορδιών αυτών καταλαμβάνει μία ολιγόμετρη αργή εισαγωγή, η οποία αποτελεί αυτοτελές τμήμα, αλλά ωστόσο εντάσσεται στα όρια και τη δομή του πρώτου μέρους. Πρωταρχικός της στόχος είναι η αύξηση της δραματικής έντασης, μέσω της προβολής ενός πιο επιβλητικού και αυστηρού ύφους και η δημιουργία αντίθεσης με το γρήγορο *tempo* (*Allegro*) και την κινητικότητα, που ακολουθεί. Το εισαγωγικό τμήμα αρχίζει στην τονική (I) και καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα (V), προετοιμάζοντας μ' αυτό τον τρόπο την είσοδο του κύριου θέματος της Έκθεσης. Πριν το 1790, υπήρχε ελάχιστη

θεματική σχέση ανάμεσα στην εισαγωγή και το γρήγορο μέρος, όμως από αυτή τη χρονολογία και έπειτα, παρατηρείται ολοένα και μεγαλύτερη σύνδεση μεταξύ των δύο τμημάτων (Webster, ο.π.).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η “Παθητική” σονάτα για πιάνο, ορ. 13, σε ντο ελάσσονα, του Beethoven (Απόσπασμα 8). Η εισαγωγή του πρώτου μέρους (*Grave*) ξεκινά με την τονική (I) και εκτείνεται για 10 μέτρα. Το δραματικό στοιχείο ενισχύεται ιδιαίτερα εξαιτίας της έντονης χρωματικότητας που παρατηρείται και το τμήμα καταλήγει μέσω της δεσπόζουσας με ένατη, στην τονική και την ταυτόχρονη άφιξη του βασικού θέματος του *Allegro*. Τα μοτίβα της εισαγωγής επανεμφανίζονται καθ’ όλη τη διάρκεια του γρήγορου μέρους, στο τμήμα της Ανάπτυξης και πριν την *coda*, στο τέλος του κομματιού.

Εκθεση - Εισαγωγή L. van Beethoven, Op. 13
(Pathétique)

Grave

1η φρ.

2η φρ.

Attaca subito il Allegro

Κυρ.τον.χ.
Κυρ.θεμ.ομ. (Κυρ.θ.)
Allegro di molto e con brio

1η φρ.

Απόσπασμα 8: Beethoven, σονάτα για πιάνο σε ντο ελάσσονα, op. 13 (*Pathétique*) – α' μέρος (μ. 1 – 11).

Ενδιάμεσο – Μεταβατικό τμήμα

Έπειτα από την ολοκλήρωση της έκθεσης των θεματικών μοτίβων και την εδραίωση της κύριας τονικότητας του κομματιού, μέσα στα πλαίσια του κύριου τονικού χώρου, συντελείται μία γενικότερη μετάβαση προς την τονική περιοχή της δεσπόζουσας (V). Από το 1780 και εξής, η μεταβατική αυτή διεργασία καταλαμβάνει στη δομή της μορφής σονάτας ένα ξεχωριστό τμήμα, με διαυγή όρια, το οποίο μεσολαβεί μεταξύ των δύο τονικών χώρων και διαχωρίζει ευκρινώς την Έκθεση σε δύο επιμέρους τμήματα, με διαφορετική λειτουργικότητα το καθένα (κύριος και δευτερεύων τονικός χώρος) (Webster, ο.π.).

Συνήθως, πριν την εισαγωγή του μεταβατικού τμήματος και συνεπώς κατά την κατάληξη του θέματος, παρατηρείται διακοπή του μουσικού κειμένου, η οποία πραγματοποιείται με τη μορφή παύσεων. Μ' αυτό τον τρόπο κάθε διαδικασία (εδραίωση της τονικής, μετάβαση στη δεσπόζουσα) ολοκληρώνεται ξεχωριστά και γενικότερα, προβάλλεται και ενισχύεται η ξεκάθαρη δομή και τα ευδιάκριτα τμήματα.

Τα βασικά χαρακτηριστικά του ενδιάμεσου τμήματος είναι η πιο ελεύθερη δομή, η περίτεχνη, πιο δεξιοτεχνική υφή και τα μοτίβα μεταβατικού χαρακτήρα, καθώς ο αρμονικός ρυθμός επιβραδύνει, οι φράσεις αποκτούν μεγαλύτερη πλαστικότητα και απουσιάζουν ως επί το πλείστον οι σταθερές και πάγιες καταλήξεις. Τα μεταβατικά τμήματα - σε αντίθεση με τα θέματα, που αντλούν την αυστηρά οργανωμένη δομή τους από μέρη χορών - εμφανίζουν κυρίως στοιχεία δανεισμένα από μέρη φαντασίας (Cook 1996, σελ. 150 - 151). Στο τμήμα αυτό προσδίδεται ιδιαίτερη έμφαση στη δεσπόζουσα, ενισχύοντας ακόμη περισσότερο την αντίθεση τονικής – δεσπόζουσας (I – V), που διέπει και χαρακτηρίζει γενικότερα ολόκληρο το μέρος της Έκθεσης (Απόσπασμα 9).

Απόσπασμα 9: Mozart, σονάτα για πιάνο σε Ρε Μείζονα, K 311 (284c) – α' μέρος (μ. 7 – 16)³¹.

Η είσοδος του μεταβατικού τμήματος, συχνά συμπίπτει και με την επαναφορά των αρχικών μοτίβων του θέματος (Webster, ο.π.). Στη συνέχεια τα μοτίβα αυτά διανθίζονται και αποκτούν έναν πιο μεταβατικό χαρακτήρα (Απόσπασμα 10). Επίσης, υπάρχει περίπτωση τα θεματικά μοτίβα να εμφανίζονται από την αρχή αυτού του τμήματος επεξεργασμένα, εμπλουτίζοντας και μορφολογικά την αντιθετικότητα τονικής και δεσπόζουσας.

³¹ Όπου Μ.: μοτίβο του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος.

Απόσπασμα 10: Mozart, 4^ο κουαρτέτο για έγχορδα σε Ντο Μείζονα, K 157 – α' μέρος (μ. 9 – 21)³².

Ωστόσο, σε κάποιες από τις συνθέσεις μορφής σονάτας, συνηθίζεται στο μεταβατικό τμήμα να εισάγονται εξ ολοκλήρου νέα μοτίβα, τα οποία μπορεί μερικώς να εμφανίζουν στοιχεία θεματικής οργάνωσης, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι αναιρείται ο μεταβατικός τους χαρακτήρας. Τα μοτίβα αυτά, κατά τον ίδιο τρόπο με τα αντίστοιχα θεματικά μοτίβα, αποτελούν επίσης την κύρια βάση για περαιτέρω ανάπτυξη και επεξεργασία (Απόσπασμα 11).

Ενδιάμ.-μεταβ. τμ.
Κυρ. θεμ. μοτ.

Mib M.: I (m⁵) VI (V⁷) IV /

Σιb M.: Γαλ. 3 V 7 I⁶

M' M''

M1 M2

VI VII 2 (VII⁷) VI M2

VI VI I IV

II⁶ I⁶ V⁷

I

³² Οπου Κυρ. θεμ. μοτ.: Κύριο θεματικό μοτίβο.

Απόσπασμα 11: Beethoven, Συμφωνία αρ. 3, ορ. 55, σε Μιb Μείζονα – α' μέρος (μ. 37 – 83). Το ενδιάμεσο - μεταβατικό τμήμα ξεκινά με την επαναφορά του βασικού θεματικού μοτίβου, όμως στη συνέχεια εισάγονται 3 νέα μοτίβα (M, M1, M2), τα οποία ξεχωρίζουν και αναπτύσσονται μέσα στα πλαίσια του τμήματος αυτού, αλλά και σε ολόκληρο το κομμάτι.

Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά στην τονική (I), εμφανίζοντας ανάλογα με την περίσταση τα μοτίβα που προαναφέρθηκαν. Η μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας (V) πραγματοποιείται στα πλαίσια του τμήματος αυτού, με δύο κυρίως τρόπους. Στον πρώτο τρόπο, το ενδιάμεσο τμήμα καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα (I ή IV ή II – V), χωρίς όμως να έχει προηγηθεί καμία μετατροπία προς την τονική περιοχή αυτής. Η τονικότητα της δεσπόζουσας εισάγεται απευθείας είτε μέσω μετατροπίας, αμέσως μετά τη μισή πτώση. Αυτή η διάταξη εμφανίζεται αρκετά συχνά σε αντίστοιχα έργα του Mozart. Πριν την κατάληξη και ολοκλήρωση του μεταβατικού τμήματος παρατηρείται επίσης μία γενική αναφορά προς τον προσαγωγέα της δεσπόζουσας, η οποία σε μερικές περιπτώσεις προεκτείνεται και διαρκεί για αρκετά μέτρα (Απόσπασμα 9) (Rosen 1988, σελ. 229 - 230).

Ο δεύτερος τύπος μετάβασης περιλαμβάνει μετατροπία μέσα στα όρια του εν λόγω τμήματος και καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα της νέας τονικής περιοχής, δηλαδή στη δεσπόζουσα της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας, της οποίας ο προσαγωγέας τονίζεται ιδιαίτερα πριν και κατά την κατάληξη του τμήματος (Απόσπασμα 12) (Rosen 1988, σελ. 229 - 230). Εκτός από τη μισή πτώση στη δεσπόζουσα της δεσπόζουσας, υπάρχει περίπτωση να γίνει και τέλεια πτώση κατά το τέλος του μεταβατικού τμήματος, στη δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, δηλαδή στη νέα τονική (Απόσπασμα 11).

Ενδιαμ.-μεταβ.τμ.

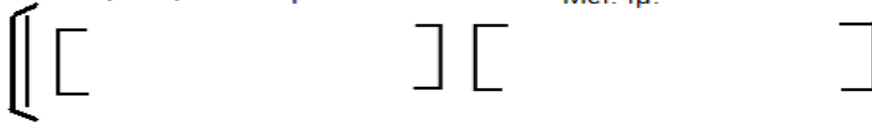
M1 M.: I — IV₄⁶ — (V²) — I — IV₄⁶ — Στ Μ. — VII₄⁶ — (VII⁷) — V

Απόσπασμα 12: Beethoven, σονάτα για πιάνο σε Μι Μείζονα, ορ. 14, αρ. 1 – α' μέρος (μ. 13 – 22).

Έκθεση Κυρ.τον.χ.

Κυρ.θ.ομ. - Κυρ.θ.

Μετ. τμ.



I _____ V I I _____ V ή V της V

Σχήμα 5³³

Από την άλλη πλευρά, όταν η κύρια τονικότητα ενός κομματιού είναι ελάσσονα, τότε παρατηρείται μία διαφοροποίηση κατά τη διαδικασία της μετάβασης, επειδή, σ' αυτή την περίπτωση, ο δευτερεύων τονικός χώρος είναι η σχετική μείζονα τονικότητα και όχι η δεσπόζουσα, όπως είθισται. Το μεταβατικό τμήμα ξεκινά και πάλι με την τονική και ακολουθεί η δεσπόζουσα, με την εμφάνιση του προσαγωγέα της (δεσπόζουσα της δεσπόζουσας). Έπειτα, γίνεται μετατροπία άμεση είτε μέσω συγγενικής τονικότητας, στη νέα τονική περιοχή (σχετική μείζονα) και το τμήμα καταλήγει στη δεσπόζουσα αυτής, η οποία ενισχύεται και προεκτείνεται (Απόσπασμα 13).

Ευδιαμ.-μεταβ.τμ.

σολ.
ελ.: I _____ V⁶ _____ 7 I _____ IV³ } V⁴ - I _____
Sub M.: II } 7

V⁶ - I - IV⁶ - I⁴ - V - V

20

p

³³ οι συντομογραφίες του σχήματος αυτού εξηγούνται σε αναφορές προηγούμενων σχημάτων

Απόσπασμα 13: Haydn, κουαρτέτο για έγχορδα op. 20, αρ. 3, σε σολ ελάσσονα – α' μέρος (μ. 8 – 26).

Προς τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και κατά τον 19^ο, οι συνθέτες πολλές φορές επέλεξαν τονικότητες διαφορετικές από τη δεσπόζουσα είτε τη σχετική μείζονα για δευτερεύοντες τονικούς χώρους. Οι τονικότητες αυτές, συνήθως, ήταν συγγενικές με τις αρχικές κατά διάστημα τρίτης, όπως πολύ συχνά παρατηρείται στα έργα του Beethoven. Ωστόσο, και σ' αυτές ακόμη τις περιπτώσεις η διαδικασία της μετάβασης παραμένει η ίδια με προηγουμένως (I – V – μετατροπία στο νέο τονικό χώρο: V της V – V), με τη διαφορά ότι μεταβάλλεται σε κάθε μία περίπτωση ο τελικός τονικός προορισμός (Απόσπασμα 14).

Ενδιαμ. - μεταβ. τμ.

14. *ppp*

17. *ppp*

20. *stesso.*

23. *pp*

26. *stesso.*

29. *decesc.*

32. *pp*

Μι Μ.: I }
I_{3#}

Απόσπασμα 14: Beethoven, σονάτα για πιάνο op. 53, 'Waldstein', σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 14 – 35)³⁴.

Επίσης, όσον αφορά την ιδιαίτερη προβολή της συγχορδίας της δεσπόζουσας στο ενδιάμεσο τμήμα, από την κλασική εποχή ακόμη, παρατηρείται σ' αυτό το σημείο μία προσωρινή μετάβαση προς τη δεσπόζουσα και άλλων βαθμίδων της αρχικής τονικότητας, όπως η έκτη ελάσσονα, η δεύτερη είτε ακόμη και η τρίτη ελάσσονα. Αμέσως μετά από αυτή τη διαδικασία, επανέρχεται η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας μέσω συγκεκριμένων συγχορδιακών αλληλουχιών, η οποία και οδηγεί προς την κατάληξη του μεταβατικού τμήματος. Μ' αυτό τον τρόπο ενισχύεται ακόμη περισσότερο και δραματοποιείται η τελική μετάβαση προς την τονική περιοχή της δεσπόζουσας. (Rosen 1988, σελ. 235).

5.1.2. Δευτερεύων τονικός χώρος

Πρωταρχικός ρόλος του δευτερεύοντα τονικού χώρου είναι η κορύφωση της αντιθετικότητας ανάμεσα στα δύο τμήματα της Έκθεσης. Στο πρώτο τμήμα (κύριος τονικός χώρος), σημαντικό γεγονός αποτελεί η εδραίωση της τονικής, καθώς επίσης και η πορεία προς τη μετάβαση και απομάκρυνση από την αρχική τονική περιοχή. Στο δεύτερο τμήμα (δευτερεύων τονικός χώρος), περιλαμβάνεται η δευτερεύουσα θεματική ομάδα και η τελική κατάληξη στη νέα τονικότητα, με την οποία και ολοκληρώνεται το μέρος αυτό (καταληκτικό τμήμα, *coda*).

Πριν την έναρξη του δεύτερου αυτού τμήματος της Έκθεσης, παρατηρείται μία γενικότερη μεταβολή στην υφή και το ρυθμό, η οποία συνδυάζεται συνήθως με αύξηση της δραματικής έντασης, καθώς ολοκληρώνεται η μετάβαση προς τη νέα τονικότητα. Στο σημείο αυτό, όπου και καταλήγει το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, ακολουθεί σταμάτημα της ροής του μουσικού κειμένου (παύση), με σκοπό τον ευδιάκριτο διαχωρισμό των δύο αντιθετικών, τονικών χώρων (Rosen 1988, σελ. 238).

Στις περιπτώσεις, που ένα κομμάτι σε μορφή σονάτας ξεκινά σε μείζονα τρόπο, τότε ο δευτερεύων τονικός χώρος είναι η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας. Από την άλλη πλευρά, αν η αρχική τονικότητα είναι ελάσσονα, η

³⁴ όπου ενδιάμ. μεταβ. τμ.: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα
Θ: μοτίβο του κύριου θέματος
Μ: μοτίβο του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος.

δευτερεύουσα τονική περιοχή είναι η σχετική μείζονα και πολύ σπάνια η ελάσσονα δεσπόζουσα (Webster, ο.π.). Η ελάσσονα δεσπόζουσα επιλέγεται ως δευτερεύων τονικός χώρος, κυρίως στις σονάτες της πρώιμης κλασικής περιόδου, όμως από το 1770 και έπειτα, επικράτησε για τα μέρη σε ελάσσονα τρόπο, η δεύτερη τονικότητα να είναι η σχετική μείζονα (η μείζονα τρίτη βαθμίδα της κύριας τονικότητας) (Longyear, Covington 1988, σελ. 449).

Ο Beethoven στα έργα του, συχνά επιλέγει για δευτερεύοντα τονικό χώρο, τονικότητες, οι οποίες εμφανίζουν συγγένεια διαστήματος τρίτης με τις αντίστοιχες αρχικές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η σονάτα του για πιάνο, op. 53 (*Waldstein*) σε ντο μείζονα, στην οποία ο δευτερεύων τονικός χώρος είναι η μι μείζονα, δηλαδή διάστημα τρίτης μεγάλης προς τα επάνω από την αρχική τονικότητα (Webster, ο.π.).

Επίσης, σχετικά με την επιλογή της τονικότητας αυτού του τονικού χώρου, αναφέρεται και ο όρος «Έκθεση με τρεις τονικότητες» (*3 – key exposition*). Η τεχνική αυτή εμφανίζεται περιστασιακά σε συνθέσεις από το 1815 και σχετίζεται με τις περιπτώσεις εκείνες, όπου το δεύτερο τμήμα ξεκινά σε τονικότητα διαφορετική από αυτή της έναρξης και της κατάληξης του μέρους της Έκθεσης (Longyear, Covington 1988, σελ. 448). Κατά την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα και στη διάρκεια του 19^{ου}, αυτό το είδος Έκθεσης χρησιμοποιούνταν ευρέως, με κύριο στόχο την προβολή του δραματικού στοιχείου και την προέκταση της μορφής (Rosen 1988, σελ. 246).

Υπάρχουν δύο τύποι Έκθεσης, όσων αφορά την περίπτωση των τριών τονικοτήτων, εκ των οποίων ο ένας εφαρμόζεται σε μέρη με ελάσσονα αρχική τονικότητα και ο δεύτερος σε μέρη, που ξεκινούν σε μείζονα τρόπο. Στον πρώτο τύπο, με ελάσσονα κύριο τονικό χώρο, παρατηρείται μία προσπάθεια ανάμειξης της σχετικής μείζονας και της ελάσσονας δεσπόζουσας κατά το δεύτερο τμήμα. Σ' αυτή την περίπτωση, ο δευτερεύων τονικός χώρος ξεκινά στη σχετική μείζονα τονικότητα, όπου αμέσως μετά την εδραίωσή της πραγματοποιείται μία δευτερεύουσα μετάβαση προς την V της ελάσσονας δεσπόζουσας. Η Έκθεση καταλήγει τελικά σ' αυτή την τρίτη τονική περιοχή, με τέλεια πτώση στη νέα τονική (ελάσσονα δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας) (Longyear, Covington 1988, σελ. 449 - 459) (Απόσπασμα 15).

Δευτ. τον. γ.
εδραίωση Ρε Μ.

77. *p* *poco cresc.* *dim.*

Ρε Μ.: I ενδ.-μεταβ. τμ. V⁹ 7 I V⁹ 7 I II⁶ I⁶ V

83. *p* *cresc.*

I V⁹ 7 I V⁹ 7 I VI⁶ (V⁴₃) VI⁴ } μ ε λ. (V⁴₃) 4 4

89. *f* *ten.* *poco cresc.* *p* OLUT. UEL. OR. OLUT. U.

V⁹ 7 I V⁶/IV⁶ V⁷ φημ ε λ.

95. *f* *cresc.* *f* *f* *p*

V⁴ 3 VI⁴ IV I⁴

101. *f* *ten.* *poco* *poco* *cresc.*

VII² V⁷ (V⁷)

I⁶ V I V -I

Απόσπασμα 15: Clementi, σονάτα για πιάνο op. 40, αρ. 2, σε σι ελάσσονα – α' μέρος (μ. 77 – 112)³⁵.

Στις περιπτώσεις των συνθέσεων, των οποίων ο αρχικός τονικός χώρος είναι μείζονα τονικότητα, το δεύτερο τμήμα της Έκθεσης, όπως έχει ήδη αναφερθεί, εισάγεται και καταλήγει στην τονικότητα της δεσπόζουσας. Όμως, όσον αφορά τον δεύτερο τύπο της «Έκθεσης με τρεις τονικότητες» (μείζονα αρχική τονικότητα), παρατηρείται μία διαφοροποίηση κατά την εισαγωγή του θεματικού υλικού στο δευτερεύοντα τονικό χώρο.

³⁵ Όπου δευτ. θεμ. ομ.: Δευτερεύουσα θεματική ομάδα.
Δευτ. θ.: Δευτερεύον θέμα.

Έπειτα από την εμφάνιση της κύριας θεματικής ομάδας στην τονική, ακολουθεί, ως είθισται, το μεταβατικό τμήμα, όπου δίνεται έμφαση στη δεσπόζουσα και γίνεται κατάληξη σ' αυτή είτε στην δεσπόζουσα αυτής. Το μέρος της Έκθεσης καταλήγει και πάλι στην τονικότητα της δεσπόζουσας, όπως είναι αναμενόμενο, όμως, ο δευτερεύων τονικός χώρος ξεκινά αυτή τη φορά, σε διαφορετική, πιο απομακρυσμένη τονικότητα. Η τονικότητα αυτή έχει συγγένεια με την κύρια τονική περιοχή του κομματιού και εισάγεται μόνο κατά την έναρξη του δευτερεύοντος θεματικού υλικού, όπου εδραιώνεται με τέλεια πτώση. Πριν ολοκληρωθεί η δευτερεύουσα θεματική ομάδα, πραγματοποιείται επιστροφή στην «ορθή» τονικότητα, στη δεσπόζουσα και γίνεται κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονική αυτής (Longyear, Covington 1988, σελ. 459 - 465) (Απόσπασμα 16).

τέλος κυρ.τον.χ. Ενδιαμ.-μεταβ.τρ.

36. *cresc.* *sf*

Ρε Μ.: I⁶ II⁵ (V⁵) V⁷ I VI⁵ V⁶ (V⁴) V³ VI⁵

Λα Μ.: I⁶

45. *sf*

V⁶ (V⁴) V II⁵ I⁶ V⁴ I VI⁵

53. *sf*

V⁶ (V⁴) V (V⁴) V (V⁴) V

Δευτ.τον.χ.-Δευτ.θεμ.ομ.

60. *decresc.* *p*

φασ# ελ.

V⁷ I V⁷ I (V⁷) IV³ II³ I⁶ V³ VI³

IV³ II³ Λα Μ.

71. *cresc.* *pp*

φασ# ελ.

V I⁴ V I⁴ IV (VII⁶) V

80. *pp*

VII⁴

86. *cresc.* *p*

V⁴ Λα Μ. I

Απόσπασμα 16: Beethoven, σονάτα για πιάνο op. 28, σε Ρε Μείζονα – α' μέρος (μ. 60 -109).

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα

Όπως ήδη επισημάνθηκε παραπάνω, έπειτα από την ολοκλήρωση του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος και συνεπώς του κύριου τονικού χώρου, σηματοδοτείται η άφιξη του δεύτερου τμήματος της Έκθεσης, η οποία πολλές φορές συμπίπτει με την εμφάνιση νέου θεματικού υλικού. Το δευτερεύον αυτό θέμα έχει αντιθετικό χαρακτήρα, ενισχύοντας μ' αυτό τον τρόπο ακόμη περισσότερο την τονική αντίθεση μεταξύ των δύο τμημάτων της Έκθεσης (κύριος και δευτερεύων τονικός χώρος).

Σε προκλασικές και πρώιμες κλασικές συνθέσεις μορφής σονάτας, παρατηρείται γενικότερα ότι η αντιθετικότητα ανάμεσα στα δύο θέματα της Έκθεσης, εντοπίζεται κυρίως στη διαφορετικότητα της δομής είτε της υφής τους. Ενώ, η οργάνωση του κύριου θεματικού υλικού ανάγεται από μέρη χορού (κλειστός τύπος: ευδιάκριτη μελωδία, σταθερό συνοδευτικό μοτίβο, ξεκάθαρες μελωδικές φράσεις), το αντίστοιχο φθογγικό υλικό του δευτερεύοντα τονικού χώρου εμφανίζει μία πιο ελεύθερη δομική οργάνωση, η οποία αντλείται από μέρη φαντασίας (ανοιχτός τύπος: περίτεχνη, δεξιοτεχνική υφή, αργός αρμονικός ρυθμός, έλλειψη διαυγών φράσεων) (Cook 1996, σελ. 151) (Απόσπασμα 17). Αυτή η περίπτωση (κύριο θέμα: μέρη χορού, δευτερεύον μοτιβικό υλικό: μέρη φαντασίας) εμφανίζεται συχνά όταν κατά την είσοδο της νέα τονικής περιοχής εισάγεται νέο μοτιβικό υλικό, το οποίο όμως δεν παρουσιάζει χαρακτηριστικά θέματος και επομένως δεν εκλαμβάνεται ως νέο θέμα.

- Κύριο θέμα:

Κυρ. τον.χ.
Κυρ. θεμ. ομ. - Κύριο θέμα
Allegro

1η φρ.
 Σολ Μ.
 I IV⁶₄ V⁶₅
 I I⁶ IV I⁶₄ V⁷
 I

- Δευτερεύον θεματικό υλικό:

Δευτ. τον.χ.
Δευτ. θεμ. ομ. - Δευτ. θεμ. υλ.

Ρε Μ. V I
 V I (VII⁷)
 V² I⁶ (V⁶₅)
 I⁶ V I

Απόσπασμα 17: J. C. Bach, σονάτα για πιάνο, ορ. 5, αρ. 3, σε Σολ Μείζονα – α' μέρος (μ. 1 – 8 και μ. 17 – 26).

Κατά τον 18^ο αιώνα, η ύπαρξη δευτερεύοντος θέματος, με χαρακτηριστικά ανάλογα με αυτά της οργάνωσης του κύριου θεματικού υλικού (αυστηρά οργανωμένες ισόμετρες φράσεις, περίοδος) εμφανίζεται ολοένα και συχνότερα στα κομμάτια. Η αντιθετικότητα των δύο μισών της Έκθεσης περνά πλέον σε υφολογικό επίπεδο: τα δευτερεύοντα θέματα αποκτούν περισσότερο απλοϊκή μορφή, όπου

προβάλλεται η λυρικήτητα μέσω εκφραστικής ηρεμίας σε αντίθεση με τα πιο δυναμικά και εμφατικά κύρια θέματα (Απόσπασμα 18) (Webster, ο.π.).

Δευτ.Θεμ.ομ.
Δευτ.Θέμα (περίοδος)

Απόσπασμα 18: Beethoven, σονάτα για πιάνο, ορ. 53, σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 35 – 50)³⁶.

Παρ' όλα αυτά, δεν θα πρέπει να παραληφθούν και οι περιπτώσεις εκείνες, στις οποίες δεν εισάγεται νέο μοτιβικό υλικό κατά την είσοδο του δευτερεύοντα τονικού χώρου. Αυτή η τεχνική αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα πολλών αντίστοιχων συνθέσεων του Haydn, όπου μετά το μεταβατικό τμήμα επανέρχεται το αρχικό θεματικό υλικό επεξεργασμένο και προσαρμοσμένο στα δεδομένα της νέας τονικότητας (Απόσπασμα 19). Σχετικά μ' αυτή την εξαίρεση αναφέρεται και ο όρος «μονοθεματικά μέρη», όμως, επειδή σχεδόν πάντα στα πλαίσια του δευτερεύοντα τονικού χώρου εμφανίζεται - από κάποιο σημείο και έπειτα - νέο μοτιβικό υλικό, αυτός ο χαρακτηρισμός αφορά κυρίως τα κομμάτια εκείνα, τα οποία βασίζονται εξ ολοκλήρου μόνο σε ένα συγκεκριμένο θεματικό υλικό (Webster, ο.π.).

³⁶ Όπου Δ: μοτίβο του δευτερεύοντος θέματος.

Αυτ. τον. γ.
Επεξ. κυρ. + δευτ. θεμ. υλ. (1 φράση)

Pε M.:

V₅ — I — IV₄ — II₂ — V₃ — I — V₇

V₅ — I — IV₆ — III₆ — II₆ — I₄ — (V₇) — V₆

V₂ — I₆ — II₃ — I₆ — V₃ — I

Απόσπασμα 19: Haydn, κουαρτέτο εγχόρδων, ορ. 33, αρ. 1, σε σι ελάσσονα – α' μέρος (μ. 18 – 27)³⁷.

Επίσης, το δευτερεύον θεματικό υλικό είναι δυνατόν να εισάγεται πολύ ωρίτερα από το καθιερωμένο και εντός των ορίων του πρώτου τμήματος της Έκθεσης κύριος τονικός χώρος). Σ' αυτή την περίπτωση, επομένως, το κύριο και το δευτερεύον θέμα εκτίθενται εξίσου στην τονική (I) και όπως αναφέρθηκε παραπάνω, κατά την έναρξη της νέας τονικής περιοχής επανέρχονται τα αρχικά μοτίβα του κομματιού επεξεργασμένα (Απόσπασμα 20) (Webster, ο.π.).

³⁷ Όπου Θ: μοτίβο του κύριου θέματος.

Δευτ.θεμ.ομ.-
Δευτ.θεμ.υλ.(1 φράση)

σε σι ελάσσονα

Ps
Μειζ.

Απόσπασμα 20: Haydn, κουαρτέτο εγχόρδων, op. 33, αρ. 1, σε σι ελάσσονα – α' μέρος (μ. 11 – 17).

Με το πέρασμα από την Κλασική εποχή στον Ρομαντισμό, το ύφος μεταξύ των δύο θεμάτων της Έκθεσης άρχισε να διαφοροποιείται στο μέγιστο, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ακόμη πιο έντονης τονικής και θεματικής αντιθετικότητας. Το κύριο θέμα αποκτά δυναμισμό και εμφατικότητα, στοιχεία που ενισχύουν ιδιαίτερα και προβάλλουν το δραματικό στοιχείο, ενώ η μετάβαση στο νέο τονικό χώρο πραγματοποιείται μέσω ενός άκρως δεξιοτεχνικού και καταϊγιστικού μεταβατικού τμήματος, οδηγώντας τελικά στην είσοδο του δευτερεύοντα τονικού χώρου και του νέου θέματος, το οποίο θα επιφέρει τελικά γαλήνη και ισορροπία. Σε αρκετές πραγματείες, τα δύο θέματα της Έκθεσης της μορφής σονάτας ταυτίζονται με το αρσενικό και το θηλυκό, τις δύο δυνάμεις της φύσης, σύμφωνα με την κινέζικη φιλοσοφία (αρσενικό – *'masculine'*: κύριο θέμα, θηλυκό – *'feminine'*: δευτερεύον θέμα) (Απόσπασμα 21) (Webster, ο.π.).

Ἐκθεση
Κυρ. τον. γ. - Κυρ. θεμ. ομ.
Κόριο θεμα

Johannes Brahms, Op. 1
(Veröffentlicht 1853)

Allegro

The image displays a musical score for Johannes Brahms' Op. 1, featuring piano and vocal parts with extensive harmonic analysis. The score is written in G major and 2/4 time. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The score is divided into several systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The harmonic analysis is provided below the piano part, showing the progression of chords and their inversions. The analysis includes Roman numerals for the chords, such as I, IV, V, and VII, and their inversions (e.g., I⁶, IV³, V², VII⁵). The analysis also includes the names of the chords in Greek, such as Ντο Μ. (Doh M.), Σιβ Μ. (Sib M.), and Λα ελ. (La el.). The score includes various performance instructions, such as *più f*, *ben marcato*, *cresc.*, *mf*, *con espress.*, *dolce*, *pp una corda*, *poco rit.*, and *pp sospirando*. The score also includes the Greek text: Δευ. τον. γ. - Δευ. θεμ. ομ. Δευ. θημα, and the instruction *rit. un poco a tempo*. The score is published by the publisher of the edition, and the copyright is held by the publisher.



Απόσπασμα 21: Brahms, σονάτα για πιάνο, op. 1, αρ. 1, σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 1 – 62).

Καταληκτικό τμήμα – coda

Σ' αυτό το σημείο, έπειτα από την έκθεση του θεματικού υλικού και την ολοκλήρωση της μετάβασης στη νέα τονική περιοχή, όλες οι διεργασίες του πρώτου μέρους της μορφής σονάτας έχουν διεκπεραιωθεί. Από εδώ και πέρα ακολουθεί η αρχή του τέλους, η οποία οδηγεί στην τελική κατάληξη του μέρους της Έκθεσης και στην καθιέρωση της καινούριας τονικότητας. Ρόλος, επομένως, του καταληκτικού τμήματος είναι η μέγιστη αύξηση της εκφραστικής έντασης και η κορύφωση της δραματικότητας, η πλήρης όξυνση της διαφωνίας, η οποία θα εκτονωθεί και θα επιλυθεί με την τέλεια δομική πτώση στη νέα τονική κατά την κατάληξη του τμήματος αυτού, οριοθετώντας το ουσιαστικό τέλος του μέρους της Έκθεσης³⁸. Η *coda*, που ακολουθεί απλά προεκτείνει και επικυρώνει αυτή την τέλεια πτώση, αμβλύνοντας την ένταση και αποκαθιστώντας την ισορροπία.

Γενικό χαρακτηριστικό, όσων αφορά το μοτιβικό υλικό του τμήματος αυτού είναι η σμίκρυνση των ρυθμικών και μελωδικών στοιχείων, καθώς και η εμφάνιση μεγαλύτερης χρωματικότητας, με στόχο την προβολή του δραματικού στοιχείου και την ενίσχυση της πορείας προς την κορύφωση. Συνήθως, στο καταληκτικό τμήμα παρατηρείται συνεχής επανάληψη θεματικών μοτίβων, τα οποία έχουν διαχωριστεί σε μικρότερα μέρη είτε έχουν επεξεργαστεί. Τα μοτίβα αυτά κυρίως προέρχονται από το θέμα του δευτερεύοντα τονικού χώρου, όμως πολύ συχνά εντοπίζονται και ρυθμομελωδικά στοιχεία από το κύριο θέμα (Απόσπασμα 22) είτε ακόμη και το μεταβατικό τμήμα του κύριου τονικού χώρου. Σε κάποιες συνθέσεις, στο συγκεκριμένο τμήμα, εμφανίζονται ακόμη και νέα μοτίβα, τα οποία όμως είναι κατά τέτοιο τρόπο διαμορφωμένα, ώστε να εξυπηρετούν τον απώτερο σκοπό της γενικότερης δραματικής κορύφωσης.

³⁸ Η συγκεκριμένη τέλεια δομική πτώση συναντάται στο αντίστοιχο σημείο (αμέσως πριν την αρχή της *coda*) και κατά την Επανάθεση, όπου σηματοδοτεί την ολοκλήρωση της δομικής πορείας του κομματιού στην τονική της κύριας τονικότητας. Στην Έκθεση η πτώση αυτή θα μπορούσε να ονομαστεί ως «θεμελιώδης κατάληξη της έκθεσης» στη δευτερεύουσα τονικότητα, ενώ στην Επανάθεση, ως «θεμελιώδης δομική κατάληξη» στην αρχική τονική περιοχή (Herokoski 2002, σελ. 128).

τέλος δευτ. θεμ. ομ. Κατάλ. τμ.

Ντο Μ.: V⁹₃ I Π⁶ V I

Π⁶ V VI Ντο Μ. (VII⁷) V²

I⁶₅ Π⁶ V⁷ I

Απόσπασμα 22: Beethoven, σονάτα για πιάνο, ορ. 10, αρ. 2, σε Φα Μείζονα – α' μέρος (μ. 41 – 55).

Η *coda*, όπως επισημάνθηκε παραπάνω, αποτελεί την τελική φράση του μέρους της Έκθεσης και αρχίζει από τη στιγμή που θα ολοκληρωθεί η τέλεια δομική πτώση στην τονική του δευτερεύοντα τονικού χώρου. Η *coda* έχει ρόλο προέκτασης αυτής της τέλει πτώσης, με στόχο την οριστική επικύρωση της δευτερεύουσας τονικότητας και την εκτόνωση της εκφραστικής έντασης, που προηγήθηκε.

Υπάρχει περίπτωση, η συγκεκριμένη φράση να είναι αυτοτελής, περιλαμβάνοντας μοτίβα που οδηγούν σε σταθερή κατάληξη και σταμάτημα της μουσικής ροής (παύσεις), διαχωρίζοντας εμφανώς την Έκθεση από το δεύτερο μέρος της μορφής σονάτας (Ανάπτυξη και Επανέκθεση), μέσω της διπλής γραμμής επανάληψης που τίθεται κατά το τέλος της *coda* (Απόσπασμα 23). Κάποιες φορές, όμως, στις συνθέσεις όπου η Έκθεση επαναλαμβάνεται αυτούσια πριν την εισαγωγή του τμήματος της Ανάπτυξης, η *coda* αποκτά χαρακτήρα μετάβασης, οδηγώντας στην επαναφορά της αρχικής τονικότητας και των πρώτων μέτρων του κομματιού. Η Έκθεση, σ' αυτή την περίπτωση εκτελείται ολόκληρη και η *coda*, οδηγεί απευθείας αυτή τη δεύτερη φορά στην είσοδο του επόμενου τμήματος, στην Ανάπτυξη (Απόσπασμα 24).

τέλος καταλ. τμ. (τελ.δομ.πλ.)

Coda

Πε Μ.: Π⁶ V⁷ VI Π⁶ I⁴ V⁷ I V⁷ I V⁷ I VI⁶ IV⁶

Πε Μ.: 5 7 3 2 1

Απόσπασμα 23: Mozart, κουαρτέτο εγχόρδων K 156, σε Σολ Μείζονα – α' μέρος (μ. 51 – 71).

Coda

Σολ Μ.: I V⁷ I V⁷ I V⁷ I V⁷

Ντο Μ.: I V⁷

Απόσπασμα 24: Beethoven, συμφωνία ορ. 21, αρ. 1, σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 100 – 111).

Ωστόσο, σε κάποιες συνθέσεις μορφής σονάτας το καταληκτικό τμήμα παραλείπεται και αμέσως μετά την κατάληξη της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας ακολουθεί η φράση της *coda*. Συνήθως, αυτή η τεχνική εφαρμόζεται όταν το θεματικό υλικό του δευτερεύοντα τονικού χώρου καταλαμβάνει μεγάλη έκταση εξαιτίας εκτεταμένων φράσεων είτε πολλαπλής επεξεργασίας μοτίβων. Το απαραίτητο, όμως, είναι παρά την απουσία του καταληκτικού τμήματος η τέλεια δομική πτώση να συμπίπτει και με την κατάληξη της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας (Απόσπασμα 25).

2ο θέμα - 2η φρ.

Ρε Μ.: V^7 I $\frac{6}{4}$ V^7 I^6 $\frac{4}{4}$ V^7 I I_0 I^6 $\frac{6}{4}$ V^7 I^6 $\frac{6}{4}$ V^7 I

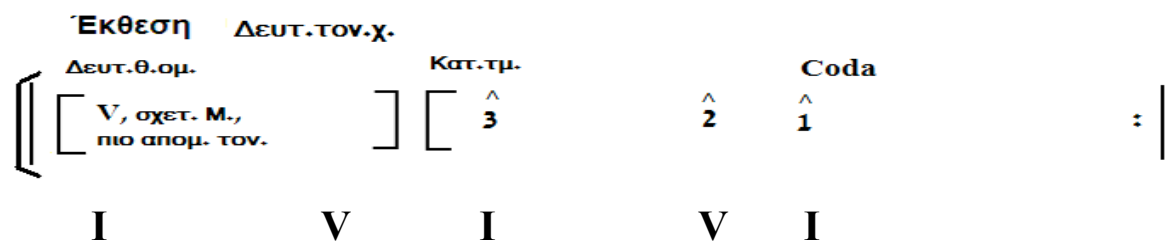
Απόσπασμα 25: Schubert, κουαρτέτο εγχόρδων op. 141, αρ. 15, σε Σολ Μείζονα – α' μέρος (μ. 141 – 168). Στον δευτερεύοντα τονικό χώρο, οι δύο φράσεις του βασικού θέματος εισάγονται δύο φορές με δύο εμβόλιμα ενδιάμεσα – μεταβατικά τμήματα. Στα μέτρα 152 - 154 γίνεται η τέλεια δομική πτώση στη Ρε Μείζονα (δευτερεύουσα τονικότητα) και έπειτα ακολουθεί η φράση της coda.

Η *coda*, όσων αφορά τα μοτίβα που εμφανίζει, αντλεί το φθογγικό της υλικό κυρίως από το αντίστοιχο θεματικό υλικό των δύο τονικών χώρων της Έκθεσης. Εξαιτίας, όμως, του καταληκτικού χαρακτήρα αυτής της φράσης, τα μοτίβα εμφανίζονται εδώ διαχωρισμένα σε μικρότερα τμήματα είτε επεξεργασμένα (Απόσπασμα 26). Ωστόσο, δεν αποκλείεται η *coda* να περιλαμβάνει αυτούσια μία φράση από το κύριο είτε το δευτερεύον θέμα, με τις ανάλογες βέβαια διαφοροποιήσεις όσων αφορά θέματα τονικής μεταφοράς είτε παραλλαγής της κατάληξης. Επίσης, πολλές φορές παρατηρείται η *coda* να διατηρεί το μοτίβο της κατάληξης του προηγούμενου καταληκτικού τμήματος είτε να εισάγει νέο μοτίβο, το οποίο είναι δυνατό να αποτελέσει και το βασικό μοτίβο έναρξης του τμήματος της Ανάπτυξης (Απόσπασμα 27).

Απόσπασμα 26: Beethoven, συμφωνία ορ. 55, αρ. 3, σε Μιβ Μείζονα – α' μέρος (μ. 144 – 152)³⁹.

³⁹ Όπου μοτ. 2^{ης} φρ. κυρ.θεμ.: μοτίβο 2^{ης} φράσης του κύριου θέματος
 μοτ.κυρ.θεμ.: μοτίβο κύριου θέματος
 αναστρ.μοτ.κυρ.θεμ.: αναστροφή του μοτίβου του κύριου θέματος.

Απόσπασμα 27: Mozart, σονάτα για πιάνο K 311 (284c) σε Ρε Μείζονα – α' μέρος (μ. 36 – 39). Στα δύο τελευταία μέτρα (μ. 38 – 39) της *coda*, εισάγεται ένα νέο μοτίβο. Με το συγκεκριμένο μοτίβο ξεκινά η Ανάπτυξη, κατά την πρώτη φράση της οποίας συντελείται η επεξεργασία του στις διάφορες τονικότητες.



Σχήμα 6⁴⁰

5.2. Ανάπτυξη

Κατά τον 18^ο αιώνα, σε όλα σχεδόν τα έργα μορφής σονάτας το μέρος της Έκθεσης επαναλαμβάνεται αυτούσιο αμέσως μετά την ολοκλήρωσή του και πριν την εισαγωγή της Ανάπτυξης. Η επαναφορά αυτή των αρχικών μέτρων του κομματιού, όπως αναφέρεται και παραπάνω, πραγματοποιείται με δύο τρόπους: απευθείας έπειτα από το τέλος της *coda* είτε μέσω μετάβασης και επιστροφής της αρχικής τονικότητας, που συντελείται στα πλαίσια της *coda*. Σκοπός της επανάληψης του πρώτου μέρους είναι η έκθεση του θεματικού και γενικότερα του μοτιβικού υλικού για μία δεύτερη φορά, έτσι ώστε να επικυρωθεί κατά κάποιο τρόπο η σπουδαιότητά του και ο εξέχων ρόλος του στη μετέπειτα ανάπτυξη και οργάνωση της δομής της μορφής σονάτας (Webster, ο.π.).

Η εισαγωγή της Ανάπτυξης, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, συμπίπτει με την αρχή του δεύτερου μέρους της μορφής σονάτας, το οποίο περιλαμβάνει τα αντίστοιχα τμήματα της Ανάπτυξης και της Επανέκθεσης. Το πρώτο από αυτά, το τμήμα της Ανάπτυξης, διαχωρίζεται επίσης σε δύο επιμέρους υποτμήματα, στα οποία συντελούνται και οι δύο βασικές διεργασίες του μέρους αυτού. Η πρώτη διεργασία αφορά και το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα του τμήματος

⁴⁰ όπου Δευτ.τον.χ.: δευτερεύων τονικός χώρος
 Δευτ.θ.ομ.: δευτερεύουσα θεματική ομάδα
 Κατ.τμ.: Καταληκτικό τμήμα
 σχετ.Μ.: σχετική Μείζονα
 πιο απομ.τον.: πιο απομακρυσμένη τονικότητα.

Με τους αριθμούς 3, 2, 1 συμβολίζονται οι μελωδικές βαθμίδες που προσδιορίζουν την τέλεια δομική πτώση.

αυτού (Ανάπτυξη) και σχετίζεται με το διαχωρισμό και την επεξεργασία του θεματικού υλικού του πρώτου μέρους (Εκθεση). Γενικά, σ' αυτό το πρώτο τμήμα επικρατεί έντονος τονικός αποπροσανατολισμός, καθώς η υφή του μουσικού κειμένου γίνεται πολυπλοκότερη, οδηγώντας στη μέγιστη κορύφωση της εκφραστικής έντασης και του δραματικού στοιχείου. Η δεύτερη διεργασία σκοπό έχει την προετοιμασία, την εκκίνηση της διαδικασίας επιστροφής της αρχικής τονικότητας του κομματιού. Αυτό το δεύτερο επιμέρους τμήμα περιλαμβάνει μετατροπία προς την κύρια τονικότητα (απευθείας είτε μέσω κύκλου των πεμπτών) και καταλήγει στη δεσπόζουσα αυτής (V), στην οποία προσδίδεται ιδιαίτερη έμφαση (προέκταση για αρκετά μέτρα, ισοκράτης) (Απόσπασμα 28).

Επομένως, ως πρωταρχικός ρόλος της Ανάπτυξης θα μπορούσε να εκληφθεί η καθυστέρηση και προετοιμασία της επερχόμενης «διπλής επαναφοράς»: επιστροφή της κύριας τονικότητας και των αρχικών μέτρων του κομματιού (Webster, ο.π.).

Ανάπτυξη
Επεξ. μουτ.

103. μουτ. κυρ. θεμ. μουτ. της coda cresc. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128.

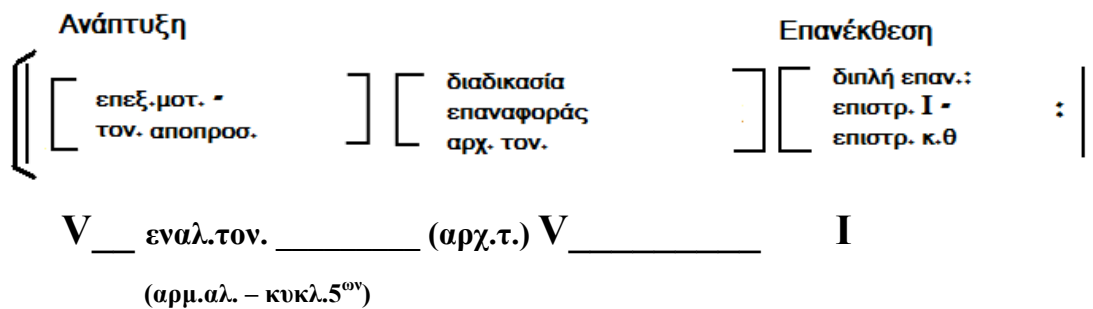
πρ. ελ.: V μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. κυρ. θεμ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda πρ. ελ. μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ.

123. πρ. ελ. πρ. ελ. μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ.

128. Ντο Μιζ. Ντο Μιζ. μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ. μουτ. της coda μουτ. δευτ. τ.ζ.

I V7 I V7

Απόσπασμα 28: Mozart, σονάτα για πιάνο K 533, σε Φα Μείζονα – α' μέρος (μ. 103 – 145). Από το μέτρο 103 έως το μέτρο 131, εκτείνεται το τμήμα της Ανάπτυξης, όπου συντελείται η επεξεργασία μοτίβων και οι εναλλαγές τονικότητας. Στο μέτρο 131, επιστρέφει η αρχική τονικότητα (Φα Μείζονα) και από το μέτρο 135 έως το 145, προεκτείνεται η δεσπόζουσα της με έβδομη (ντο – μι – σολ - σιb)⁴¹.



Σχήμα 7⁴²

⁴¹ Όπου μοτ.δευτ.τ.χ.: μοτίβο δευτερεύοντα τονικού χώρου
προετ.επαν. I: προετοιμασία επαναφοράς της I.

⁴² όπου επεξ.μοτ.: επεξεργασία μοτίβων
τον.αποπροσ.: τονικός αποπροσανατολισμός
αρχ.τον.: αρχική τονικότητα
διπλή επαν.: διπλή επαναφορά
επιστρ.: επιστροφή
επιστρ.κ.θ.: επιστροφή κύριου θέματος
εναλ.τον.: εναλλαγή τονικότητας
αρμ. αλ.: αρμονική αλυσίδα
κυκλ.5^{ov}: κύκλος 5^{ov}.

5.2.1. Πρώτο τμήμα Ανάπτυξης: επεξεργασία μοτίβων.

Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, το τμήμα αυτό περιλαμβάνει αποκλειστικά την επεξεργασία και ανάπτυξη των μοτίβων, που αρχικά παρουσιάστηκαν στο μέρος της Έκθεσης, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται ραγδαία εναλλαγή τονικών περιοχών με απώτερο στόχο τη δημιουργία τονικού αποπροσανατολισμού και τη μεγιστοποίηση της δραματικότητας. Γενικότερα, όσων αφορά τη μορφολογική οργάνωση του συγκεκριμένου τμήματος, χαρακτηριστική είναι η πιο ελεύθερη δομή σε σχέση με τα υπόλοιπα τμήματα της μορφής σονάτας και οι εκτεταμένες φράσεις, χωρίς σαφή όρια και πάγιες καταλήξεις. Η υφή γίνεται περισσότερο πολύπλοκη και περίτεχνη, ενώ αυξάνεται η χρωματικότητα, καθώς το αρμονικό υπόβαθρο περικλείει χαλαρότερες συγχορδιακές συνδέσεις και πιο διάφωνες συνηχήσεις.

Αρχή Ανάπτυξης (εισαγωγική φράση)

Στις περισσότερες συνθέσεις το τμήμα της Ανάπτυξης ξεκινά με την εισαγωγή θέματος και στη συνέχεια ακολουθούν οι διεργασίες επεξεργασίας, έπειτα από την ολοκλήρωση και κατάληξη αυτού. Συναντώνται, βέβαια, και περιπτώσεις, όπου το θέμα δεν παρατίθεται αυτούσιο (εμφάνιση μόνο της πρώτης φράσης είτε των αρχικών μοτίβων), με τα χαρακτηριστικά της μοτιβικής ανάπτυξης να εισχωρούν σταδιακά στη δομή του.

Πριν το 1780, η πρώτη φράση έναρξης της Ανάπτυξης περιλάμβανε συνήθως την επαναφορά του κύριου θέματος στην τονικότητα της δεσπόζουσας, τεχνική που πηγάζει από την απλή διμερή μορφή (η οργάνωση της δομής της αναλύεται σε προηγούμενο κεφάλαιο) (Απόσπασμα 29). Περιστασιακά και κυρίως στα έργα του Beethoven, το κύριο θέμα τίθεται στην έναρξη της Ανάπτυξης, στην τονική της αρχικής τονικότητας του κομματιού, όμως, στη συνέχεια αυτό διασπάται και μεταφέρεται σε διαφορετικές τονικές κατευθύνσεις (Webster, ο.π.) (Απόσπασμα 30).

Απόσπασμα 29: Mozart, σονάτα για πιάνο K 315 (1778), σε Σιβ Μείζονα – α' μέρος (μ. 64 – 72). Εμφανίζεται κατά την εισαγωγή της Ανάπτυξης το κύριο θέμα μεταφερμένο στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (Φα Μείζονα) και παραλλαγμένο μελωδικά.

Απόσπασμα 30: Beethoven, κουαρτέτο εγχόρδων, op. 59, αρ. 1, σε Φα Μείζονα – α' μέρος (μ. 103 – 112). Στο μέτρο 103 ξεκινά το τμήμα της Ανάπτυξης με το κύριο θέμα στην τονική (Φα Μείζονα) στο βιολοντσέλο και έπειτα από το μέτρο 108, μέσω αλλοιωμένης συγχορδίας εισάγεται νέα τονικότητα (Σιβ Μείζονα – υποδεσπόζουσα της αρχικής).

Από το 1780 και έπειτα, όταν το κύριο θέμα της Έκθεσης εμφανιζόταν κατά την έναρξη του τμήματος της Ανάπτυξης, τότε πολύ συχνά επιλεγόταν διαφορετική τονική περιοχή μεταφοράς του, από αυτή της τονικής είτε της δεσπόζουσας. Επίσης, συνηθιζόταν να επιδέχονται σημαντικές αλλαγές και άλλες πτυχές του θέματος, όπως το μοτιβικό περιεχόμενο και η δομή των φράσεων (Webster, ο.π.) (Απόσπασμα 31).

Απόσπασμα 31: Beethoven, σονάτα για πιάνο, op. 14, αρ. 2 (1798/99), σε Σολ Μείζονα – α' μέρος (μ. 64 – 73).

Η εισαγωγική φράση της Ανάπτυξης, επίσης, μπορεί να αντλεί το περιεχόμενό της εκτός από την κύρια θεματική ομάδα και από άλλα τμήματα της Έκθεσης. Συναντώνται συχνά συνθέσεις μορφής σονάτας, όπου η Ανάπτυξη εισάγεται με επαναφορά κάποιου από τα μοτίβα, που εκτίθενται κατά τον δευτερεύοντα τονικό χώρο. Χαρακτηριστική δε είναι η περίπτωση, κατά την οποία εμφανίζεται νέο μοτίβο στην κατάληξη της coda και το μοτίβο αυτό αποτελεί έπειτα και την έναρξη του επόμενου τμήματος, της Ανάπτυξης (Απόσπασμα 27, σελ. 29) (Webster, ο.π.).

Αρκετά συχνά και ειδικότερα στα έργα του Mozart, της χρονικής περιόδου από τα τέλη του 1770 και κατά τις αρχές του 1780, παρατηρείται το τμήμα της Ανάπτυξης να ξεκινά με την εισαγωγή νέου θέματος. Το θέμα αυτό έχει σε γενικές γραμμές πιο ήπιο χαρακτήρα, αντισταθμίζοντας την ένταση και κινητικότητα της Έκθεσης πριν την αφετηρία της κορύφωσης, που συντελείται στα επερχόμενα μέτρα της Ανάπτυξης (Απόσπασμα 32). Νέο θέμα, από την άλλη πλευρά, είναι δυνατόν να εμφανιστεί και αργότερα μέσα στα πλαίσια του τμήματος αυτού, προκαλώντας έντονο ανατρεπτικό στοιχείο (Απόσπασμα 33). Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, τα θεματικά μοτίβα στη συνέχεια επιδέχονται επεξεργασία και αναπτύσσονται, με τον ίδιο τρόπο όπως και το υπόλοιπο μοτιβικό υλικό, το οποίο έχει ήδη εκτεθεί (Webster, ο.π.).

Ανάπτυξη
νέο θέμα-περίοδος

Φα Μείζ.: I V⁷ I

V⁷ I V⁷ I V⁷

I

Απόσπασμα 32: Mozart, κουαρτέτο εγχόρδων K 458 (1784), σε Σιβ Μείζονα – α' μέρος (μ. 91 – 116). Η Ανάπτυξη εισάγεται με νέο θέμα στην τονικότητα της δεσπόζουσας (Φα Μείζονα), το οποίο είναι περίοδος.

Ανάπτυξη-νέο θέμα

1η φρ.

μ. ελ.: I

cresc.

2η φρ.

μ. ελ.

II

V V V

I⁶ 5/3

Ντο Μείζ.

Απόσπασμα 33: Beethoven, συμφωνία ορ. 55, αρ. 3, σε Μιβ Μείζονα – α' μέρος (μ. 284 – 299). Το νέο θέμα εισάγεται στην Ανάπτυξη έπειτα από ολοκλήρωση της επεξεργασίας των μοτίβων της Έκθεσης. Επίσης, εμφανίζεται κατά τη διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητας, τονικά μεταφερόμενο στην ομόνυμη ελάσσονα (μιβ ελάσσονα) (μ. 322 – 338). Το συγκεκριμένο θέμα επανέρχεται και στην Επανάκτηση, στο τμήμα της δευτερεύουσας Ανάπτυξης (μ. 581 – 595).

Τεχνικές ανάπτυξης και επεξεργασίας μοτίβων

Το τμήμα της Ανάπτυξης, σύμφωνα με τα παραπάνω, τις περισσότερες φορές εμφανίζει σταθερή αφετηρία, διατηρώντας τη συμμετρική οργάνωση της δομής, μέσω της παράθεσης θέματος σε συγκεκριμένη τονική περιοχή. Από αυτό το σημείο και έπειτα, αρχίζει σταδιακά η προετοιμασία και γενικότερα η διαδικασία μεγιστοποίησης της εκφραστικής έντασης, με στόχο την κορύφωση του δραματικού στοιχείου. Αυτό το τμήμα της μορφής σονάτας είναι το πιο έντονα φορτισμένο, διαφέροντας εκ διαμέτρου από την ισορροπία και την οργάνωση των δύο υπόλοιπων (Εκθεση, Επανάθεση), καθώς για τη διεκπεραίωση της διεργασίας αυτής συμβάλλουν όλες οι πτυχές του μουσικού κειμένου: αρμονία, μελωδία, ρυθμός, δυναμικές, υφή.

Οι τεχνικές ανάπτυξης αφορούν κυρίως τη διαχείριση του θεματικού υλικού και την τελική του επεξεργασία, ώστε να επιτευχθεί όσο το δυνατόν εντονότερη δραματικότητα, γεγονός που θα αυξήσει ακόμη περισσότερο την αντίθεση μεταξύ των τριών τμημάτων της μορφής σονάτας (Εκθεση, Ανάπτυξη, Επανάθεση). Πρωταρχικό χαρακτηριστικό του τμήματος της Ανάπτυξης, αλλά και η βασικότερη τεχνική, είναι η διάσπαση, ο διαχωρισμός των θεμάτων που έχουν ήδη εμφανιστεί στην Έκθεση είτε στην αρχή της Ανάπτυξης, σε μικρότερα μοτίβα (Rosen 1988, σελ. 262). Τα μοτίβα αυτά με τη σειρά τους επιδέχονται επεξεργασία και παραλλάσσονται, με διάφορους τρόπους: ρυθμική μεγέθυνση ή σμίκρυνση, αντιστροφή μελωδικών διαστημάτων⁴³, «καρκίνος»⁴⁴, αντιστροφή του καρκίνου, χρωματική αλλοίωση και διανθισμός της μελωδίας, διαφορετική εναρμόνιση κ.α. (Απόσπασμα 34). Επίσης, υπάρχει συχνά περίπτωση να συνδυάζονται μεταξύ τους μοτίβα θεμάτων, τα οποία αρχικά είχαν εκτεθεί σε διαφορετικά είτε αντιθετικά σημεία του κομματιού (Απόσπασμα 35).

⁴³ αντιστροφή μελωδικών διαστημάτων: το νέο μοτίβο θα εμφανίζει τα μελωδικά διαστήματα του μοτίβου – πρότυπου, με τη διαφορά ότι αντιστρέφεται η κατεύθυνσή τους (τα ανιόντα διαστήματα γίνονται κατιόντα και αντίστροφα).

⁴⁴ «καρκίνος»: το νέο μοτίβο θα εμφανίζει τα μελωδικά διαστήματα του μοτίβου – πρότυπου, αρχίζοντας όμως από το τελευταίο διάστημα προς το πρώτο (από το τέλος προς την αρχή).

Ανάπτυξη
Επεξ. μοτ. κορ. θεμ.

Φα Μ.: I (V²) V⁶

93 IV⁶ V

97 I⁶ V⁶ (vto ελ.)

103 I⁶ V⁶ (φα ελ.) I IV⁶ (VI²) II⁶_N IV

106 V²) IV⁶ VII²_A III⁶_A VI² II⁶_N

109 V² I⁶ V⁶ I V⁶ Ιταλ.⁶ V

Απόσπασμα 34: Beethoven, σονάτα για πιάνο op. 53 ('Waldstein'), σε Ντο Μείζονα - α' μέρος (μ. 90 - 112). Η Ανάπτυξη ξεκινά με το βασικό μοτίβο του κύριου θέματος της Έκθεσης Θ + Θ1 (μ. 90 - 93) στη Φα Μείζονα. Από το μέτρο 93, ακολουθεί κύκλος των

πεμπτών (σολ ελάσσονα, ντο ελάσσονα, φα ελάσσονα) και επεξεργασία των μοτίβων του θέματος αυτού (Θ'', Θ1, Θ3, Θ3', Θ3'')⁴⁵.

The image displays two systems of a musical score for Beethoven's Symphony No. 5, Op. 67, Movement I. The first system covers measures 183 to 189, and the second system covers measures 189 to 194. The instruments listed are 2 Flutes, 2 Oboes, 2 Clarinets (Soprano and Bass), 2 Bassoons, 3 Cor Anglais (Mittelsaxophone), 2 Trumpets, Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score includes dynamic markings such as *p cresc.* and *cresc.*, and articulation marks like accents and slurs. The main theme (Θ') is indicated in the first system, and the transition section (M2) is marked in the second system. The bottom of the second system shows the conductor's cue: "σολ. ελ.: V } 1 3/4".

Απόσπασμα 35: Beethoven, συμφωνία op. 55, αρ. 3, σε Μιb Μείζονα – α' μέρος (μ. 186 – 194). Στα μέτρα αυτά στο μέρος των εγχόρδων εμφανίζεται συνδυασμός του πρώτου δίμετρου του χαρακτηριστικού μοτίβου του κύριου θέματος της Έκθεσης (μοτίβο Θ') και ενός από τα τρία βασικά μοτίβα του ενδιάμεσου - μεταβατικού τμήματος (M2), επίσης της Έκθεσης. Τα πρώτα και δεύτερα βιολιά εκτελούν το μοτίβο M2 κατ' εναλλαγή και οι βιόλες, τα βιολοντσέλα και τα κοντραμπάσι ερμηνεύουν αντίστοιχα το δίμετρο του θεματικού μοτίβου (Θ') ταυτόχρονα, παίζοντας σε οκτάβες.

Η υφή του μουσικού κειμένου στο τμήμα της Ανάπτυξης ομοιάζει σε αρκετά σημεία με το στυλ μπαρόκ. Περισσότερο από κάθε άλλο τμήμα της μορφής σονάτας η μιμητική αντιστικτική επεξεργασία των θεματικών μοτίβων (Απόσπασμα 36) και η

⁴⁵ Όπου επεξ.μοτ.κυρ.θεμ.: επεξεργασία μοτίβων του κύριου θέματος.

κίνηση της μουσικής ροής μέσω αρμονικών αλυσίδων είναι μερικά από τα στοιχεία που μαρτυρούν την έντονη επιρροή των χαρακτηριστικών της προηγούμενης περιόδου στο κλασικό στυλ. Η πιο δημοφιλής τεχνική ανάπτυξης του θεματικού υλικού είναι ο κύκλος των πεμπτών⁴⁶, μέσω του οποίου μπορεί να επιτευχθεί συνεχής παράθεση και εναλλαγή πολλών τονικών περιοχών, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί η δυνατότητα της μέγιστης, αλλά ομαλής απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα (Rosen 1988, σελ. 275 - 276) (Απόσπασμα 37). Κατά τον 19^ο αιώνα, οι αρμονικές αλυσίδες αποτελούν ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των τμημάτων Ανάπτυξης, αποκτώντας γιγαντώδεις διαστάσεις και προεκτείνοντας μ' αυτό τον τρόπο ακόμη περισσότερο τη μορφή (Webster, ο.π.).

Ανάπτυξη
con espressione
p
 2η φρ. δευτ. θεμ. - 1η υπ.
 2η φρ. δευτ. θεμ. - 1η υπ.
 2η φρ. δευτ. θεμ. - 2η υπ.
 2η φρ. δευτ. θεμ. - 2η υπ.
dim. e rit.
pp
 I⁶ — II⁶ — V — I⁶ — II⁶ — V

Απόσπασμα 36: Brahms, σονάτα για πιάνο, ορ. 1, αρ. 1, σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 90 – 98). Στην αρχή της Ανάπτυξης, εισάγεται η δεύτερη φράση του δευτερεύοντος θέματος της Έκθεσης στη μεσαία μελωδική γραμμή και από το επόμενο μέτρο εμφανίζεται και πάλι η ίδια φράση στην ψηλότερη μελωδική γραμμή, σχηματίζοντας δίφωνο κανόνα. Η χαμηλότερη γραμμή απλά συνοδεύει με σταθερό ρυθμικό μοτίβο ογδόων.

⁴⁶ κύκλος των πεμπτών: μετατροπική αλυσίδα, στην οποία οι τονικότητες είτε οι αρμονικές βαθμίδες εναλλάσσονται σύμφωνα με κατίον ή με ανιόν διάστημα τέταρτης είτε με ανιόν διάστημα πέμπτης (μείζονες τονικότητες).

184. *cr. sc.* *ff* *de. el.* *M2* *V₆* *I*

187. *M2* *V₃*

191. *M2* *qu. el.* *V₅²*

195. *KM* *1⁶* *V₅⁶* *I* *M2*

201. *M2* *V₃* *2* *KM* *M2'* *V₅²* *vtro el.*

207. *cresc.* *M2'* *qu. el.* *1⁶*

212. *cresc.* *M2'* *sub. el.* *V₅⁶* *V²*

217. *1⁶* *II⁶* *Aob Mex.* *V²*

223. *I* *IV⁶* *Ital.⁶* *V* *7*

232. *I* *VI* *I* *V₇* *Red* *9* *7* *1/2 M* *(V)* *vtro el.* *I* *2* *IV⁶* *V₅⁶* *PM'*

Απόσπασμα 37⁴⁷: Beethoven, συμφωνία op. 55, αρ. 3, σε Miβ Μείζονα – α' μέρος (μ. 186 – 220, 232 – 254). Στα μέτρα 186 – 220, εμφανίζεται κατιών κύκλος πεμπτών, ο οποίος αρχίζει από τη ρε ελάσσονα και εκτείνεται έως τη Ρεβ Μείζονα (ρε – σολ – ντο – φα – σιβ – Miβ – Λαβ – Ρεβ⁴⁸), περιλαμβάνοντας όχι μόνο τονικούς χώρους αλλά και αρμονικές βαθμίδες. Ο δεύτερος κύκλος πεμπτών είναι ανιών και αφορά καθαρά τονικούς χώρους. Στόχος του είναι η προέκταση της Ανάπτυξης και η προετοιμασία για την εισαγωγή νέου θέματος, που πραγματοποιείται στα πλαίσια του τμήματος αυτού. Ο κύκλος αυτός ξεκινά από τη φα ελάσσονα και φτάνει έως τη μι ελάσσονα. Στο μέτρο 254 εισάγεται η τονική περιοχή της μι ελάσσονας και προεκτείνεται η δεσπόζουσά της. Η τέλεια πτώση και εδραίωση αυτής της τονικότητας ολοκληρώνεται μερικά μέτρα παρακάτω (μ. 284), όπου και ξεκινά το νέο αυτό θέμα.

⁴⁷ Στο απόσπασμα αναγράφονται τα μοτίβα Θ', M2, M2', KM, PM, 1/2M, τα οποία αντιστοιχούν στις ονομασίες Θ: μοτίβο του κύριου θέματος, M: μοτίβο του μεταβατικού τμήματος, KM: μοτίβο της κατάληξης του μεταβατικού τμήματος, PM: ρυθμικό μοτίβο, 1/2M: το μισό σε έκταση του μοτίβου M.

⁴⁸ Όσα ονόματα φθόγγων αναγράφονται με κεφαλαίο αρχικό γράμμα αντιστοιχούν σε Μείζονες τονικότητες ή συγχορδίες, αντιθέτως όσα αναγράφονται με μικρό σε ελάσσονες.

Κατά τη διάρκεια του πρώτου τμήματος της Ανάπτυξης, όπως ήδη έχει τονιστεί, κορυφώνεται η εκφραστική ένταση και η δραματικότητα. Η διεργασία αυτή επιτυγχάνεται μέσα από δύο πρωταρχικούς στόχους: ο πρώτος αφορά τη διάσπαση των θεμάτων και τη μοτιβική επεξεργασία και ο δεύτερος, τη δημιουργία τονικού αποπροσανατολισμού, έτσι ώστε να υπάρξει όσο το δυνατόν μεγαλύτερη αντίθεση με την επίλυση που θα επέλθει αργότερα. Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Ανάπτυξης είναι η ραγδαία εναλλαγή των τονικών περιοχών, μέσω συχνών μετατροπιών και αρμονικών αλυσίδων. Πολλές από αυτές τις τονικότητες δεν εδραιώνονται απόλυτα, καθώς ο αρμονικός ρυθμός γίνεται ολοένα και πυκνότερος. Από το 1800 και έπειτα, εμφανίζονται στην Ανάπτυξη πιο απομακρυσμένοι τονικοί χώροι. Σε ορισμένες περιπτώσεις οι τονικότητες διαδέχονται η μία την άλλη τόσο ραγδαία, ώστε κάποια από τα σημεία του τμήματος αυτού τείνουν να στερούνται τονικής προσέγγισης (Webster, ο.π.).

Όμως, παρ' όλα αυτά, το γεγονός της ύπαρξης πολλαπλών τονικών χώρων δε συνεπάγεται και την πλήρη έλλειψη συγκεκριμένης τονικής περιοχής, στα πλαίσια του τμήματος αυτού της Ανάπτυξης. Γενικότερα, ο τονικός σχεδιασμός της πρώτης αυτής ενότητας της Ανάπτυξης (επεξεργασία μοτίβων – τονικός αποπροσανατολισμός) αποτελεί συνήθως τη γέφυρα, η οποία θα οδηγήσει στην προέκταση της δεσπόζουσας της αρχικής τονικότητας κατά την προετοιμασία επαναφοράς της (VI, IV, II – V – I). Πριν το 1780, σε αντίστοιχα τμήματα παρατηρούνταν μία γενικότερη επικέντρωση προς την τονικότητα της σχετικής ελάσσονας, της δεύτερης και πιο σπάνια της τρίτης ελάσσονας βαθμίδας (Webster, ο.π.). Επίσης, πολύ συχνά δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (IV) ειδικότερα πριν την έναρξη της διαδικασίας για την επαναφορά της αρχικής τονικότητας (IV – V – I) (Απόσπασμα 38).

Ανάπτυξη

1η φρ.

2η φρ.

μει. ελ.: II

IV I[♯] V[♯] I[♯]

VII[♯] V[♯] I VII[♯] V[♯] I

Απόσπασμα 38: Haydn, κουαρτέτο εγχόρδων op. 33, αρ. 1, σε σι ελάσσονα – α' μέρος (μ. 38 – 44). Η πρώτη φράση του τμήματος της Ανάπτυξης ξεκινά και εκτυλίσσεται σε μία συγκεκριμένη τονική περιοχή, στη μι ελάσσονα, την τονικότητα της υποδεσπόζουσας (IV), εμφανίζοντας τα θεματικά μοτίβα στα τέσσερα έγχορδα.

Έπειτα από την ολοκλήρωση του πρώτου τμήματος της Ανάπτυξης, όπου το θεματικό υλικό διασπάται και αναπτύσσεται στους διάφορους τονικούς χώρους, οριοθετείται η αφητηρία της διαδικασίας που θα προετοιμάσει τη διπλή επαναφορά, της αρχικής τονικότητας και του κύριου θέματος. Ωστόσο, σε κάποιες από τις συνθέσεις συναντάται στα πλαίσια του πρώτου αυτού τμήματος ακόμη, μία πρόωρη εμφάνιση του αρχικού θέματος, η οποία επίσης έχει προετοιμαστεί και δημιουργεί την εντύπωση της τελικής επαναφοράς και την έναρξη του τμήματος της Επανεκθέσης. Όμως, η επαναφορά αυτή δεν σημαίνει την εισαγωγή νέου τμήματος, αλλά οδηγεί σε μία μοτιβική ανάπτυξη και μία τονική περιήγηση εκ νέου. Στη βιβλιογραφία ονομάζεται ως «ψευδής επαναφορά» (Rosen 1988, σελ. 276) είτε ως «ψευδής επανέκθεση» (Webster, ο.π.).

Σκοπός του συνθέτη μ' αυτή την τεχνική, είναι η δημιουργία ενός σημείου έντονης ανατροπής, συμβάλλοντας ακόμη περισσότερο στην αύξηση του δραματικού στοιχείου. Ο ακροατής ακούγοντας την πρόωρη αυτή επανεμφάνιση επέρχεται σε σύγχυση, αφού από τη μία πλευρά προετοιμάζεται για την εκκίνηση του τμήματος της Επανεκθέσης, ενώ από την άλλη, απορεί για την εξαιρετικά σύντομη διάρκεια της Ανάπτυξης (Rosen 1988, σελ. 276 - 282). Αυτή η τεχνική είναι ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, που εμφανίζεται ευρέως στα έργα του Haydn. Παλαιότερα, το κύριο θέμα εισαγόταν στην τονική της κύριας τονικότητας κατά τη λανθασμένη αυτή επαναφορά, ενώ αργότερα επιλέγονταν και άλλες τονικές περιοχές (Webster, ο.π.) (Απόσπασμα 39).

Αρχή Ανάλυξης - ελεξ.μολ.

111

μου. δευτ. τον.χ.

κορτο θέμα

Μουσ. Μελ.

ντο ελ. V I₄ V₅ I V₆ VI I IV₄

118

συνεχ.ελεξ.μολ. →

I V 9 f_z f_z ντο ελ. V₆

← συνεχ.Αναπτ. (ελεξ.μολ.)

174

αναστρ.μολ.δευτ.θεμ. →

ντο ελ. I₆ 6/4 V₅ 9 f_z f_z 7 f_z

"ψευδής Επανέκθεση"

I — V⁶ — 7 — II 6(V₂) — I₄ — V⁷ —

συνεχ. Αναπτ. (επεξ. μοτ.) →

I — V⁶ — 7 — ff vno ek. 1^ο } →

Απόσπασμα 39: Haydn, συμφωνία αρ. 102, σε Σιb Μείζονα – α' μέρος (μ. 111 – 227). Η Ανάπτυξη αρχίζει στο μέτρο 111 εμφανίζοντας το θεματικό μοτίβο των μέτρων 81 – 86 του δευτερεύοντα τονικού χώρου της Έκθεσης (μ. 81 – 86) και στο μέτρο 117 εισάγεται το κύριο θέμα στη Μιb Μείζονα, την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (Σιb Μείζονα). Στη συνέχεια τα μοτίβα της *coda* και του θέματος αναπτύσσονται και ακολουθεί επεξεργασία τους. Από το μέτρο 175, εισάγεται η δεσπόζουσα της ντο ελάσσονας (σχετική της Μιb) και η βαθμίδα αυτή προεκτείνεται έως το μέτρο 184. Έπειτα τίθενται παύσεις και κορώνα, επικυρώνοντας την κατάληξη και προετοιμάζοντας την είσοδο νέας φράσης. Στο μέτρο 185 πράγματι ξεκινά νέα φράση, όμως η είσοδος αυτή συμπίπτει με την εισαγωγή του κύριου θέματος στη Ντο Μείζονα. Η επανεμφάνιση του θέματος του κύριου τονικού χώρου στο συγκεκριμένο σημείο και έπειτα από αυτή την προετοιμασία δημιουργεί μεγάλη σύγχυση, αφού μόνο η διαφορετική τονικότητα αποτρέπει από την εντύπωση της έναρξης του τμήματος της Επανέκθεσης. Αμέσως μετά την ολοκλήρωση του θέματος, η Ντο μείζονα μετατρέπεται σε ντο ελάσσονα και αρχίζει πάλι η επεξεργασία μοτίβων και η τονική

εναλλαγή. Από το μέτρο 217, ξεκινά ισοκράτης της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας, προοικονομώντας αυτή τη φορά την «ορθή» άφιξη της διπλής επαναφοράς και της Επανέκθεσης (μ. 227).

Σ' αυτό το σημείο αξίζει να διευκρινιστεί η διαφορά που εντοπίζεται ανάμεσα στο τμήμα της μορφής σονάτας, το οποίο κατονομάζεται ως Ανάπτυξη και στην ανάπτυξη μοτίβων, ως τεχνική επεξεργασίας του θεματικού υλικού. Το τμήμα της Ανάπτυξης περιλαμβάνει στην εσωτερική δομή του επιμέρους υποτμήμα, στο οποίο διεξάγονται οι διαδικασίες ανάπτυξης του μοτιβικού περιεχομένου. Αυτό το υποτμήμα, με τη συγκεκριμένη μορφή, συναντάται όμως και σ' άλλα σημεία της μορφής σονάτας. Τμήματα, στα οποία εμφανίζεται μοτιβική επεξεργασία είναι το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, το καταληκτικό τμήμα και η *coda* της Έκθεσης και της Επανέκθεσης αντίστοιχα⁴⁹ (Rosen 1988, σελ. 262).

Στην Επανέκθεση, ειδικότερα σε κάποιες από τις συνθέσεις, παρατηρείται η εμφάνιση ενός εμβόλιμου τμήματος δευτερεύουσας ανάπτυξης. Όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, χαρακτηριστικό γνώρισμα του τμήματος της Επανέκθεσης είναι η επαναφορά ολόκληρου του αρχικού θεματικού υλικού στην τονική. Υπάρχουν περιπτώσεις, όμως, στις οποίες τα αρχικά αυτά θέματα (κύριο είτε δευτερεύον) δεν εμφανίζονται στην κύρια τονικότητα, αλλά σε διαφορετική τονική περιοχή. Η δευτερεύουσα αυτή ανάπτυξη παρεμβάλλεται στο συγκεκριμένο σημείο και έχει ρόλο προέκτασης της μορφής μέσω της επεξεργασίας μοτίβων, αλλά και επιστροφής για δεύτερη φορά στην αρχική τονικότητα.

⁴⁹ Επίσης, αναφέρεται και η Δευτερεύουσα Ανάπτυξη, για την οποία γίνεται λόγος αμέσως παρακάτω στο ίδιο κεφάλαιο (Rosen 1988, σελ. 262).

Επανάθεση
κυρ. Θερμ. - κυρ. Θ. →

Nto M.: I

Δευτ. Θερμ. - δευτ. θέμα (περίοδος)

Nto M.

Λα M.: I } V VI (V⁷) IV V⁷ I⁶ II⁶ I⁶ V⁷ VI } III IV I II I⁶ V⁷ II

Καταλ. τμ.

Nto M.: I (V⁷) IV_o II_N⁶

I₄ V⁷ I (V⁷) IV II⁶

I₄ V⁷ I⁶ II⁶ I₄ V⁷ V⁷ I⁶ II⁶ I₄ V⁷ I₄ V⁷ I₄ V⁷ II⁶

I₄ V⁷ VI₁ I₁

Δευτ. Αναπτ.

πρ. ο.: I₄ V⁷ VI₁ I₁ (V⁷) V⁶

254. p

255. p

256. p

257. f

πτο ο.: VII⁶ VII⁶ I⁶ II⁶

(VII⁶) IV⁶ (VII⁶) V Γερμ.⁶ V

This musical score segment covers measures 261 to 276. It features a complex harmonic structure with various chordal textures. Annotations include Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) and chord symbols (e.g., V⁶, VI⁶, VII⁶) indicating harmonic analysis. Dynamics such as *cresc.* and *ff* are present. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical ornaments and articulations.

This segment continues the musical score from measure 276 to 282. It maintains the complex harmonic and rhythmic patterns seen in the previous section. Annotations include Roman numerals (I, IV, V⁷) and chord symbols. Dynamics like *ff* are used. The notation includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical ornaments and articulations.

Απόσπασμα 40: Beethoven, σονάτα για πιάνο, op. 53 (*Waldstein*), σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 154 – 293). Η Επανέκθεση ξεκινά από το μέτρο 154, όπου επανέρχεται η αρχική τονικότητα (Ντο μείζονα) και τα πρώτα μέτρα της Έκθεσης (κύριο θέμα). Στο ενδιάμεσο όμως τμήμα, που ακολουθεί, πραγματοποιείται μετάβαση προς διαφορετική τονική περιοχή.

Η μετάβαση αυτή οδηγεί στη Λα Μείζονα, στην οποία εισάγεται το δεύτερο θέμα, στο μέτρο 194. Στο μέτρο 247, εισάγεται η δευτερεύουσα Ανάπτυξη στη Ρεβ Μείζονα, αρχίζοντας με τον ίδιο τρόπο, όπως και στο αντίστοιχο τμήμα της Ανάπτυξης (κύριο θέμα). Το εμβόλιμο αυτό τμήμα καταλήγει στο μέτρο 281 στη δεσπόζουσα της Ντο Μείζονας (τονική). Από αυτό το σημείο και έπειτα, επανέρχεται το δευτερεύον θέμα στην κύρια τονικότητα, συμπληρώνοντας έτσι την επανεμφάνιση ολόκληρου του θεματικού υλικού της Έκθεσης στην αρχική τονική περιοχή.

Προετοιμασία της «διπλής επαναφοράς»

Στο δεύτερο αυτό τμήμα της Ανάπτυξης, έπειτα από την κορύφωση της δραματικής έντασης και την πλήρη τονική και δομική αποδιοργάνωση, κύρια διεργασία καθίσταται η βαθμιαία επαναφορά της αρχικής τάξης και ισορροπίας. Το τμήμα αυτό συμπεριλαμβάνει την επιστροφή στην κύρια τονικότητα του κομματιού και την τελική κατάληξη της Ανάπτυξης με μισή πτώση στη δεσπόζουσα. Κατά τον 19^ο αιώνα, το τμήμα της προετοιμασίας αποκτά πομπώδη, μεγαλοπρεπή χαρακτήρα, οδηγώντας θριαμβευτικά προς την είσοδο της επανέκθεσης του αρχικού θεματικού υλικού (Webster, ο.π.).

Η επαναφορά της αρχικής τονικής περιοχής μπορεί να πραγματοποιηθεί με δύο τρόπους: άμεσα μέσω μετατροπίας είτε μέσω μετατροπικής αλυσίδας ή κύκλου των πεμπτών (Απόσπασμα 41). Κατά τη διάρκεια της διεργασίας αυτής συχνά παρατηρούνται αναφορές στα μοτίβα του κύριου θέματος, το οποίο επρόκειτο να εμφανιστεί κατά την έναρξη του επόμενου τμήματος (Επανεκθεση) (Απόσπασμα 41) (Webster, ο.π.). Κάποιες φορές, επίσης, συνηθίζεται η τονική να αντικαθίσταται από την ομώνυμή της ελάσσονα, προσδίδοντας περισσότερη χρωματικότητα και δημιουργώντας μεγαλύτερη αντίθεση με την επερχόμενη επίλυση, κατά την είσοδο του αρχικού θέματος στην τονική.

Απόσπασμα 41: Haydn, κουαρτέτο εγχόρδων, op. 20, αρ. 1, σε Μιb Μείζονα – α' μέρος (μ. 62 – 72). Στο μέτρο 62, πραγματοποιείται είσοδος του κύριου θέματος στη ντο ελάσσονα, τη σχετική τονικότητα της αρχικής τονικής περιοχής. Από αυτό το σημείο αρχίζει κύκλος των πεμπτών (ντο – φα – σιβ – Μιb – Λαb)⁵⁰, ο οποίος αφορά τονικότητες αλλά και αρμονικές βαθμίδες. Στα μέτρα 67 – 69, πραγματοποιείται τέλεια πτώση στη Λαb Μείζονα (υποδεσπόζουσα της αρχικής) και στο μέτρο 70 εισάγεται η δεσπόζουσα της δεσπόζουσας της τονικότητας αυτής (σιβ – ρε – φα), η οποία είναι η δεσπόζουσα της Μιb Μείζονας (διατονική μετατροπία). Σ' αυτό το σημείο ολοκληρώνεται η Ανάπτυξη και από το μέτρο 72,

⁵⁰ Με μικρό αρχικό γράμμα συμβολίζονται οι ελάσσονες τονικότητες και με κεφαλαίο οι Μείζονες (ντο: ντο ελάσσονα, Μιb: Μιb Μείζονα).

εισάγεται το κύριο θέμα στην τονική και ξεκινά το τμήμα της Επανεκθεσης (διπλή επαναφορά).

Μία εξαιρετική περίπτωση, που παρατηρείται κυρίως κατά την κατάληξη της Ανάπτυξης είναι η εμφάνιση μισής πτώσης στη δεσπόζουσα της σχετικής ελάσσονας (έκτη ελάσσονα βαθμίδα της αρχικής τονικότητας). Απώτερος στόχος αυτής της ιδιόζουσας κατάληξης είναι κυρίως η δημιουργία ανατροπής, αφού ανακόπτεται η πορεία επιστροφής της τονικής. Επομένως, το τμήμα της Ανάπτυξης ολοκληρώνεται στη σχετική ελάσσονα τονικότητα και αμέσως μετά εισάγεται το επόμενο τμήμα της Επανεκθεσης με το κύριο θέμα στην τονική. Κάποιοι συνθέτες συνηθίζουν να εξομαλύνουν αυτή την αναπόφευκτη αντίθεση είτε παραθέτοντας εμβόλιμη φράση επαναφοράς της αρχικής τονικότητας είτε ξεκινώντας την Επανεκθεση με το κύριο θέμα στη σχετική ελάσσονα και ολοκληρώνοντας την τονική επαναφορά κατά τη διάρκειά του (Mendelssohn). Έπειτα από αυτή την άκρως ανατρεπτική κατάληξη (μισή πτώση είτε τέλεια πτώση στη σχετική ελάσσονα) ακολουθεί διακοπή της μουσικής ροής (παύσεις, κορώνα) (Rosen 1988, σελ. 263 - 274) (Απόσπασμα 42).

Ανάπτυξη - επεξ. μοτ.

52 **κύριο θέμα**

57 μοτ. κορ. θεμ. μοτ. κορ. θεμ.

63 **σι ελά**

67

71

75

Ρε Μιζ. Σολ Μιζ. V7

μοτ. κορ. θεμ. μοτ. κορ. θεμ. (VII⁷) IV V⁵

I 2 VI 2 IV 2 (V⁷)

V⁷ I 4 VI⁶ (II⁷)

(V⁷) VI 2 IV 2 V⁶

(VII⁷) V 7

The image shows a musical score for a piano sonata by Haydn. It consists of five systems of music. The first system shows measures 52-60 with various chords and a bass line. The second system continues from measure 60 to 70. The third system includes measures 70-80, with a vocal line starting at measure 88. The fourth system shows measures 80-90, including a section labeled 'Επανέκθεση' (Repetition) and 'κύριο θέμα' (Main Theme). The fifth system shows measures 90-98, ending with a final chord. Chord symbols like I, IV, III^A, VI, II^A, V⁷, and VII⁷ are written below the piano part. Performance markings such as 'επιστρ. I' and 'Επανέκθεση' are also present.

Απόσπασμα 42: Haydn, σονάτα για πιάνο, *Hoboken 24*, σε Ρε Μείζονα – α' μέρος (μ. 52 – 98). Η Ανάπτυξη ξεκινά στην αρχική τονικότητα (Ρε Μείζονα) με το βασικό μοτίβο του κύριου θέματος (μ. 52 – 55). Από το επόμενο μέτρο (μ. 56 – 63) εισάγεται η τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Σολ Μείζονα), επαναλαμβάνοντας τα μοτίβα του πρώτου τετράμετρου. Στο μέτρο 60, όμως, εισάγεται η υποδεσπόζουσα της σι ελάσσονας (σχετική ελάσσονα της κύριας τονικότητας). Η τονική αυτή περιοχή κυριαρχεί σε όλο το εύρος της Ανάπτυξης. Στο σημείο μάλιστα, όπου θα έπρεπε να έχει πραγματοποιηθεί η διαδικασία επιστροφής της τονικής, η τονικότητα της σχετικής ελάσσονας εδραιώνεται με προέκταση της δεσπόζουσάς της και τέλεια πτώση. Επίσης, γίνονται πολλές αναφορές στον προσαγωγέα της δεσπόζουσας (μ#), καθώς από το μέτρο 80 – 92 επαναλαμβάνεται η τέλεια πτώση στη σι ελάσσονα. Ένα τετράμετρο μόνο πριν την τελική λήξη της Ανάπτυξης, πραγματοποιείται επιστροφή στην αρχική τονικότητα. Η δεσπόζουσα της Ρε Μείζονας εκτείνεται για τρία μέτρα και από το μέτρο 99, εισάγεται η Επανέκθεση με το κύριο θέμα.

Στις περισσότερες συνθέσεις σε μορφή σονάτας και κυρίως σε έργα των Haydn και Beethoven, συνηθίζεται η Ανάπτυξη να διαχωρίζεται σε ευδιάκριτα επιμέρους τμήματα, διατηρώντας ωστόσο την αρχική διμερή διάκριση του τμήματος της επεξεργασίας των μοτίβων και την προετοιμασία επαναφοράς της τονικής (επεξεργασία κύριου θεματικού υλικού, εναλλαγή τονικοτήτων, τονικός χώρος της υποδεσπόζουσας, κύκλος πεμπτών κ.ο.κ) (Webster, ο.π.). Στόχος των συνθετών μέσω αυτής της διάκρισης είναι η επίτευξη σαφούς και ξεκάθαρης προβολής της εκάστοτε

διαδικασίας, η οποία εκτυλίσσεται σε κάθε ένα από τα τμήματα αυτά, ενισχύοντας μ' αυτό τον τρόπο τη διαύγεια οργάνωσης της δομής, που αποτελεί και το πιο θεμελιώδες χαρακτηριστικό του στυλ σονάτας.

5.3. Επανέκθεση

Η αφητηρία του τελευταίου αυτού τμήματος της μορφής σονάτας συμπίπτει με την εισαγωγή της «διπλής επαναφοράς». Έπειτα από τη μισή πτώση στη δεσπόζουσα της τονικής, κατά την ολοκλήρωση της Ανάπτυξης, εισάγεται το κύριο θέμα, όπως αυτό είχε αρχικά εκτεθεί στον κύριο τονικό χώρο της Έκθεσης. Μ' αυτό τον τρόπο επικυρώνεται η επιστροφή στη σταθερή οργάνωση και την τονική ισορροπία, έπειτα από τον τονικό και δομικό αποπροσανατολισμό του προηγούμενου τμήματος της Ανάπτυξης. Η δραματική ένταση αμβλύνεται και το διάφωνο περιβάλλον των ραγδαίων τονικών εναλλαγών επιλύεται. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, η Ανάπτυξη ως το πρώτο τμήμα του δεύτερου μέρους της μορφής σονάτας με τον τρόπο που διαρθρώνεται, έχει γενικότερα τη λειτουργία καθυστέρησης της τονικής (Webster, ο.π.).

Η μορφή και ο χαρακτήρας της Επανέκθεσης εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό, όχι μόνο από την Έκθεση αλλά και από τη διάρθρωση του τμήματος της Ανάπτυξης. Η θεματική ανάπτυξη και επεξεργασία μπορεί να συνεχιστεί από το ένα τμήμα στο άλλο, καθώς με το πέρασμα στην Επανέκθεση επιλύεται η αρμονική σύγχυση και αποδιοργάνωση (Rosen 1988, σελ. 284).

Κύριο χαρακτηριστικό γνώρισμα της Επανέκθεσης είναι η εμφάνιση ολόκληρου του θεματικού υλικού και των δύο τονικών χώρων της Έκθεσης στην αρχική τονικότητα. Επομένως, σ' αυτό το τμήμα δεν πραγματοποιείται μετάβαση προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, αλλά μεταφορά του αντίστοιχου μοτιβικού υλικού ώστε να παραμείνει η ίδια τονική. Ειδικότερα, ιδιαίτερα σημαντική καθίσταται σ' αυτό το τμήμα η επανέκθεση του δευτερεύοντος θεματικού υλικού στην κύρια τονικότητα. Η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα προκύπτει από τη θεώρηση ότι η αρχική έκθεση του θεματικού αυτού υλικού στην τονικότητα της δεσπόζουσας, κατά το μέρος της Έκθεσης, θα μπορούσε να εκληφθεί ως διάφωνο τονικά περιβάλλον, το οποίο επιζητά επίλυση. Με την επαναφορά του δευτερεύοντος

θέματος στην τονική επανέρχεται ταυτόχρονα η τονική ισορροπία και ολοκλήρωση (Rosen 1988, σελ. 287).

Επειδή, όμως, ρόλος της Επανάθεσης δεν είναι μόνο η τονική επίλυση, αλλά και η επανασύνθεση των ήδη εκτιθέμενων μοτίβων, οι συνθέτες σπάνια επιλέγουν μία αποκλειστικά μηχανική αντιγραφή του μουσικού κειμένου της Έκθεσης και συχνά παρατηρούνται σημαντικές μετατροπές στο συγκεκριμένο τμήμα, καθιστώντας το εξίσου σημαντικό κομμάτι του συνόλου της δομής της μορφής σονάτας (Webster, ο.π.) (Απόσπασμα 43).

τέλος Ανάπτυξης - προεκτ. V

115. Φα Μειζ.

Επανάθεση - θεματ. υλικού τον. κερ. θεμ. ομ. κύριο θέμα (περίοδος)

118. 1η φρ.

122. *p dolce*

127. 2η φρ.

132. Ενδιάμ. μεταβ. τη.

137.

142. *f*

145.

The score includes chord symbols: I, II⁶, III⁶, IV, V, VI, VII⁶, and V⁷. It also features dynamic markings such as *p*, *p dolce*, and *f*. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final chord.

Θεμ.υλ.δευτ.τον.χ.
δευτ.θεμ.ομ. - δευτ.θέμα (παράμoνή στον κυρ.τον.χ. - D)

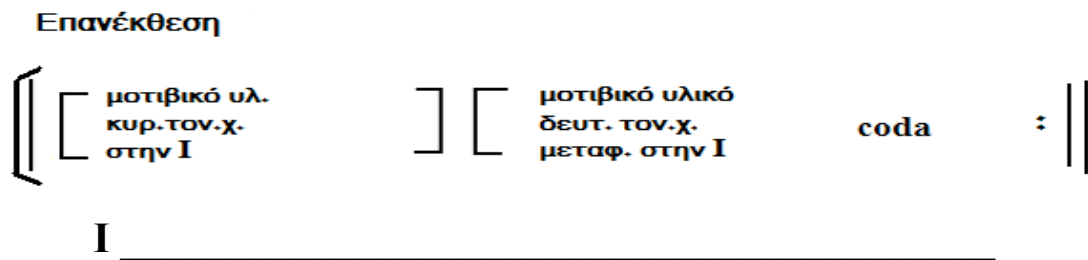
148. 152. 157. 162. 166. 169. 173. 178. 183. 188.

Καταλ. τι.
ritrato
marcato

τελ.πτ. στην I Coda
παράτ.τελ.πτ. στην I

II (V⁷) II VII⁶ V⁷ I IV⁶ V⁷ I VII⁶ I⁶ II⁶ I⁴ V⁷ I II VII⁷ I II⁶ I⁴ V I IV VII⁷ II⁶ I⁴ V I

Απόσπασμα 43: Mozart, σονάτα για πιάνο K 547a, σε Φα Μείζονα – α' μέρος (119 – 196). Από το μέτρο 119 έως το μέτρο 149 εκτείνεται το μοτιβικό υλικό του κύριου τονικού χώρου στην αρχική τονικότητα (Φα Μείζονα). Τα μέτρα 150 έως 196, περιλαμβάνουν το μοτιβικό υλικό του δευτερεύοντα τονικού χώρου μεταφερόμενο κατά ένα διάστημα πέμπτης χαμηλότερα, ώστε να αντιστοιχεί στα δεδομένα της κύριας τονικότητας.



Σχήμα 8⁵¹

Θεματικό υλικό κύριου τονικού χώρου

Όπως επισημάνθηκε και παραπάνω, η Επανάκθεση ξεκινά με το κύριο θέμα στην τονική, όπως αυτό αρχικά είχε εμφανιστεί στα πρώτα μέτρα της σύνθεσης. Συνήθως, προς αποφυγή πιστής επανάληψης του μοτιβικού υλικού της Έκθεσης, παρατηρείται ότι κατά το τελευταίο κομμάτι της κύριας θεματικής ομάδας και στο μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί, συντελούνται κάποιες δευτερευούσης σημασίας μετατροπές. Αυτές οι μετατροπές είναι δυνατόν να περιλαμβάνουν επέκταση, παράληψη είτε επανασύνθεση συγκεκριμένου μοτιβικού υλικού, σε συνδυασμό ορισμένες φορές με την εισαγωγή διαφορετικής τονικής περιοχής (Webster, ο.π.).

Κατά την περιγραφή του τμήματος της Ανάπτυξης στο προηγούμενο κεφάλαιο, είχε αναφερθεί η ιδιαίτερη περίπτωση, στην οποία το συγκεκριμένο τμήμα δεν οδηγούσε σε επιστροφή της κύριας τονικότητας, αλλά κατέληγε στη δεσπόζουσα διαφορετικής τονικής περιοχής (πιο συγκεκριμένα στην V της έκτης ελάσσονας βαθμίδας της αρχικής τονικότητας). Επίσης, είχε παρατηρηθεί ότι ορισμένες φορές αυτός ο τελικός τονικός χώρος της Ανάπτυξης είναι δυνατόν να συνεχιστεί και κατά το επόμενο τμήμα της Επανάκθεσης. Σ' αυτή την περίπτωση, η επαναφορά του κύριου θέματος πραγματοποιείται κανονικά, εισάγοντας την Επανάκθεση, όμως η κύρια τονικότητα του κομματιού καθυστερεί και επανέρχεται μερικά μέτρα αργότερα, στα πλαίσια του θέματος αυτού (Rosen 1988, σελ. 263 – 274) (Απόσπασμα 44).

⁵¹ όπου μοτιβικό υλ. κυρ. τον.χ. στην Ι: μοτιβικό υλικό κύριου τονικού χώρου στην Ι.
μοτιβικό υλικό δευτ. τον.χ. μεταφ. στην Ι: μοτιβικό υλικό δευτερεύοντα τονικού χώρου μεταφερόμενο στην Ι.

τέλος Ανάπτυξης - προκειτ. της V της vi

113. *doresc.* - - - - *p* *pp*

ρε ελ. I^6 V

Επανάκτηση-κύριο θέμα στην $VI_{3\#}$

117. *pp*

Ρε Μείζ. I V^3_3 I V^3_3 I^6 II^5_5 (V^3_3) 2 IV^6

126. *pp* κύριο θέμα στην I

IV^6 V^6_6 I II^6 I^4_4 V^7 I (V) Φα Μείζ. II_3 II

133. *pp*

V^7 I V^3_3 I^6 II^6_6

139. *pp* *cresc.* δευτ.θ. στην I

(V^4_4) 2 IV^6 V^6_6 I II^6 I^4_4 V^7 I

Απόσπασμα 44: Beethoven, σονάτα για πιάνο, op. 10, αρ. 2, σε Φα Μείζονα – α' μέρος (μ. 113 – 144). Από το μέτρο 113 έως το μέτρο 117, εισάγεται στα πλαίσια της Ανάπτυξης η ρε ελάσσονα τονικότητα (έκτη ελάσσονα βαθμίδα της αρχικής). Το τμήμα αυτό της Ανάπτυξης καταλήγει στη δεσπόζουσα αυτής. Ακολουθεί διακοπή του μουσικού κειμένου με παύσεις, κορώνα και διπλή γραμμή και από το επόμενο μέτρο (μ. 118) ξεκινά η Επανάκτηση, με την είσοδο του κύριου θέματος. Τα αρχικά μέτρα της Έκθεσης του κομματιού, επανέρχονται σ' αυτό το σημείο, όμως όχι στην τονική, όπως είθισται, αλλά στην έκτη Μείζονα βαθμίδα αυτής, τη Ρε Μείζονα. Το κύριο θέμα ολοκληρώνεται στο μέτρο 129. Από το μέτρο 131 εισάγεται και πάλι το κύριο θέμα στην κύρια τονική περιοχή (Φα Μείζονα) και καταλήγει με τέλεια πώση σ' αυτή, ενώ από το επόμενο μέτρο (μ. 144) ξεκινά επίσης στην κύρια τονικότητα (Φα Μείζονα), το δευτερεύον θέμα, χωρίς ενδιάμεση παρεμβολή μεταβατικού τμήματος.

Σ' αυτό το σημείο κρίνεται αναγκαίο να αποσαφηνιστεί ο ιδιαίτερος ρόλος της υποδεσπόζουσας (IV) και της εμφάνισής της ως ξεχωριστή τονική περιοχή κατά το δεύτερο μέρος της μορφής σονάτας (Ανάπτυξη και Επανέκθεση). Όπως ήδη έχει αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, σε πολλές συνθέσεις συχνά παρατηρείται έντονη επικέντρωση κατά το μεσαίο τμήμα της Ανάπτυξης στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας είτε σε συγγενικές τονικότητες αυτής. Η ιδιαίτερη έμφαση, που αποδίδεται στη συγκεκριμένη βαθμίδα και ειδικότερα στο σημείο αυτό της Ανάπτυξης, στο οποίο ξεκινά η διαδικασία επαναφοράς της τονικής, οφείλεται κυρίως στον ξεχωριστό ρόλο που κατέχει η υποδεσπόζουσα κατά τη διεκπεραίωση και ολοκλήρωση της τέλειως πτώσης. Ο ρόλος αυτός της δίνει τη δυνατότητα να προετοιμάζει και να οδηγεί στη δεσπόζουσα, η οποία με τη σειρά της θα καταλήξει στην τονική (IV – V – I).

Επίσης, η τονικότητα της υποδεσπόζουσας έχει την τάση να επιφέρει προσωρινά μία εκτόνωση και επίλυση της δραματικότητας, η οποία είχε προηγηθεί κατά την εναλλαγή των τονικών περιοχών στο τμήμα της Ανάπτυξης. Αυτόν ακριβώς το ρόλο επίλυσης και ισορροπίας έχει η βαθμίδα αυτή όταν εμφανίζεται και κατά την Επανέκθεση. Δηλαδή, λόγω του χαρακτήρα της να εξομαλύνει τη διαφωνία, η υποδεσπόζουσα πολλές φορές αντικαθιστά την τονική στο τελευταίο αυτό τμήμα της μορφής σονάτας (Rosen 1988, σελ. 288 – 289). Ειδικότερα, σε κάποιες από τις συνθέσεις του είδους, το κύριο θέμα, με το οποίο εισάγεται η Επανέκθεση δεν εμφανίζεται στην τονική, αλλά στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (Webster, ο.π.). Σ' αυτή την περίπτωση το μεταβατικό τμήμα που ακολουθεί θα επαναφέρει την τονική, στην οποία και θα εισαχθεί το θεματικό υλικό του δευτερεύοντος τονικού χώρου της Έκθεσης. Το κύριο θέμα δεν είναι απαραίτητο να επανεκτεθεί για δεύτερη φορά στην τονική έως το τέλος του κομματιού, αφού η υποδεσπόζουσα αντικατέστησε προσωρινά την κύρια τονική περιοχή (Rosen 1988, σελ. 288 – 289) (Απόσπασμα 45).

τέλος Ανάπτυξης

Ντο Μείζ. V⁵ I IV⁵ Επανάθεση κύριο θέμα στην IV VII⁷ λα ελ. V⁵ I

41. Φα Μείζ. IV⁶ V⁷ I V⁴ I IV⁴ I

45. V⁵ I IV I⁶

48. II⁷ V⁴ I Ενδιαμ- μεταβ.τμ.

51. V⁶ Ντο Μείζ. II⁷ V⁷ I

54. II⁶ IV V³ V⁵ V

57. S.T. T.S. δευτ. θέμα στην I → mp V I⁶

Απόσπασμα 45: Mozart, σονάτα για πιάνο K 545, σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 38 – 57). Στο μέτρο 42 εισάγεται η Επανάθεση με το κύριο θέμα στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας (IV), έπειτα από την κατάληξη του προηγούμενου τμήματος της Ανάπτυξης στο μέτρο 41, στη δεσπόζουσα αυτής. Από το μέτρο 46, ξεκινά το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, όπως ακριβώς συνέβη και στο τμήμα της Έκθεσης, με τη διαφορά ότι σ' αυτό το τμήμα δεν πραγματοποιείται μετάβαση προς τη δεσπόζουσα, αλλά επανέρχεται η κύρια τονική περιοχή (Ντο Μείζονα), στην οποία και εισάγεται το δευτερεύον θέμα από το επόμενο μέτρο.

Μέχρι αυτό το σημείο έχουν παρατεθεί περιπτώσεις, κατά τις οποίες η διπλή επαναφορά δεν συμπίπτει απόλυτα με την αρχή της Επανάθεσης, κυρίως εξαιτίας της καθυστέρησης επαναφοράς της κύριας τονικής περιοχής. Ωστόσο, το κύριο θέμα

εισαγόταν κατά την έναρξη της Επανέκθεσης, αλλά σε διαφορετική τονικότητα. Από την άλλη πλευρά, οι συνθέτες πολλές φορές, προσπαθώντας να αποφύγουν τυχόν μηχανική αντιγραφή του μέρους της Έκθεσης, αναδιοργανώνουν τη σειρά εμφάνισης του θεματικού υλικού του μέρους αυτού κατά το τμήμα της Επανέκθεσης. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, η κύρια τονικότητα της σύνθεσης επανέρχεται κατά την είσοδο της Επανέκθεσης, όπως είναι αναμενόμενο, όμως, δεν συμπίπτει και με την ταυτόχρονη επαναφορά του κύριου θέματος.

Η πιο συνήθης και δημοφιλής περίπτωση της τεχνικής αυτής, η οποία συναντάται σε αρκετές συνθέσεις μορφής σονάτας και ιδιαίτερα στα έργα του Mozart, είναι η επονομαζόμενη «αντεστραμμένη Επανέκθεση» ή «καθρέφτης». Πρωταρχικό γνώρισμα του τύπου αυτού Επανέκθεσης είναι η πλήρης αντιστροφή του θεματικού υλικού των δύο τονικών χώρων της Έκθεσης. Επομένως, το τμήμα της Επανέκθεσης ξεκινά με την εμφάνιση του δευτερεύοντος θέματος στην τονική και το κύριο θέμα εισάγεται – επίσης στην τονική - αμέσως μετά είτε καθυστερείται και εμφανίζεται στο τέλος του κομματιού, στα πλαίσια της *coda* (Rosen 1988, σελ. 286).

Κύριος στόχος της αντιστροφής αυτής των θεμάτων της Έκθεσης είναι η παράταση της κορύφωσης του δραματικού στοιχείου, καθώς καθυστερεί ολοένα και περισσότερο η εκτόνωση της εκφραστικής έντασης⁵². Η κύρια τονική περιοχή έχει ήδη επανέλθει από το προηγούμενο τμήμα της Ανάπτυξης, όμως το κύριο θέμα δεν εμφανίζεται, ώστε να επικυρώσει την επιστροφή και συνεπώς την πλήρη επίλυση. Επομένως, η αρχική τονικότητα δεν εδραιώνεται απόλυτα, παρά μόνο στην τελική κατάληξη του κομματιού, πριν ακριβώς την έναρξη της τελικής *coda*. Σε ορισμένες περιπτώσεις, μάλιστα, το δευτερεύον θέμα, με το οποίο ξεκινά η Επανέκθεση δεν εισάγεται στην τονική, αλλά αποτελεί προέκταση της δεσπόζουσας του τμήματος της Ανάπτυξης, είτε εμφανίζεται στην τονικότητα της έκτης βαθμίδας, η οποία υποκαθιστά τον ρόλο της τονικής.

Με όλες τις παραπάνω τεχνικές και κυρίως με την εμφάνιση διαφορετικών τονικών περιοχών και την αντιμετάθεση του θεματικού υλικού της Έκθεσης, που

⁵² Στη ρητορική αναφέρεται σχετικά, ο όρος *□υπερβατόν*, τεχνική κατά την οποία καταργείται η κανονική σειρά των λέξεων, σύμφωνα με τους συντακτικούς κανόνες και συνεπώς η λογική επεξήγηση του κειμένου, με σκοπό την αύξηση της δραματικότητας και την ενίσχυση του απροσδόκητου, του στοιχείου της έκπληξης, υποθάλποντας ακόμη και χιουμοριστική είτε γκροτέσκο απόχρωση.

Ο Scheibe αναφερόμενος σε ένα περισσότερο μακροδομικό επίπεδο, παραλληλίζει το *□υπερβατόν* με μεταφορά και μετάθεση μίας μουσικής ιδέας από την αναμενόμενη δομική διάταξη. Η αντεστραμμένη Επανέκθεση θα μπορούσε κάλλιστα να σχετίζεται μ' αυτό τον όρο, καθώς μέσω της αντιστροφής των θεμάτων διαταράσσεται και υποβαθμίζεται ο ρόλος επίλυσης αυτού του τμήματος δημιουργώντας μία απροσδόκητη, αλλά και ανασφαλή συναισθηματική κατάσταση στον ακροατή (Jackson 1996, σελ. 64).

έχουν ως αποτέλεσμα την παραγκώνιση της τονικής και του κύριου θέματος προς το τέλος της σύνθεσης, το τμήμα της Επανέκθεσης έχασε σταδιακά τη σπουδαιότητα και τον θεμελιώδη ρόλο του, της επίλυσης και επαναφοράς της ισορροπίας (Jackson 1996, σελ. 64 – 67). Αν και η χρήση της αντεστραμμένης Επανέκθεσης μειώθηκε σημαντικά από το 1780 και έπειτα, η ύπαρξή της συνέβαλε δραστικά στη διαμόρφωση και εξέλιξη του στυλ σονάτας (Rosen 1998, σελ. 286 - 287). Κατά τον 19^ο αιώνα, η Επανέκθεση υποβαθμίζεται ως τμήμα δομικής ισορροπίας και τονικής επαναφοράς και σταδιακά αρχίζει, στις συνθέσεις μορφής σονάτας, να πρωτοστατεί σε κύρος και χαρακτήρα η τελική *coda*, η οποία αναλαμβάνει πλέον την εδραίωση και επικύρωση της επικρατούσας τονικής περιοχής και του βασικού θεματικού υλικού (Webster, ο.π.) (Απόσπασμα 46).

τέλος Ανάπτυξης

Επανέκθεση
δευτ. θέμα στην I

p dolce

76. Ρε Μιζ. V

79. 1η φρ. I II V⁵ 2 I⁶ IV⁶ I⁵ ρε ελ. V³

83. 2η φρ. I II V⁵ I 2 Γερμ. 6

86. Ενδοσπ. μεταβ. τμ. Ρε Μιζ. V I

89. *p*

92. IV I⁶ 5

94. II⁶ I⁵ V⁷ I

The image displays a page of a musical score for a piano sonata. It consists of six systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 96, 98, 101, 104, 107, and 109 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (p, mf). Below the staves, there are chord symbols (IV, I⁶, II⁶, V⁷, I⁴) and some text annotations in Greek, including 'κύριο θέμα στην 1', '1η φρ.', '2η φρ.', and 'Καταληκτ. τμ.'. The piece concludes with a Coda section starting at measure 109.

Απόσπασμα 46: Mozart, σονάτα για πιάνο K 311 (284c), σε Ρε Μείζονα – α' μέρος (μ. 79 – 112). Στο μέτρο 79 ξεκινά η Επανέκθεση στην κύρια τονικότητα (Ρε Μείζονα) με το δευτερεύον θέμα της Έκθεσης. Το κύριο θέμα ακολουθεί επίσης στην κύρια τονική περιοχή στα μέτρα 99 – 105, έπειτα από την παρεμβολή ενδιάμεσου τμήματος (στην Έκθεση το μοτιβικό υλικό αυτού του τμήματος είχε εμφανιστεί στο καταληκτικό τμήμα).

Άλλες περιπτώσεις μετάθεσης θεματικού υλικού συναντώνται πιο σπάνια σε συνθέσεις, στις οποίες η έναρξη της Επανέκθεσης πραγματοποιείται με επαναφορά μέρους του κύριου θέματος, το οποίο εισάγεται από το δεύτερο δίμετρο είτε το δεύτερο τετράμετρο (Rosen 1988, σελ. 285). Επίσης, στα κομμάτια, στα οποία εκτίθενται στον κύριο τονικό χώρο περισσότερα του ενός θέματα, η Επανέκθεση ξεκινά συνήθως με το δεύτερο από αυτά και το αρχικό θέμα ακολουθεί αμέσως μετά είτε εμφανίζεται στο τέλος του κομματιού, στα πλαίσια της *coda* (Webster, ο.π.), κατά τον ίδιο τρόπο που συναντάται και στην περίπτωση της αντεστραμμένης Επανέκθεσης.

Θεματικό υλικό δευτερεύοντα τονικού χώρου

Το πιο καθοριστικό γνώρισμα της Επανέκθεσης, το οποίο και επικυρώνει τον ρόλο επίλυσης του τμήματος αυτού, είναι, όπως έχει ήδη αναφερθεί, η επαναφορά του θεματικού υλικού του δευτερεύοντα τονικού χώρου της Έκθεσης στην κύρια τονική περιοχή. Ωστόσο, συναντώνται και αρκετές περιπτώσεις, στις οποίες δεν τηρείται πάντοτε κατά κανόνα αυτή η ιεραρχία. Δηλαδή, ενώ το κύριο θέμα εισάγεται κατά την αρχή του συγκεκριμένου τμήματος στην τονική, είναι δυνατόν να πραγματοποιηθεί μετάβαση, έπειτα από την ολοκλήρωσή του, σε διαφορετική τονικότητα. Η νέα τονικότητα συνήθως είναι συγγενική προς την αρχική και μπορεί να απέχει διάστημα τρίτης (χαρακτηριστικό, που παρατηρείται πολύ συχνά σε αντίστοιχες συνθέσεις του Beethoven).

Επομένως, σ' αυτή την περίπτωση, το κύριο θέμα επανέρχεται στην κύρια τονικότητα (διπλή επαναφορά), το δευτερεύον θέμα όμως εισάγεται σε διαφορετική τονική περιοχή, διακόπτοντας μ' αυτό τον τρόπο τη διαδικασία επίλυσης και εκτόνωσης της δραματικότητας. Σ' αυτό το σημείο, μάλιστα, η κλιμάκωση της δραματικής έντασης συνεχίζεται, καθώς έπειτα από αυτή την εμφάνιση του δευτερεύοντος θεματικού υλικού, προστίθεται εμβόλιμο ένα νέο τμήμα δευτερεύουσας Ανάπτυξης, μέσα στα πλαίσια της Επανέκθεσης. Ρόλος της δευτερεύουσας Ανάπτυξης είναι ουσιαστικά η δεύτερη κατά σειρά επαναφορά της τονικής, μέσω κυρίως της επεξεργασίας μοτίβων και γενικότερα παράτασης της μορφής.

Αμέσως μετά την αποπεράτωση του εμβόλιμου αυτού τμήματος και την επιστροφή του κύριου τονικού χώρου, το δευτερεύον θεματικό υλικό επανεμφανίζεται στην κύρια τονική περιοχή, για μία τελευταία φορά, εδραιώνοντας την αρχική τονικότητα και επιλύοντας κάθε διαφωνία. Μ' αυτό τον τρόπο, έχει πραγματοποιηθεί η εμφάνιση ολόκληρου του θεματικού υλικού της Έκθεσης στην κύρια τονικότητα και έχει ολοκληρωθεί δομικά η σύνθεση. Απομένει η τέλεια δομική πτώση στην κύρια τονική, την οποία ακολουθεί η *coda* και το τέλος του κομματιού (Απόσπασμα 47).

Δευτ.Θεμ.ομ.-δευτ. Θέμα (περίοδος)

Δευτ.Θεμ.ομ.-δευτ. Θέμα (περίοδος)

Διαμ.: I³⁸ V VI (V⁷) IV V⁴ I⁶ II⁵ I⁶ V⁷ I⁶ III IV I II I⁶ V⁷

Διαμ.: I (VII⁷) VI (V⁷) IV IV V⁴ I⁶ II⁵

Διαμ.: I⁶ V⁷ I (VII⁷) VI (V⁷) IV IV I⁶ V⁷

Διαμ.: I

- Η Δευτερεύουσα Ανάπτυξη του συγκεκριμένου κομματιού παρατίθεται ολόκληρη στο Απόσπασμα 40.

2η Επανάκθεση
1η φρ. δευτ.θεμ.

2η Επανάκθεση
1η φρ. δευτ.θεμ.

Διαμ.: I (VII⁷) VI (V⁷) IV

Διαμ.: V⁴ I⁶ II⁵ I⁶ V⁷ I (VII⁷) VI (V⁷) IV I⁶ V⁷

Διαμ.: I (VII⁷) VI (V⁷) IV IV I⁶ V⁷

Διαμ.: I (V²) V⁶ (V²) IV

Διαμ.: IV⁶ IV⁶ V⁷ I

Απόσπασμα 47: Beethoven, σονάτα για πιάνο, ορ. 53 (*Waldstein*), σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 196 – 211, 284 – 302). Η Επανάκθεση ξεκινά με το κύριο θέμα στην τονική. Από το μέτρο 196, εισάγεται η πρώτη φράση του δευτερεύοντος θέματος στη Λα Μείζονα (κατιόν διάστημα μικρής τρίτης). Στη συνέχεια ακολουθεί η δεύτερη φράση του θέματος αυτού, στα πλαίσια της οποίας έχει επανέλθει η αρχική τονικότητα (Ντο μείζονα). Η δευτερεύουσα

Ανάπτυξη, η οποία εισάγεται από το μέτρο 249 έχει ως στόχο την απομάκρυνση από την κύρια αυτή τονική περιοχή και την επαναφορά της εκ νέου, οδηγώντας μ' αυτό τον τρόπο στην επανεμφάνιση του δευτερεύοντος θέματος στο μέτρο 284, του οποίου η πρώτη φράση επανεκτίθεται για τελευταία φορά στη Ντο Μείζονα (ολοκλήρωση της επανέκθεσης του δευτερεύοντος θεματικού υλικού στην I).

Γενικά, όσων αφορά την επανεμφάνιση του δευτερεύοντος, κυρίως, θεματικού υλικού στην Επανέκθεση, οι συνθέτες συχνά για λόγους αποφυγής της μηχανικής επανάληψης του πρώτου μέρους του κομματιού, καταφεύγουν σε μετατροπές στο μουσικό κείμενο. Σ' αυτές τις μετατροπές, μεταξύ άλλων, συγκαταλέγονται αλλαγές στην εναρμόνιση είτε στον τρόπο ενορχήστρωσης, διανθισμός της μελωδίας, συνήθως με αντιστικτική επεξεργασία είτε εμβόλιμες επαναλήψεις συγκεκριμένων μοτίβων, επέκταση διαφορετικής τονικής περιοχής από την κύρια τονικότητα ή προέκταση ελάσσονος σπουδαιότητας μοτιβικού υλικού (Απόσπασμα 48). Σε ορισμένα από τα τελευταία έργα του Haydn, στα οποία ο κύριος τονικός χώρος είναι ελάσσονα τονικότητα, παρατηρείται κατά το τμήμα της Επανέκθεσης η επαναφορά του δευτερεύοντος θεματικού υλικού να πραγματοποιείται σε μείζονα τονική περιοχή, ώστε μ' αυτή την αλλαγή να επιτυγχάνεται μία πιο ζωνρή και ζωντανή κατάληξη του κομματιού (Webster, ο.π.).

- Έκθεση (δευτερεύον τονικός χώρος – δευτερεύον θέμα, *coda*)

Έκθεση - δευτ. τον. χ.
δευτ. θεμ. ομ. - δευτ. θέμα

42. 10 τετρ. *p* *ppp*

46. 20 τετρ. *cre - scen - do* *p* *ppp*

50. 30 τετρ. *τελευτ. δίμετρο* *Coda* *p* *ppp*

55. 40 τετρ. *p* *ppp*

- Επανάθεση (δευτερεύον θέμα, *coda*)

Επανάθεση-δευτ.θεμ.ομ.
δευτ.θέμα (παράλληλη περίοδος)

121. *p dolce* 1ο τετρ. 1η φρ. 1ο τετρ. παραλ. 2η φρ.
 127. *p* 1ο τετρ. διανθ. + 1 οκτάβα ψηλ.
 133. 2ο τετρ. *cresc.*
 138. 2η φρ. ενδιαμ.-μεταβ.τιλ.κωρ.τον.Ζ.
 143.
 147. *mf* *cresc.*
 151. *scen - do* *f* τελευτ.θμ. *p* Coda
 156. *f*

Απόσπασμα 48: Mozart, σονάτα για πιάνο K 576, σε Ρε Μείζονα – α' μέρος (μ. 42 – 53 και 122 – 160). Στο μέτρο 122 επανέρχεται το δευτερεύον θέμα στο τμήμα της Επανάθεσης στη Ρε Μείζονα και καταλήγει με μισή πτώση στη δεσπόζουσα (μ. 42 – 45 της Έκθεσης). Από το μέτρο 126, επανεισάγεται το προηγούμενο τετράμετρο, προσαρμοσμένο κατάλληλα ώστε αυτή τη δεύτερη φορά να καταλήξει με τέλεια πτώση στην τονική (παράλληλη περίοδος) (επιπλέον τετράμετρο). Στη συνέχεια, επαναλαμβάνεται και πάλι το τετράμετρο των μέτρων

122 – 125 μία οκτάβα ψηλότερα και αμέσως μετά ακολουθεί το δεύτερο τετράμετρο του δευτερεύοντος θέματος (μ. 46 – 49 της Έκθεσης). Στο μέτρο 138, εμφανίζεται εμβόλιμα η δεύτερη φράση του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος της Έκθεσης, προεκτείνοντας μ' αυτό τον τρόπο τη μορφή. Στο μέτρο 152, εισάγεται το τελευταίο δίμετρο του δευτερεύοντος θέματος, το οποίο αντιστοιχεί στα μέτρα 50 – 53 της Έκθεσης και έπειτα από την τέλεια δομική πτώση στη Ρε Μείζονα (κύρια τονικότητα) ακολουθεί η *coda*⁵³.

Το τμήμα της Επανεκθεσης, όπως ήδη αναφέρθηκε, έχει ως πρωτεύων στόχο την επίλυση μέσω επαναφοράς της τονικής. Για να επιτευχθεί, όμως, αυτός ο σκοπός είναι απαραίτητη – στα πλαίσια του τμήματος αυτού - η επανεμφάνιση και αναδιοργάνωση ολόκληρου του θεματικού υλικού, που έχει ήδη παρουσιαστεί. Αυτό σημαίνει, ότι κρίνεται αναγκαία η επαναφορά όχι μόνο των θεμάτων και γενικότερα των μοτίβων της Έκθεσης, αλλά σε περίπτωση που στο τμήμα της Ανάπτυξης είχε εισαχθεί νέο θεματικό υλικό, θα πρέπει να επανεκτεθεί κι αυτό στην κύρια τονική περιοχή. Όπως έχει αναφερθεί στο κεφάλαιο περιγραφής της Ανάπτυξης, υπάρχουν αρκετές συνθέσεις, στις οποίες συχνά εμφανίζεται νέο θέμα στο συγκεκριμένο τμήμα, το οποίο δεν σχετίζεται σε καμία περίπτωση με προηγούμενο μοτιβικό υλικό. Με την επανεκθεση και αυτού του θέματος στην κύρια τονικότητα, ολοκληρώνεται η διαδικασία επίλυσης και από την άλλη πλευρά εδραιώνεται - σε συνδυασμό και με άλλους παράγοντες - το θέμα αυτό ως ξεχωριστή δομική μονάδα (Απόσπασμα 49).

Ωστόσο, αν το εν λόγω θέμα, κατά την Ανάπτυξη, είχε πρωτοεμφανιστεί στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, τότε δεν είναι υποχρεωτική η επαναφορά του στην τονική, αφού ουσιαστικά έχει εν μέρει επιλυθεί. Όπως έχει τονιστεί και παραπάνω, η υποδεσπόζουσα ως τονική περιοχή εμφανίζει ρόλο επίλυσης και εκτόνωσης και προσωρινά μπορεί να αντικαταστήσει την τονική (Rosen 1988, σελ. 288).

⁵³ Όπου 1^ο ή 2^ο τετρ.: 1^ο ή 2^ο τετράμετρο
τελευτ.διμ.: τελευταίο δίμετρο
1^ο τετρ.παραλ.: 1^ο τετράμετρο παραλλαγμένο
1^ο τετρ.διανθ. + 1 οκτάβα ψηλ.: 1^ο τετράμετρο διανθισμένο + 1 οκτάβα ψηλότερα

Επανάθεση (δευτ.θ.μ.υλ.)

542. *cresc.* *ff* μοτιβ.υλ. coda

Mib Μείζ. I II⁶ I⁶ Δευτερεύουσα V⁷ I IV⁶ I

550. *p* *pp* *ff* Ανάπτυξη VII⁶ I VII_A φ.ε.λ. VI V

563. *p* *decresc.* μοτ.κ.υρ.θ.εμ. V⁵ μοτ.κ.υρ.θ.εμ.

572. μοτ.κ.υρ.θ.εμ. μοτ.κ.υρ.θ.εμ. V² I⁶ V⁵

579. επανάθ. θέμ. Ανάπτυξης VI_A I V⁷ Mib Μείζ. I

587. *cresc.* *sf* *p* επανάθ. θέμ. Ανάπτυξης V⁷ I⁶ V⁷ I⁶

dimasson συνεχ.δευτ. Ανάπτυξης V →

Απόσπασμα 49: Beethoven, συμφωνία ορ. 55, αρ. 3, σε Mib Μείζονα – α' μέρος (μ. 542 – 595). Στα πλαίσια του τμήματος της Επανάθεσης παρεμβάλλεται, έπειτα από την επαναφορά ολόκληρου του θεματικού υλικού του μέρους της Έκθεσης, τμήμα Δευτερεύουσας Ανάπτυξης. Το τμήμα αυτό, ξεκινά από το μέτρο 557 και στο μέτρο 581 εισάγεται το θέμα, που είχε αρχικά εμφανιστεί κατά την Ανάπτυξη, στην αρχή του δεύτερου μέρους του κομματιού. Το θέμα αυτό πρώτα επανεκτίθεται στη φα ελάσσονα (σχετική τονικότητα της υποδεσπόζουσας της αρχικής τονικής περιοχής – Lab Μείζονα) και έπειτα εμφανίζεται στην κύρια τονική περιοχή (Mib Μείζονα), περιλαμβάνοντας και αναφορά στην ομόνημη ελάσσονα (mib ελάσσονα – τονική ελάσσονα)⁵⁴.

⁵⁴ όπου δευτ.θ.μ.υλ.: δευτερεύον θεματικό υλικό
μοτιβ.υλ.coda: μοτιβικό υλικό coda

Καταληκτικό τμήμα

Σ' αυτό το σημείο και έπειτα από την ολοκλήρωση της επανέκθεσης ολόκληρου του θεματικού υλικού της Έκθεσης και της Ανάπτυξης (στην περίπτωση που είχε εισαχθεί νέο θέμα) στην τονική, ο ρόλος του τμήματος της Επανέκθεσης έχει εκπληρωθεί. Η διαδικασία της επίλυσης οποιουδήποτε διάφωνου πεδίου έχει ολοκληρωθεί και η μόνη διεργασία που απομένει είναι η εδραίωση και καθιέρωση της κύριας τονικότητας, πριν την τελική λήξη του κομματιού. Η συγκεκριμένη διεργασία λαμβάνει χώρα στα πλαίσια του καταληκτικού τμήματος της Επανέκθεσης, το οποίο συνήθως περιλαμβάνει όμοιο μοτιβικό περιεχόμενο με το αντίστοιχο τμήμα της Έκθεσης. Η εδραίωση και τελική επικράτηση του κύριου τονικού χώρου πραγματοποιείται μέσω τέλειας δομικής πτώσης (V – I), η οποία συμπίπτει με την κατάληξη του τμήματος αυτού και αντιστοιχεί με την επίσης τέλεια πτώση του καταληκτικού τμήματος της Έκθεσης, κατά την εδραίωση του δευτερεύοντα τονικού χώρου. Η πτώση αυτή σηματοδοτεί τη δομική και μορφολογική ολοκλήρωση της σύνθεσης και θα μπορούσε να περιγραφεί ως «θεμελιώδης δομική κατάληξη» (Herokoski 2002, σελ. 128) (Απόσπασμα 50). Αμέσως μετά, ακολουθεί η προέκταση της τέλειας αυτής πτώσης, στα πλαίσια της *coda*, η οποία οδηγεί σε κλιμάκωση και στο τέλος του κομματιού.

Επανέκθεση
τέλος κυρ.θεμ.

Καταληκτ. τμ.

104. Ρε Μείζ., I II⁷ V⁷ I⁶ IV I⁶ V⁷

107. I⁶ IV I⁶ V⁷

109. Coda
τελ. δομ. πτ. I (VII⁷) VI II⁶ V⁷ I

Απόσπασμα 50: Mozart, σονάτα για πιάνο K311 (284c), σε Ρε Μείζονα – α' μέρος (μ. 105 – 112). Στο μέτρο 105 ξεκινά το καταληκτικό τμήμα της Επανέκθεσης και στο μέτρο 106,

μοτ.κυρ.θεμ.: μοτίβο κύριου θέματος
επανεκθ.θεμ. Ανάπτυξης: επανέκθεση θέματος Ανάπτυξης
συνεχ. Δευτ. Ανάπτυξης: συνέχεια Δευτερεύουσας Ανάπτυξης

εμφανίζεται η 3^η μελωδική βαθμίδα της κύριας τονικότητας του κομματιού (φα#). Η βαθμίδα αυτή προεκτείνεται έως το μέτρο 108 και τελικά οδηγείται στη 2^η μελωδική βαθμίδα της τονικότητας αυτής (μι) και στη συγχορδία της δεσπόζουσας. Η τέλεια δομική πτώση ολοκληρώνεται στο επόμενο μέτρο (μ. 109), στην τονική, με την 1^η μελωδική βαθμίδα στο δεξί χέρι (φα# - μι - ρε) και ακολουθεί η *coda*, η οποία παρατείνει την κατάληξη αυτή έως το τέλος του κομματιού.

Κατά τον 19^ο αιώνα, το τμήμα της Επανεκθεσης αποκτά έναν διαφορετικό ρόλο, αλλά και χαρακτήρα. Κυρίαρχο στοιχείο αποτελεί πλέον όχι τόσο η επίλυση, αλλά η επανασύνθεση του ήδη εκτιθέμενου μοτιβικού υλικού. Σε αρκετές περιπτώσεις παρατηρείται ακόμη και ριζική επανασύνθεση του τμήματος αυτού, κατά την οποία θέματα παραλλάσσονται μελωδικά, αρμονικά και ρυθμικά είτε παραλείπονται εντελώς και δεν επανεκτίθενται. Επιπλέον και κυρίως εξαιτίας των εκτενών διαστάσεων που καταλαμβάνει η Ανάπτυξη ως τμήμα, με τα θεματικά μοτίβα να επιδέχονται ολοένα και περισσότερη επεξεργασία, η σπουδαιότητα της Επανεκθεσης και η συμβολή της στη γενικότερη δομική ολοκλήρωση της μορφής σονάτας, μειώνεται σταδιακά. Τον ρόλο της τελικής κλιμάκωσης και της επίλυσης αναλαμβάνει πια η *coda*, της οποίας η σημασία και η έκταση αυξάνεται κατά την περίοδο αυτή (Webster, ο.π.).

Coda

Πρωταρχικό μέλημα της *coda* είναι η παράταση της τέλειας δομικής πτώσης, που προηγήθηκε κατά την κατάληξη του προηγούμενου καταληκτικού τμήματος. Αυτό το χαρακτηριστικό εμφανίζεται και στην αρχική *coda*, κατά το τέλος του μέρους της Έκθεσης, αλλά και στο συγκεκριμένο σημείο, στην τελική *coda* του κομματιού. Όμως, ενώ η *coda* της Έκθεσης έχει ως κύριο ρόλο την εκτόνωση της δραματικής έντασης κατά την τέλεια πτώση και εδραίωση του δευτερεύοντα τονικού χώρου, αφήνοντας περιθώρια για συνέχιση της σύνθεσης, η τελική *coda* στοχεύει στην κλιμάκωση της εκφραστικότητας, καθιερώνοντας παράλληλα την τονική και επεκτείνοντας την τέλεια δομική πτώση, που προηγήθηκε, σηματοδοτώντας το ουσιαστικό τέλος ολόκληρης της μορφής. Αυτή η κλιμάκωση στα πλαίσια της τελικής *coda* εμφανίζεται πιο έντονη στη μορφή σονάτας *finale* και γενικότερα στα

τελευταία μέρη των πολυμερών συνθέσεων (σονάτες, κουαρτέτα, συμφωνίες κτλ.), οδηγώντας προς την κατάληξη και το τέλος ολόκληρου του έργου (Webster, ο.π.).

Στα πλαίσια της τελικής *coda* δεν εμφανίζεται νέο μοτιβικό υλικό. Τις περισσότερες φορές επανέρχεται το κύριο θέμα του κομματιού προσαρμοσμένο, όμως με τέτοιο τρόπο, ώστε να οδηγεί στην τελική κλιμάκωση και ολοκλήρωση (Απόσπασμα 51). Επίσης, πολύ συχνά η *coda* αυτού του δεύτερου μέρους της μορφής σονάτας φέρει ακριβώς το ίδιο μοτιβικό υλικό, με την αντίστοιχη *coda* του πρώτου μέρους της σύνθεσης (Έκθεση), με τη διαφορά ότι στο συγκεκριμένο σημείο πραγματοποιείται τονική μεταφορά του υλικού αυτού στην κύρια τονικότητα (Απόσπασμα 50, σελ. 65). Τέλος, δεν αποκλείεται στην τελική *coda* να επανέρχεται και θεματικό υλικό από οποιοδήποτε άλλο τμήμα της μορφής (Webster, ο.π.).

Απόσπασμα 51: Beethoven, σονάτα για πιάνο op. 53 (*Waldstein*), σε Ντο Μείζονα – α' μέρος (μ. 293 – 300).

Το δεύτερο μέρος της μορφής σονάτας, το οποίο περιλαμβάνει τα τμήματα της Ανάπτυξης και της Επανεκθέσης αντίστοιχα, συνήθως προοριζόταν για αυτούσια επανάληψη, κυρίως πριν το 1780. Μέσω αυτής της επανάληψης γινόταν πιο ευδιάκριτη η διμερής δομή της μορφής. Όμως, έπειτα από το 1780, σπάνια το δεύτερο μέρος επαναλαμβανόταν στις συνθέσεις, ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες, στις οποίες εμφανιζόταν επανάληψη του πρώτου μέρους (της Έκθεσης). Αργότερα και κυρίως κατά τον 19^ο αιώνα, η επανάληψη του δεύτερου μέρους εγκαταλείφθηκε, όσον αφορά το μεγαλύτερο μέρος των συνθέσεων (Webster, ο.π.).

Το κεφάλαιο αυτό στο σύνολό του, περιλαμβάνει μία λεπτομερή ανάλυση οργάνωσης της δομής της μορφής σονάτας – *Allegro*, σε συνδυασμό με την παράθεση αντιπροσωπευτικών αποσπασμάτων από έργα κυρίως της κλασικής, αλλά και της

ρομαντικής περιόδου. Αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, ότι τα αποσπάσματα αυτά προέρχονται από τα πρώτα μέρη συνθέσεων σονάτας για πιάνο, κουαρτέτου εγχόρδων και συμφωνίας.

Για τον προσδιορισμό και την περιγραφή της δομής της μορφής σονάτας παρατέθηκαν οι πιο συχνές περιπτώσεις, οι οποίες αυτούσιες είτε παραλλαγμένες σκιαγραφούν τη δομή των περισσότερων αναλογικά αντίστοιχων συνθέσεων. Επίσης, αναγράφονται σε ορισμένα σημεία και κάποιες εναλλακτικές, πιο σπάνιες τεχνικές, με σκοπό τη διεύρυνση - στα πλαίσια του εφικτού - του γενικότερου πλάνου. Όλες οι περιπτώσεις, που εμφανίζονται στο παρόν, έχουν αναχθεί από τη σχετική βιβλιογραφία είτε έχουν προκύψει από την ανάλυση αντίστοιχων μουσικών αποσπασμάτων, τα οποία και αναγράφονται. Ωστόσο, κατά την περιγραφή ορισμένων σημείων, είναι απαραίτητο να σημειωθεί, ότι εντοπίζεται κάποια διαφορά μεταξύ του παρόντος κειμένου και της βιβλιογραφικής ανάπτυξης. Η διαφορά αυτή, κάθε φορά αναφέρεται και πλαισιώνεται με επιχειρήματα, αναγόμενα από μουσικά αποσπάσματα.

Η παρούσα εργασία δεν περιλαμβάνει όλες τις περιπτώσεις και υποπεριπτώσεις οργάνωσης του μοτιβικού υλικού της μορφής σονάτας, αλλά στόχο έχει τη γενικότερη κατανόηση και τον σαφή προσδιορισμό της συγκεκριμένης μορφής, η οποία ως δομικό πλαίσιο αποτέλεσε τη βάση για τη διαμόρφωση και εξέλιξη των περισσότερων συνθετικών ειδών ενόργανης μουσικής από την πρώιμη κλασική εποχή έως και τον εικοστό αιώνα. Σύμφωνα μ' αυτό το πλαίσιο, θα κινηθεί και η μετέπειτα ανάλυση των αντιπροσωπευτικών έργων, που παρατίθεται στο επόμενο κεφάλαιο, με σκοπό την παρακολούθηση εξέλιξης της μορφής αυτής μέσω μίας ολοκληρωμένης συνθετικής ανάπτυξης.

Οι αναλύσεις των έργων, που ακολουθούν και ο τρόπος με τον οποίο διεξάγονται, ξεπερνούν την απλή αποσαφήνιση και περιγραφή του πλαισίου δομής της μορφής σονάτας και υπεισέρχονται σε ένα βαθύτερο επίπεδο, δομικό και μορφολογικό, περιγράφοντας με κάθε λεπτομέρεια την οργάνωση της κάθε μίας σύνθεσης χωριστά. Σκοπός της λεπτομερούς αυτής ανάλυσης είναι κυρίως η ανάδειξη κάθε πτυχής οργάνωσης της μορφής σονάτας, με τέτοιο τρόπο ώστε να διαφαίνεται ξεκάθαρα ο συντονισμός όλων των παραμέτρων (φράσεις, μοτιβική επεξεργασία, αρμονικό υπόβαθρο, τονικοί χώροι, προεκτάσεις φθόγγων κ.ά.), οι οποίες διέπουν τα μεμονωμένα τμήματα, αλλά και το γενικό σύνολο των συνθέσεων αυτών. Επομένως, το επόμενο κεφάλαιο δεν αποτελεί μία απλή εφαρμογή των όσων αναφέρονται και

αναγράφονται στο παρόν κεφάλαιο, αλλά έχει ως στόχο - μέσω αυτής της λεπτομερούς προσέγγισης – την εύρεση και παρουσίαση της ιδιαιτερότητας κάθε μίας από τις συνθέσεις, που έχουν επιλεγθεί, καθώς επίσης και την παράθεση μίας ολοκληρωμένης ανάλυσης, στα πλαίσια της οποίας διαφαίνεται η πολυπλοκότητα της δομής της μορφής σονάτας και ο τρόπος, με τον οποίο κάθε φορά αυτή εξυπηρετεί την κορύφωση του δραματικού στοιχείου και τη μεγιστοποίηση της εκφραστικότητας⁵⁵.

⁵⁵ Η κάθε μία σύνθεση του επόμενου κεφαλαίου, διαχωρίζεται στα πλαίσια της ανάλυσής της σε τμήματα, κατά τον ίδιο τρόπο, με τον οποίο έγινε και σ' αυτό το κεφάλαιο ο διαχωρισμός των τμημάτων της μορφής σονάτας και η περιγραφή τους. Έπειτα από αυτή την περιγραφή του κάθε τμήματος, θα ακολουθεί το αντίστοιχο απόσπασμα, επάνω στο οποίο θα σημειώνονται όλα τα στοιχεία, που αναφέρθηκαν κατά τον αρχικό προσδιορισμό του τμήματος αυτού. Επειδή, όπως έχει ήδη επισημανθεί οι αναλύσεις των έργων είναι αρκετά λεπτομερείς, τα αποσπάσματα θα φέρουν αρκετές πληροφορίες, οι οποίες είναι αναγκαίες διότι υποδεικνύουν επακριβώς επάνω στην παρτιτούρα τα καίρια σημεία, τα οποία περιγράφονται κατά την ανάλυση. Για λόγους περισσότερης σαφήνειας, πριν από κάθε απόσπασμα παρατίθεται μία πιο απερίτητη περιγραφή του εκάστοτε τμήματος και στο τέλος της κάθε σύνθεσης υπάρχει πίνακας, στον οποίο έχουν προσαρτηθεί ενωμένα όλα τα τμήματα του κομματιού, με στόχο μία γενικότερη εικόνα της αναλυτικής προσέγγισης ολόκληρου του έργου.

6. Ανάλυση αντιπροσωπευτικών έργων.

6.1. Haydn, κουαρτέτο εγχόρδων⁵⁶ op. 33, αρ. 1 – α' μέρος (σι ελάσσονα).

6.1.1. Γενικά στοιχεία για το op. 33

«Ένα τελείως νέο και ιδιαίτερο είδος, αφού δεν έχω γράψει τίποτε [σχετικό] για δέκα χρόνια»⁵⁷. Ο Haydn, μ' αυτή την προσφώνηση στις 3 Δεκεμβρίου του 1781, αναφέρεται στα έξι κουαρτέτα εγχόρδων του op. 33, σε μία επιστολή του προς λάτρεις της μουσικής, μέσω της οποίας ανακοίνωνε την επικείμενη έκδοση των έργων αυτών. Με το op. 33, πράγματι ο Haydn εισάγει «ένα εντελώς νέο και ιδιαίτερο» στυλ, καθώς τα έργα αυτά αποτελούν ορόσημο για τη διαμόρφωση του ύφους του ίδιου του συνθέτη αλλά και για τη μετέπειτα εξέλιξη του είδους του κουαρτέτου γενικότερα (Wheelock 1991, σελ. 10 – 11).

Τα κουαρτέτα αυτά χαρακτηρίζονται από πολλούς μελετητές επαναστατικά σε σχέση με τη χρονική περίοδο, κατά την οποία συντέθηκαν, όμως και σε σύγκριση με τα προηγούμενα κουαρτέτα του ίδιου συνθέτη (op. 20). Τα έργα του op. 33 βασίζονται σε μεγάλο βαθμό στο μουσικό διάλογο μεταξύ των τεσσάρων εγχόρδων, στα οποία κατανέμεται πια ισοδύναμα το μοτιβικό υλικό - ξεπερνώντας τη συνεχή υπερίσχυση της ψηλότερης φωνής, που ίσχυε παλαιότερα (Wheelock 1991, σελ. 4) -, προάγοντας μ' αυτό τον τρόπο τη συγκεκριμένη τεχνική και εξελίσσοντάς την ως την πιο χαρακτηριστική τέχνη ολόκληρου του 18^{ου} αιώνα (Rosen 1971, σελ. 142).

Ωστόσο, θεμελιώδες γνώρισμα των έργων του op. 33, αποτελούν τα συχνά σημεία ανατροπών, που εντοπίζονται καθ' όλη τη διάρκεια των συνθέσεων αυτών, καθώς σκοπός του συνθέτη κατά την οργάνωση της δομής, δεν είναι μόνο η μέγιστη διεξαγωγή της δραματικότητας, αλλά και η ταυτόχρονη ενίσχυσή της μέσω της προβολής του στοιχείου της έκπληξης. Τα σημεία αυτά δεν ακολουθούν την αναμενόμενη πορεία διάταξης της μορφής σονάτας και συνήθως δημιουργούν τονική

⁵⁶ κουαρτέτο εγχόρδων: στοιχεία για την ιστορική εξέλιξη του συγκεκριμένου είδους σύνθεσης παρατίθενται στο αντίστοιχο κεφάλαιο του παραρτήματος, στο τέλος της εργασίας.

⁵⁷ “an entirely new and special kind, since I have written none for ten years”: ο Haydn αναφέρεται στο χρονικό διάστημα των δέκα περίπου χρόνων που μεσολαβεί από την έκδοση της προηγούμενης σειράς κουαρτέτων του, op. 20 έως την έκδοση των κουαρτέτων του op. 33 (Wheelock 1991, σελ. 10).

ανισορροπία, αμφιβολία είτε αποπροσανατολισμό. Το στοιχείο της έκπληξης είναι άρρηκτα συνδεδεμένο με το μουσικό διάλογο μεταξύ των εγχόρδων και έχει αντίκτυπο στο ίδιο το μουσικό σύνολο, αλλά και στον κάθε ερμηνευτή χωριστά. Κατ' επέκταση και ανάλογα με τον τρόπο ερμηνείας τους, τα σημεία ανατροπής είναι προσχεδιασμένα και προκαθορισμένα από τον ίδιο τον συνθέτη, ώστε να δημιουργούν τις αντίστοιχες εντυπώσεις και στο ακροατήριο (Wheelock 1991, σελ. 4 – 10).

Μ' αυτό τον τρόπο, δημιουργείται μία ιδιαίτερη σχέση μεταξύ ερμηνευτών και κοινού, την οποία θεωρεί σημαντική ο συνθέτης και την εκμεταλλεύεται συνθετικά. Επομένως, ο Haydn διαμόρφωσε και έθεσε νέους όρους μέσα από τη σύνθεση του op. 33, οι οποίοι καθιστούν καίριο τον ρόλο του ακροατή στη μουσική δωματίου (Wheelock 1991, σελ. 4 – 5).

Όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά, οι ανατροπές, το στοιχείο της έκπληξης και η καθοριστική θέση του ακροατήριου κατά τη διαδικασία της σύνθεσης του κουαρτέτου συνδυάζονται, επίσης, στο op. 33 με ένα έντονο κωμικό ύφος, το οποίο διαφαίνεται και στα έξι κουαρτέτα της σειράς (Wheelock 1991, σελ. 3). Αυτό οφείλεται πιθανόν στη συστηματική ενασχόληση του ίδιου του Haydn με τη σύνθεση και παραγωγή κωμικής όπερας, κατά το χρονικό διάστημα 1772 έως 1781, δηλαδή από την έκδοση του op. 20 έως και την έκδοση του op. 33. Η κωμική όπερα χαρακτηρίζεται από το στοιχείο του απροσδόκητου και εμφανίζει στη δομή της έντονα σημεία ανατροπής, τα οποία συνοδεύονται από ζωνρά και ευέλικτα ρυθμικά μοτίβα, παρέχοντας μ' αυτό τον τρόπο μία διαρκή ενότητα στη γρήγορη εναλλαγή των δρώμενων της σκηνής (Rosen 1971, σελ. 119).

Σχετικά με το πρώτο από τα κουαρτέτα του op. 33, του οποίου το πρώτο μέρος θα αναλυθεί εκτενώς σ' αυτό το κεφάλαιο, ο Landon σε άρθρο του αναφέρει ότι «[το συγκεκριμένο κουαρτέτο, σε σι ελάσσονα, είναι] το πιο συντηρητικό [σε σχέση με τα υπόλοιπα κομμάτια] της σειράς αυτής και είναι το μοναδικό, του οποίου το σοβαρό ύφος αποκλείει κάθε κωμική προσέγγιση»⁵⁸ (*Chronicle*, II, σελ. 578). Ωστόσο, δεν θα πρέπει να αγνοηθεί από την άλλη πλευρά και η τάση να θεωρούνται τα έργα σε ελάσσονα τρόπο πιο σοβαρά (Wheelock 1991, σελ. 21). Ο Haydn διατηρεί και σ' αυτό το κομμάτι το χιουμοριστικό στυλ του, το οποίο υφαίνει με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία μέσω της προβολής του στοιχείου της έκπληξης και των ανατρεπτικών

⁵⁸ “the most conservative one in the set and the only one in which the serious style precludes comical touches” (*Chronicle*, II, σελ. 578) (Wheelock 1991, σελ. 21).

σημείων, που διαφαίνονται από την αφετηρία του κομματιού και δημιουργούν ερωτηματικά και αμφιβολίες σχετικά με την επιλογή τονικών περιοχών, την εναρμόνιση, ακόμη και τον διαχωρισμό ολόκληρων μορφολογικών τμημάτων (Έκθεση, Ανάπτυξη, Επανέκθεση).

6.1.2. Περιγραφή και Ανάλυση της μορφολογικής δομής

Έκθεση

Κύριος τονικός χώρος (σι ελάσσονα)

Κύρια θεματική ομάδα – Κύριο θέμα (1 φράση)

Πρωταρχικό χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου κομματιού και ένα από τα πιο αμφιλεγόμενα σημεία, που συναντώνται στα πλαίσια της σύνθεσης αυτής, είναι η αφετηρία της Έκθεσης όχι στην κύρια τονική περιοχή (σι ελάσσονα), αλλά στη σχετική μείζονα τονικότητα αυτής (Ρε Μείζονα). Το κύριο θέμα του κομματιού εισάγεται στη Ρε Μείζονα και η σι ελάσσονα - η τονικότητα του κύριου τονικού χώρου – εμφανίζεται στο τέλος του δεύτερου μέτρου, κατά την ολοκλήρωση του θεματικού μοτίβου Θ⁵⁹.

Στο προηγούμενο κεφάλαιο, είχε αναφερθεί ότι ορισμένες φορές το κύριο θέμα δεν ξεκινά στην τονική, ειδικά αν το κομμάτι είναι σε ελάσσονα τονικότητα. Εκτός από την ανατροπή που δημιουργείται στο σημείο αυτό λόγω της διαφορετικής τονικότητας, οι συνθέτες τείνουν να επιλέγουν σε τέτοιου είδους περιπτώσεις τη μείζονα τονικότητα για την αρχική παρουσίαση του βασικού θεματικού μοτίβου, κυρίως εξαιτίας του μεγαλοπρεπούς της ύφους, αλλά και για να ξεχωρίσουν το θεματικό αυτό μοτίβο από άλλα δευτερεύοντα είτε από μοτίβα που προκύπτουν από την επεξεργασία αυτού.

Όμως, η εδραίωση της κύριας τονικότητας (σι ελάσσονα) στο συγκεκριμένο κομμάτι, καθυστερείται ακόμη περισσότερο. Από το μέτρο 3 και στα πλαίσια της δεσπόζουσας βαθμίδας της τονικής αυτής περιοχής (V: φα# - λα# - ντο#), παρατηρείται ταυτόχρονη εμφάνιση της πέμπτης μελωδικής βαθμίδας (⁵ : λα) της προηγούμενης τονικότητας, της Ρε Μείζονας. Το αποτέλεσμα είναι να ακούγεται την

⁵⁹ όπου Θ = μοτίβο του κύριου θέματος.

ίδια χρονική στιγμή ο προσαγωγέας της σι ελάσσονας (λα#) και η πέμπτη της Ρε Μείζονας (λα), δημιουργώντας μ' αυτό τον τρόπο αρμονικό χρωματικό ημιτόνιο (σύμφωνα με το μουσικό κείμενο: ένατη μικρή)⁶⁰. Ουσιαστικά είναι σαν η αρχική τονικότητα (Ρε Μείζονα) να μην έχει εγκαταλειφθεί τελείως παραχωρώντας τη θέση της στην κύρια τονικότητα του κομματιού, αλλά ο απόηχός της συνεχίζει έως το δεύτερο χρόνο του μέτρου 4, όπου ολοκληρώνεται το *crescendo* και με *forte* εισάγεται η δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (V: φα# - λα# - ντο#), χωρίς πια την ύπαρξη του προηγούμενου αυτού χρωματικού ημιτονίου (Rosen 1971, σελ. 115 – 116).

Αμέσως μετά τη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας, στο ίδιο μέτρο (μ. 4) εισάγεται η έκτη αρμονική βαθμίδα της τονικότητας αυτής, δίνοντας το έναυσμα για παράταση της θεματικής φράσης, καθώς παράλληλα καθυστερείται και η κατάληξη στην τονική. Το μοτίβο Θ1 των μέτρων 3 και 4 επανέρχεται, περικλείοντας ακόμη το χρωματικό ημιτόνιο λα – λα# και επιβεβαιώνοντας ότι η Ρε Μείζονα δεν έχει αποχωρήσει εντελώς.

Η εδραίωση της σι ελάσσονας - της κύριας τονικότητας του κομματιού -, πραγματοποιείται εν τέλει στα μέτρα 9 και 10, όπου με την εμφάνιση της ναπολιτάνικης βαθμίδας και της δεσπόζουσας ολοκληρώνεται η τέλεια δομική πτώση στην τονική, στο μέτρο 11.

Απόσπασμα 1

- μ. 1 – 11: Κύριο θέμα

- 1 φράση
- αφητηρία στη Ρε Μείζονα (σχετική τονικότητα) – τέλεια δομική πτώση στη σι ελάσσονα (μ. 10 - 11)
- μοτίβα: Θ, Θ1, Θ', Ρ⁶¹.

⁶⁰ Το χρωματικό αυτό ημιτόνιο εμφανίζεται και στα παρακάτω τμήματα του κομματιού, διατηρώντας μία ενδότερη σχέση, αλλά και αντίθεση μεταξύ των δύο αυτών σχετικών τονικοτήτων (σι ελάσσονα – Ρε Μείζονα).

⁶¹ Όπου Ρ: ρυθμικό μοτίβο.

Έκθεση-Κυρ.τον.χ.
Κυρ.θεμ.ομ.-Κύριο θέμα (1 φράση)

Allegro moderato

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Ρε μεις.: I⁶ IV V² VI⁴ V V⁷ σι ελ. Θ1

V⁷ VI II⁶ I⁴ V V⁷ I

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα

Δευτερεύον θεματικό υλικό (1 φράση)

Έπειτα από την τέλεια δομική πτώση, στην οποία καταλήγει το κύριο θέμα στον πρώτο χρόνο του μέτρου 11, εισάγεται με αλληλεπικάλυψη, επίσης από την αρχή του μέτρου αυτού, νέο μοτιβικό υλικό (μοτίβο Δ⁶²).

Το μοτίβο Δ παρουσιάζει, όσον αφορά την οργάνωσή του, αντίθεση με το αρχικό θεματικό μοτίβο (Θ). Είναι περισσότερο πυκνό, περιλαμβάνοντας μικρότερες χρονικές αξίες και εμφανίζει αρκετούς ξένους φθόγγους (αποτζιατούρες). Ακολουθώντας, επομένως, τη θεώρηση, η οποία υποστηρίζει ότι νέο και αντιθετικό με την κύρια θεματική ομάδα μοτιβικό υλικό, το οποίο εμφανίζει οργάνωση δομής θέματος, θα μπορούσε να εισάγει δευτερεύουσα θεματική ομάδα στα πλαίσια του κύριου τονικού χώρου, το μοτίβο Δ εκλαμβάνεται ως δευτερεύον θεματικό υλικό, καθώς και η φράση (μ. 11 – 17) στην οποία περιλαμβάνεται έχει χαρακτηριστικά όμοια με τη δομή θεματικής φράσης (2 δίμετρα + 1 τρίμετρο και κατάληξη με πτώση). Το μοτίβο αυτό, μάλιστα, εμφανίζεται σ' όλη την έκταση της σύνθεσης, όπου και σε συνδυασμό με το μοτίβο Θ του κύριου θέματος, αναπτύσσεται στα διάφορα τμήματα του κομματιού.

⁶² όπου Δ: δευτερεύον θεματικό μοτίβο.

Από την άλλη πλευρά, αν θεωρηθεί αυτό το τμήμα ως δευτερεύουσα θεματική ομάδα θα απουσιάζει τελείως από τον κύριο τονικό χώρο το ενδιαμέσο – μεταβατικό τμήμα, το οποίο οδηγεί στη νέα τονική περιοχή. Όμως, το τμήμα αυτό, των μέτρων 11 – 17 δεν εμφανίζει στην εσωτερική διάρθρωσή του καμία μετάβαση προς νέο τονικό χώρο (εκτός μόνο από την επανεμφάνιση του φυσικού λα - 5^η μελωδική βαθμίδα της Ρε Μείζονας - και του χρωματικού ημιτονίου που αυτό δημιουργεί με το λα# - μ. 15-, καθώς η σι ελάσσονα παραμένει ως τονικός χώρος). Με την επαναφορά του λα της Ρε Μείζονας υπονοείται η επόμενη τονική περιοχή, όμως η κατάληξη με μισή πτώση στη δεσπόζουσα της τονικότητας αυτής (V: φα# - λα# - ντο#) στο μέτρο 17 δεν σηματοδοτεί καμία τονική μετακίνηση.

Ο δευτερεύων τονικός χώρος ξεκινά κατευθείαν από το επόμενο μέτρο (μ. 18) και είναι η Ρε Μείζονα, η τονικότητα στην οποία είχε εισαχθεί αρχικά το θεματικό μοτίβο Θ.

Απόσπασμα 2

- μ. 11 – 17: δευτερέυον θεματικό υλικό

- 1 φράση
- τονικότητα: σι ελάσσονα – μισή πτώση στη δεσπόζουσα αυτής (μ. 16 - 17)
- μοτίβα: Δ, Δ', Δ1, Δ1'.


Δευτ.Θεμ.ομ.-
Δευτ.Θεμ.υλ.(1 φράση)

IV V² IV V² I⁶ 5 V

Ρε Μειζ.

Δευτερεύων τονικός χώρος (Ρε Μείζονα)

Επεξεργασία κύριου και δευτερεύοντος θεματικού υλικού (1 φράση)

Ο δευτερεύων τονικός χώρος ξεκινά από το μέτρο 18, έπειτα από διακοπή της μουσικής ροής (κορόνα και παύση), στη σχετική μείζονα της κύριας τονικότητας (Ρε Μείζονα) και χωρίς να έχει προηγηθεί καμία μετάβαση προς αυτόν. Από τη στιγμή, που το δευτερεύον θεματικό υλικό είχε εισαχθεί κατά τον κύριο τονικό χώρο, σ' αυτό το τμήμα δεν εμφανίζεται νέο θεματικό υλικό, αλλά πραγματοποιείται επεξεργασία των ήδη εκτιθέμενων μοτίβων. Έτσι, παρατηρείται επαναφορά του μοτίβου Θ, του κύριου θέματος, το οποίο συνδυάζεται στην κατάληξή του (μ. 20 – 21) με τμήμα του μοτίβου Δ του δευτερεύοντος θεματικού υλικού (). Επίσης, το μοτίβο Θ, στο τμήμα αυτό εμφανίζεται και αναπτύσσεται στο μέρος και των τεσσάρων εγχόρδων, ενώ αρχικά, κατά τον κύριο τονικό χώρο είχε εισαχθεί μόνο στο πρώτο βιολί και το βιολοντσέλο, καθώς τα δύο ενδιάμεσα έγχορδα (δεύτερο βιολί, βιόλα) είχαν συνοδευτικό ρόλο.

Η εδραίωση, από την άλλη πλευρά, της δευτερεύουσας τονικότητας του κομματιού καθυστερείται και δεν ολοκληρώνεται στην εισαγωγική αυτή φράση του δευτερεύοντα τονικού χώρου. Μ' αυτό τον τρόπο, παρατηρείται μία έντονη τάση για συνεχή κίνηση και γενικότερη ενοποίηση, με αποτέλεσμα η ανάγκη για εκτόνωση και επίλυση να αυξάνεται ολοένα και περισσότερο. Στο τέλος αυτής της φράσης πραγματοποιείται μία πτώση προς την τονική, όμως δεν είναι σταθερή ούτε θα μπορούσε να συμβάλει καθοριστικά στην επικύρωση της τονικότητας της Ρε Μείζονας. Απλά, αποτελεί ένα στιγμιαίο σταμάτημα, το οποίο διαχωρίζει τη φράση αυτή επεξεργασίας του θεματικού υλικού, από το καταληκτικό τμήμα, που ακολουθεί.

Απόσπασμα 3

- μ. 18 – 27: επεξεργασία κύριου και δευτερεύοντος θεματικού υλικού

- 1 φράση
- Ρε μείζονα
- Μοτίβα: Θ, Δ', Θ2.

Δευτ. τον. χ.
Επεξ. κυρ. + δευτ. θεμ. υλ. (1 φράση)

18.1

22.

26.

27.

Chord symbols: I, IV⁶, II², V⁴, I, V⁷, V⁵, I, sf IV⁶, III⁶, II⁶, I⁴, (V⁷), V⁶, V², I⁶, II³, 3^b, I⁶, V³, I.

Καταληκτικό τμήμα – coda

Το καταληκτικό τμήμα ξεκινά από το μέτρο 28 και δε διαχωρίζεται απόλυτα από την προηγούμενη φράση, καθώς η απουσία πάγιας κατάληξης και συνεπώς η συνεχής ανάγκη για επίλυση αποτελούν τροχοπέδη στην πλήρη αποσαφήνιση των ορίων των φράσεων. Ωστόσο, από το μέτρο αυτό (μ. 28) είναι ξεκάθαρη η αλλαγή στην υφή του μουσικού κειμένου, η οποία σηματοδοτεί μία σταθερή πορεία προς την τέλεια δομική πτώση και την εδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητας.

Το πρώτο βιολί διατηρεί ένα μελωδικά διακριτό μοτίβο (μοτίβο Θ2'), ενώ τα υπόλοιπα τρία έγχορδα εμφανίζουν ένα σταθερό συνοδευτικό τύπο ογδών. Από το μέτρο 31 και τα τέσσερα έγχορδα ακολουθούν το ίδιο αυτό ρυθμικό μοτίβο των ογδών, καθώς η ηχητική ένταση έχει χαμηλώσει απότομα σε *piano*. Στο επόμενο μέτρο (μ. 32), όμως, όπου και ολοκληρώνεται η ουσιαστική κατάληξη του μέρους της Έκθεσης, η ένταση του ήχου αυξάνεται, επίσης απότομα, ενώ ταυτόχρονα το πρώτο βιολί εμφανίζει ένα συμπυκνωμένο μοτίβο τρίγων δεκάτων έκτων :



Η τέλεια δομική πτώση και η εδραίωση της τονικής της Ρε Μείζονας (δευτερεύουσα τονικότητα) επέρχεται δυναμικά στο μέτρο 33. Έπειτα, η ένταση

μειώνεται και πάλι και με το μοτίβο C⁶³ αρχίζει η *coda* (μ. 33), μέσω της οποίας επεκτείνεται η τέλεια πτώση που έχει προηγηθεί και ολοκληρώνεται το μέρος αυτό της Έκθεσης, στην τονική της δευτερεύουσας τονικότητας, στη Ρε Μείζονα.

Απόσπασμα 4

- μ. 28 – 33: Καταληκτικό τμήμα

- 1 φράση
- Ρε Μείζονα – τέλεια δομική πτώση στη Ρε Μείζονα (μ. 32 – 33)
- Μοτίβα: Θ2', Θ2'', Θ3.

- μ. 33 – 37: *Coda*

- 1 φράση
- επέκταση της τέλει πτώσης των μέτρων 32 – 33 στη Ρε Μείζονα
- Μοτίβο: C.

The image shows a musical score for the final section of a piece. It is divided into two main parts: measures 28-33 and the Coda (measures 33-37). The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings like 'p' and 'p mezzo voce'. The Coda section starts at measure 33 and ends at measure 37. The final chord is a C major triad. The score is annotated with Roman numerals for chords and Greek letters for motifs.

Καταλ. τμ.

28. Θ2'

Θ2''

Θ3

coda

mezza voce

mezza voce

p mezza voce

6 (V⁶) V⁷ I

⁶³ Όπου C: μοτίβο της *coda*.

Ανάπτυξη

1^η φράση – επεξεργασία μοτίβων (μι ελάσσονα)

Το τμήμα της Ανάπτυξης ξεκινά από το μέτρο 38 στη μι ελάσσονα, την υποδεσπόζουσα (IV) της κύριας τονικότητας (σι ελάσσονα). Η εισαγωγική αυτή φράση του τμήματος της Ανάπτυξης, η οποία εκτείνεται έως το μέτρο 44, παραμένει στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας και περιλαμβάνει την ανάπτυξη και επεξεργασία μοτίβων, τα οποία είχαν εκτεθεί αρχικά στα πλαίσια του κύριου και δευτερεύοντα τονικού χώρου στο πρώτο μέρος της Έκθεσης.

2^η φράση

Η δεύτερη φράση της Ανάπτυξης (μ. 44 – 49), όμως, η οποία δε διαχωρίζεται με απόλυτη σαφήνεια από την προηγούμενη – αρχική φράση του τμήματος αυτού, εμφανίζει μία ιδιαιτερότητα ως προς την κατάληξή της: Στη γραμμή του πρώτου βιολιού, εισάγεται ένα μελωδικό μοτίβο σε δέκατα έκτα (Θ4), το οποίο χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα και ενισχύει το δραματικό στοιχείο πριν την κατάληξη του τμήματος της Ανάπτυξης. Αυτή η ενέργεια σε συνδυασμό και με το λα# (προσαγωγέας της σι ελάσσονας – κύρια τονικότητα), που παρεμβάλλεται ως χρωματικός φθόγγος στο συγκεκριμένο μοτίβο του πρώτου βιολιού (Θ4), είναι αναμενόμενη στο σημείο αυτό της Ανάπτυξης, καθώς όπως έχει ήδη αναφερθεί θα προετοιμάσει την επιστροφή της τονικής και την είσοδο του τμήματος της Επανάκθεσης, μέσω της προέκτασης της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας (V: φα# - λα# - ντο#).

Όμως, ούτε η κύρια τονικότητα επανέρχεται στο σημείο αυτό ούτε και η δεσπόζουσά της. Στο μέτρο 45, εμφανίζεται η δεσπόζουσα της Λα Μείζονας (μι – σολ# - σι) και στο επόμενο μέτρο (μ. 46) εισάγεται η δεσπόζουσα της φα# ελάσσονας (ντο# - μι# - σολ#), της σχετικής ελάσσονας της Λα (έκτη ελάσσονα βαθμίδα), η οποία και οδηγεί στην κατάληξη της δεύτερης αυτής φράσης της Ανάπτυξης, καθώς στο μέτρο 49 πραγματοποιείται διακοπή του μουσικού κειμένου με παύση και κορόνα⁶⁴.

⁶⁴Σ' αυτή την περίπτωση, ο συνθέτης ξεγελά ακόμη μία φορά τον ακροατή, διότι το λα# του μοτίβου του πρώτου βιολιού επεκτείνεται από το μέτρο 44 (αρχή της δεύτερης φράσης) έως και την εμφάνιση της δεσπόζουσας της φα# ελάσσονας στο μέτρο 46, με αποτέλεσμα να θεωρηθεί αρχικά η συγχορδία ντο# - μι# - σολ#, που εμφανίζεται στο μέτρο αυτό, ως δεσπόζουσα της V της σι ελάσσονας (τονική). Άρα όλα δείχνουν μέχρι

3^η φράση – προετοιμασία επαναφοράς της I

Σ' αυτό το σημείο, σύμφωνα με το γενικότερο σχεδιασμό της δομής της μορφής σονάτας και με όσα έχουν αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, θα έπρεπε να έχει ήδη λήξει το τμήμα της Ανάπτυξης και να έχει ξεκινήσει η Επανάθεση με τη διπλή επαναφορά (κύρια τονικότητα – κύριο θέμα). Στο μουσικό κείμενο έχει ήδη οριοθετηθεί ένας τέτοιου είδους διαχωρισμός (μ. 49), καθώς κατά την κατάληξη της προηγούμενης φράσης παρατηρείται ξεκάθαρη διακοπή της μουσικής ροής με παύση και κορόνα. Επίσης, η φράση αυτή των μέτρων 50 - 58 εισάγει το κύριο θεματικό υλικό, με τη μορφή που αυτό είχε αρχικά εκτεθεί κατά τον δευτερεύοντα τονικό χώρο.

Όμως, στη φράση αυτή (μ. 50 – 58) παρουσιάζονται έντονα στοιχεία, τα οποία δε σηματοδοτούν την άφιξη νέου τμήματος, αλλά αντίθετα υποδεικνύουν τη συνέχιση του προηγούμενου τμήματος της Ανάπτυξης. Αρχικά, η Λα Μείζονα επανέρχεται στο μέτρο 50, η οποία είναι επίσης και δεσπόζουσα της Ρε Μείζονας (δευτερεύων τονικός χώρος). Έπειτα, από το μέτρο 55, επιστρέφει και η σι ελάσσονα, της οποίας η δεσπόζουσα προεκτείνεται ως το μέτρο 58, όπου και λήγει η φράση αυτή αλλά και το τμήμα της Ανάπτυξης, ως είθισται.

Δηλαδή, ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη συγκεκριμένη φράση ως φράση προετοιμασίας επαναφοράς όχι μόνο της κύριας τονικότητας, αλλά και της δευτερεύουσας (Ρε Μείζονα), καθώς η Επανάθεση, που ξεκινά από το μέτρο 59 εισάγει το κύριο θέμα στη Ρε Μείζονα και όχι στην κύρια τονική περιοχή (σι ελάσσονα). Συνεπώς, ο Haydn επεδίωξε αρχικά να προετοιμάσει την επιστροφή της Ρε Μείζονας, μέσω της δεσπόζουσάς της (Λα Μείζονα) και έπειτα προχώρησε με την επαναφορά της κύριας τονικής περιοχής (σι ελάσσονα), η οποία και εδραιώνεται πολύ αργότερα, στα μέτρα 71 – 72⁶⁵.

το συγκεκριμένο σημείο, ότι η πορεία προς την επαναφορά της τονικής οδεύει κανονικά. Ωστόσο, στο επόμενο μέτρο (μ. 47), το λα# γίνεται λα αναίρεση, στο μοτίβο του πρώτου βιολιού (Θ4) και το λα αυτό διατηρείται φυσικό μέχρι την κορόνα του μέτρου 49. Μ' αυτό τον τρόπο, ανατρέπεται κάθε προηγούμενη θεωρεία και τελικά δεν επιστρέφει η τονική, αλλά η ομώνυμη ελάσσονα της δεσπόζουσάς της, η φα# ελάσσονα (ταυτόχρονα και έκτη αρμονική βαθμίδα της Λα Μείζονας), στις οποίες την V και καταλήγει η φράση αυτή.

⁶⁵ Η ενέργεια αυτή του Haydn να προετοιμάσει και τις δύο τονικότητες πριν την εισαγωγή της Επανάθεσης, υποστηρίζεται από ολόκληρη την οργάνωση της δομής του τμήματος της Ανάπτυξης και ξεκινά, μάλιστα, από την ίδια την κατάληξη του πρώτου μέρους (Έκθεση):

Ο φθόγγος ρε, του μπάσου της I της Ρε Μείζονας (κατάληξη Έκθεσης), κατά την 1^η φράση του τμήματος αυτού (Ανάπτυξη), οδηγεί σε ντο φυσικό (γραμμή της βιόλας) – έκτη μελωδική βαθμίδα της μι ελάσσονας. Το ντο φυσικό με τη σειρά του οδηγεί στο σι της δεσπόζουσας της μι ελάσσονας (σι – ρε# - φα#), στο μέτρο 40. Στο μέτρο 42, η δεσπόζουσα λύνεται στην τονική (μι – σολ – σι) και στο μπάσο εμφανίζεται ο φθόγγος

Απόσπασμα 5

Ανάπτυξη

- μ. 38 – 44: 1^η φράση

- Επεξεργασία μοτίβων του κύριου και δευτερεύοντα τονικού χώρου
- Μι ελάσσονα (IV της σι ελάσσονας)
- Μοτίβα: Θ', Θ2', Θ2''.

- μ. 44 – 49: 2^η φράση

- Εισαγωγή της V της Λα Μείζονας - Κατάληξη στην V της φα# ελάσσονας (μ. 49)
- Μοτίβο: Θ4.

- μ. 50 – 58: 3^η φράση

- Μοτιβικό υλικό δευτερεύοντος τονικού χώρου
- Λα Μείζονα (προετοιμασία επαναφοράς της Ρε Μείζονας) και διαδικασία επαναφοράς της σι ελάσσονας από το μέτρο 54
- Κατάληξη με μισή πτώση στην V της σι ελάσσονας στο μέτρο 58 – ολοκλήρωση του τμήματος της Ανάπτυξης
- Μοτίβα: Θ, Δ'.

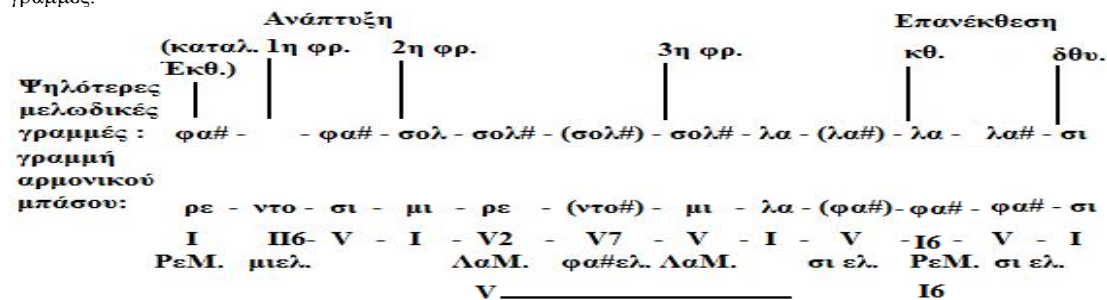
μι, η πρώτη μελωδική βαθμίδα της μι ελάσσονας, με την οποία ξεκινά και η 2^η φράση της ανάπτυξης, στο μέτρο 44.

Στη συνέχεια ο φθόγγος σολ, η τρίτη μελωδική βαθμίδα της μι ελάσσονας γίνεται σολ# και εισάγεται η δεσπόζουσα της Λα Μείζονας (μι – σολ# - σι). Από το μέτρο 46, όμως, το μι, η 5^η μελωδική βαθμίδα της Λα Μείζονας μετατρέπεται σε μι# και εμφανίζεται η δεσπόζουσα της φα# ελάσσονας (ντο# - μι# - σολ#), της έκτης αρμονικής βαθμίδας της Λα Μείζονας, η οποία προεκτείνεται έως το μέτρο 49.

Στην 3^η φράση της Ανάπτυξης η δεσπόζουσα της Λα Μείζονας (μι – σολ# - σι) επανέρχεται και καταλήγει στην τονική της ίδιας τονικότητας (λα – ντο# - μι) στο μέτρο 53. Η τονική της Λα Μείζονας, θα πρέπει επίσης να σημειωθεί, ότι είναι ταυτόχρονα και δεσπόζουσα της Ρε Μείζονας, της τονικότητας με την οποία ξεκινά η επόμενη φράση και το τμήμα της Επανάκτησης.

Αμέσως μετά την τονική της Λα Μείζονας, στο μέτρο 57, το λα, η 1^η της μελωδική βαθμίδα γίνεται λα# και μ' αυτό τον τρόπο εισάγεται η δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (φα# - λα# - ντο#). Ο Haydn σ' αυτή τη φράση των μέτρων 50 – 58 προετοιμάζει ουσιαστικά την επιστροφή δύο τονικοτήτων της Ρε Μείζονας και της σι ελάσσονας αντίστοιχα, εμφανίζοντας και προεκτείνοντας τις δεσπόζουσες τους. Η Λα Μείζονα λύνεται στη Ρε Μείζονα στο μέτρο 59, όπου ξεκινά η Επανάκτηση με το κύριο θέμα στην τονική αυτή περιοχή και το λα# προεκτείνεται ακόμη περισσότερο, έως το μέτρο 71, όπου και πραγματοποιείται η τέλεια δομική πτώση προς τη σι ελάσσονα την κύρια τονική περιοχή και εισάγεται το δευτερεύον θεματικό υλικό.

Επομένως, στο τμήμα της Ανάπτυξης συναντώνται δύο ταυτόχρονες κινήσεις, η μία στη γραμμή του αρμονικού μπάσου και η άλλη στις υψηλότερες μελωδικές γραμμές:



Ανάπτυξη

38. 1η φρ.
 III 6 — IV — I 6 — V 7 — I 6
 42. 2η φρ.
 VII 6 — V 6 — I — V 6

44. 2η φρ.
 I — V 2 — V 7

3η φρ. προετοιμ. Ι (Ρε Μ. - σι ελ.)
 (ιστ. αλ. - δευτ. τ. ζ.)
 50. I — IV 6 — V 2 — I — V 7 — V 6 — I
 54. I — IV 6 — VII 6 — I 6 — (Ιταλ. 3 4 V 7) — V 7 — I 6
 σι ελ.: II 6

Επανάθεση
 Κυρ. Θέμ. ομ. - Κύριο θέμα (Ρε Μείζονα)
 60. V — V 6 — V — I 6 — IV — V 2 — V 6 — V
 σι ελ.

Επανάκθεση

Κύρια θεματική ομάδα – Κύριο θέμα (σι ελάσσονα)

Το τμήμα της Επανάκθεσης ξεκινά από το μέτρο 59, με ακριβή επαναφορά των αρχικών μέτρων του κομματιού (κύριο θέμα στη Ρε Μείζονα). Έπειτα, όμως, από την επανεμφάνιση των έξι πρώτων μέτρων της θεματικής αυτής φράσης (μ. 59 – 64), ακολουθεί ένα σύνολο μέτρων (μ. 65 – 71), στα οποία εισάγεται ένα πιο μονότονο ρυθμικό μοτίβο και στα τέσσερα έγχορδα. Το μοτίβο αυτό (P') χαρακτηρίζεται κυρίως από αντιχρονισμούς και εμβόλιμες παύσεις, χωρίς να προβάλλει κάποια ιδιαίτερη μελωδική γραμμή.

Κύριο μέλημα της προέκτασης αυτής στη φράση του κύριου θέματος είναι η απόδοση έμφασης στη δεσπόζουσα βαθμίδα της σι ελάσσονας (κύρια τονικότητα), η οποία με μετατροπία εισήχθη στο μέτρο 60. Ο προσαγωγέας της σι ελάσσονας (λα#) του μέτρου 58 (τελευταίο μέτρο του τμήματος της Ανάπτυξης) προεκτείνεται έως το μέτρο 71, όπου και λύνεται με τέλεια δομική πτώση στην τονική της σι ελάσσονας, στο επόμενο μέτρο (μ. 72). Μ' αυτό τον τρόπο εδραιώνεται η σι ελάσσονα ως κύρια τονικότητα, στην οποία θα συνεχιστεί και θα ολοκληρωθεί η επανάκθεση του μοτιβικού υλικού.

Η επικύρωση αυτής της τελικής καθιέρωσης της σι ελάσσονας, ενισχύεται περισσότερο και από την παρεμβολή παύσεων ανάμεσα στη δεσπόζουσα και την τονική, κατά την τέλεια πτώση (μ. 71 – 72). Ο Haydn αρκετές φορές στις συνθέσεις του εκμεταλλεύεται τη σιωπή ως μέσο προβολής και ενίσχυσης του δραματικού στοιχείου (Rosen 1971, σελ. 111). Η αναμονή προκαλεί ταυτόχρονα και εντονότερη την επιθυμία για εκτόνωση και επίλυση της διαφωνίας.

Απόσπασμα 6

- μ. 59 – 72: κύριο θέμα

- 1 φράση
- Ρε Μείζονα – τέλεια δομική πτώση στη σι ελάσσονα (μ. 69 – 72)
- μ. 65 – 71: ρυθμικό μοτίβο εμβόλιμων παύσεων και αντιχρονισμών – προέκταση V
- Μοτίβα: Θ, Θ1, Θ', Ρ, Ρ', Ρ1.

Επανάθεση
Κυρ.Θεμ.ομ.-Κόριο θέμα

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα

Δευτερεύον θεματικό υλικό (σι ελάσσονα)

Η δευτερεύουσα θεματική ομάδα, η οποία αρχικά είχε εκτεθεί στα πλαίσια του κύριου τονικού χώρου, επανέρχεται από το μέτρο 72, έπειτα από παύση και προέκταση της δεσπόζουσας της σι ελάσσονας. Το μοτίβο Δ και το πρώτο εξάμετρο της φράσης αυτής (μ. 72 – 77) εισάγονται στην αρχική τους μορφή, όμως από το μέτρο 78 και ενώ αναμένεται η κατάληξη της φράσης αυτής, όπως είχε γίνει στο αντίστοιχο τμήμα της Έκθεσης, παρατηρείται η προσθήκη ενός επιπλέον τετραμέτρου (μ. 78 – 82), στο οποίο αναπτύσσεται αντιστικτικά το μοτίβο Δ'.

Μ' αυτό τον τρόπο ο συνθέτης, με στόχο την προβολή και κορύφωση της δραματικότητας, προβάλλει το δευτερεύον θεματικό υλικό, του οποίου η επεξεργασία απουσίαζε πλήρως από το τμήμα της Ανάπτυξης. Το ακριβές σημείο της κορύφωσης στη φράση αυτή εντοπίζεται στο μέτρο 81, όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη βαθμίδα της έβδομης ελαττωμένης, η οποία εμφανίζεται στην τετράφωνη μορφή της.

Η βαθμίδα αυτή διαρκεί για δύο μέτρα (μ. 80 – 81) και για ακόμη μία φορά ο Haydn μέσω της αναμονής εντείνει την εκφραστική ένταση, καθώς καθυστερεί εσκεμμένα τη λύση μίας συγχορδίας, που χαρακτηρίζεται από έντονη χρωματικότητα.

Η τονική εισάγεται στο μέτρο 82 έπειτα από κορόνα, σε πρώτη αναστροφή, επιλύοντας προσωρινά και όχι πλήρως τη διαφωνία και την ένταση, που αρχικά δημιουργήθηκε. Η πλήρης επίλυση επέρχεται αργότερα κατά την τέλεια δομική πτώση, που πραγματοποιείται με την κατάληξη του καταληκτικού τμήματος (μ. 86 – 87).

Απόσπασμα 7

- μ. 72 – 82: δευτερεύουσα θεματική ομάδα

- 1 φράση
- σι ελάχισσωνα – έμφαση στην ελαττωμένη VII⁷
- Μοτίβα: Δ, Δ', Δ'', Δ1.

Δευτ. Θεμ. ομ.
Δευτ. Θεμ. ομ. (σι ελ.)

The musical score consists of four systems of piano and bass staves. The first system covers measures 72-75, the second 76-79, the third 80-81, and the fourth 82. Chord diagrams are provided below the staves: I V⁷, I, IV (V⁷), IV, V⁷, I⁶, V, I, IV, VII⁷, and I⁶.

Καταληκτικό τμήμα – *coda*

Το τελευταίο αυτό τμήμα του κομματιού ξεκινά από το μέτρο 82 και περιλαμβάνει το ίδιο μοτιβικό υλικό, που είχε αρχικά εμφανίσει και κατά το τέλος του πρώτου μέρους (Εκθεση). Σ' αυτό το σημείο, όμως, εισάγεται τονικά μεταφερμένο στη σι ελάσσονα, την κύρια τονικότητα και καταλήγει με τέλεια δομική πτώση στην τονική, η οποία είναι ουσιαστικά και η τελική κατάληξη ολόκληρης της σύνθεσης (μ. 86 – 87).

Η *coda* (μ. 87 – 91), που ακολουθεί, επαναφέροντας το μοτίβο C, προεκτείνει την τέλεια πτώση και εδραιώνει τη σι ελάσσονα οδηγώντας σταδιακά προς το τέλος του κομματιού.

Απόσπασμα 8

- μ. 82 – 87: καταληκτικό τμήμα

- 1 φράση
- σι ελάσσονα – τέλεια δομική πτώση στη σι ελάσσονα (μ. 86 – 87)
- Θ2', Θ2'', Θ3.

- μ. 87 – 91: *coda*

- 1 φράση
- επέκταση της τέλει πτώσης των μέτρων 86 – 87 στη σι ελάσσονα
- Μοτίβο: C.

Καταλ. τμ. Θ2' Θ2'' Θ3

82. 85. 88. 91.

f *f* *f* *p* *f* *sf* *mezza voce* *sf* *mezza voce* *sf* *p mezza voce*

I⁶ IV V⁷ VI *coda* I⁶ (V⁶₅) IV C

V⁷ VI IV I⁶ V⁷ I (V²) V⁷ I

6 (V₅) V⁷ I

Συνοπτικός πίνακας οργάνωσης της δομής ολόκληρου του κομματιού

Haydn	κουαρτέτο εγχόρδων	ορ. 33, αρ. 1 - α'μέρος (σι ελάσ.)
Έκθεση	μ. 1 - 37	
Κύριος τον.χ. Κυρ.θεμ.ομ.- Κύριο θέμα	μ. 1 - 17	σι ελάσσονα
Κύριο θέμα	μ. 1 - 11	1 φράση Ρε Μ. - τελ.δομ.πτ. σι ελ. Θ, Θ1, Θ', Ρ
Δευτ.θεμ.ομ.- Δευτ.θεμ.υλ.	μ. 11 - 17	1 φράση σι ελ. - μισή πτ. στην V Δ, Δ', Δ1, Δ1'
Δευτ.τον.χ. Επεξ.κυρ. + δευτ.θεμ.υλ.	μ. 18 - 37	Ρε Μείζονα
Επεξ.κυρ. + δευτ.θεμ.υλ.	μ. 18 - 27	1 φράση Ρε Μείζονα Θ, Δ', Θ2
Καταλ.τμ.	μ. 28 - 33	1 φράση Ρε Μ. - τελ.δομ.πτ. Ρε Μ. Θ2, Θ2", Θ3
Coda	μ. 33 - 37	1 φράση επεκτ.τελ.δομ.πτ. στη Ρε Μ. C
Ανάπτυξη	μ. 38 - 58	
1η φράση - Επεξ.μοτίβων	μ. 38 - 44	μι ελάσσονα Θ', Θ2', Θ2"
2η φράση	μ. 44 - 49	V(Λα Μ.) - κατ.στην V της φα# ελ. Θ4
3η φράση - προετ.επαν.της I (μοτ.υλ.δευτ.τον.χ.)	μ. 50 - 58	Λα Μ. - μισή πτ. στην V της σι ελ. Θ, Δ'
Επανάκθεση	μ. 59 - 91	
Κυρ.θεμ.ομ.- Κύριο θέμα	μ. 59 - 72	1 φράση Ρε Μ. - τελ.δομ.πτ. στη σι ελ. (προεκτ. V) Θ, Θ1, Θ', Ρ, Ρ', Ρ1
Δευτ.θεμ.ομ. - δευτ.θεμ.υλ.	μ. 72 - 82	1 φράση σι ελ. - έμφαση στην VII7 Δ, Δ', Δ", Δ1
Καταλ.τμ.	μ. 82 - 87	1 φράση σι ελ. - τελ.δομ.πτ.στη σι ελ. Θ2, Θ2", Θ3
coda	μ. 87 - 91	1 φράση επεκτ.τελ.δομ.πτ. στη σι ελ. C

6.1.3. Συμπεράσματα

Στα εισαγωγικά στοιχεία του κεφαλαίου αυτού αναφέρθηκε ότι το συγκεκριμένο κουαρτέτο αποτελεί ορόσημο στην εξελικτική πορεία όχι μόνο της μορφής σονάτας αλλά και της ανάπτυξης του κουαρτέτου ως μουσικού είδους μεμονωμένα. Η σπουδαιότητα του έργου op. 33 του Haydn έγκειται εκτός των άλλων στην ισοδύναμη διάταξη και κατανομή του θεματικού υλικού και στα τέσσερα έγχορδα, προάγοντας τη σημασία και των τεσσάρων αυτών οργάνων, ενώ μέχρι πρότινος συνήθως το πρώτο βιολί διατηρούσε την κύρια μελωδική γραμμή και τα υπόλοιπα όργανα συμπλήρωναν τη μελωδία είτε είχαν αποκλειστικά συνοδευτικό ρόλο.

Ειδικότερα, όσον αφορά το πρώτο μέρος του παραπάνω έργου, το οποίο και αναλύεται στο παρόν, αξίζει να επισημανθούν ορισμένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, τα οποία εμφανίζονται κατά την οργάνωση της δομής του κομματιού αυτού και προκαλούν ανατροπή. Αρχικά, αξίζει να αναφερθεί ότι η αρχή του ίδιου του κομματιού αποτελεί ανατρεπτικό σημείο. Το βασικό μοτίβο του κύριου θέματος εισάγεται στο πρώτο μέτρο στη σχετική Μείζονα τονικότητα (Ρε Μείζονα) ενώ η κύρια τονικότητα είναι η σι ελάσσονα. Μ' αυτό τον τρόπο, δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στο κύριο αυτό θεματικό μοτίβο, το οποίο από το δεύτερο δίμετρο εμφανίζεται στη γραμμή του βιολοντσέλου στην κύρια τονικότητα, δημιουργώντας αντίθεση ακόμη και μέσα στα πλαίσια του ίδιου τονικού χώρου.

Αναφορικά με το θεματικό υλικό του κύριου τονικού χώρου, επίσης, αξιοσημείωτο είναι και το γεγονός ότι στη θέση του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος, το οποίο συνηθίζεται να ακολουθεί την κύρια θεματική ομάδα στις συνθέσεις μορφής σονάτας, εισάγεται νέο θεματικό υλικό. Το δευτερεύον αυτό υλικό εμφανίζει χαρακτηριστικά θέματος και τα μοτίβα του επανεμφανίζονται και αναπτύσσονται και στα υπόλοιπα τμήματα του κομματιού. Επομένως, δεν πραγματοποιείται μετάβαση στα όρια του κύριου τονικού χώρου, όπως συνηθίζεται. Το πρώτο μισό της Έκθεσης καταλήγει στη δεσπόζουσα της κύριας τονικής περιοχής και ο δευτερεύων τονικός χώρος (Ρε Μείζονα) εισάγεται απευθείας με την επαναφορά του κύριου θέματος, του οποίου τα μοτίβα αναπτύσσονται σε συνδυασμό και με τα μοτίβα του δευτερεύοντος θεματικού υλικού.

Το μεγαλύτερο σημείο, όμως, της ανατροπής, που εμφανίζει το συγκεκριμένο κομμάτι, περιλαμβάνεται στα πλαίσια του τμήματος της Ανάπτυξης: Έπειτα από την

ολοκλήρωση της Έκθεσης στη Ρε μείζονα (σχετική Μείζονα τονικότητα), η Ανάπτυξη ξεκινά στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας. Όμως, έπειτα από την πρώτη φράση του τμήματος αυτού, όπου πραγματοποιείται επεξεργασία των θεματικών μοτίβων, εισάγεται η Λα Μείζονα τονικότητα, η δεσπόζουσα δηλαδή της δευτερεύουσας τονικής περιοχής. Η δεύτερη φράση της Ανάπτυξης καταλήγει εν τέλει στη συγχορδία της Ντο# Μείζονας, στη δεσπόζουσα της φα# ελάσσονας (V της VI στη Λα Μείζονα). Στη συγχορδία αυτή δίνεται ιδιαίτερη έμφαση (κορώνα) και αμέσως μετά ακολουθεί διακοπή της μουσικής ροής.

Η επαναφορά του κύριου θέματος από το επόμενο μέτρο συγγέει ακόμη περισσότερο την κατάσταση, δημιουργώντας την εντύπωση ότι το τμήμα της Ανάπτυξης έχει ολοκληρωθεί στο συγκεκριμένο σημείο και με το κύριο θέμα έχει ξεκινήσει η Επανάκθεση. Ωστόσο, η Λα Μείζονα, η οποία συνεχίζει να διατηρείται ως τονική περιοχή και κατά την εισαγωγή του κύριου θέματος, οδηγεί σε μεγαλύτερο ακόμη προβληματισμό. Αν όμως ληφθεί υπόψη ότι στην αρχή του κομματιού το κύριο θέμα είχε εισαχθεί όχι στην κύρια τονικότητα, αλλά στη σχετική Μείζονα, τότε φαίνεται από αυτό το σημείο, ότι η Ανάπτυξη συνεχίζεται κανονικά προετοιμάζοντας μέσω της Λα Μείζονας τη Ρε Μείζονα (V – I), με την οποία και θα ξεκινήσει η Επανάκθεση (αρχικά μέτρα του κομματιού) και στη συνέχεια καταλήγει στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας, της κύριας τονικής περιοχής, όπως ακριβώς θα κατέληγε ένα τμήμα Ανάπτυξης πριν τη διπλή επαναφορά.

Ο ίδιος ο Haydn είχε ανακοινώσει πριν την έκδοση του op. 33, ότι είχε να προσφέρει στο κοινό κάτι νέο και πρωτοποριακό. Αυτό το κομμάτι, το οποίο αναλύθηκε στο συγκεκριμένο κεφάλαιο αποτελεί ένα μόνο δείγμα της έκφρασης του συνθέτη «ένα νέο και ιδιαίτερο στυλ», καθώς έχει να αναδείξει πλήθος ανατρεπτικών και πρωτοποριακών στοιχείων, αποδεικνύοντας ότι δεν ακολουθούσαν όλοι οι συνθέτες την ίδια πορεία, αλλά ότι συνεχώς καινοτομούσαν, συμβάλλοντας με κάθε τους σύνθεση μοναδικά στη διαμόρφωση μίας εξελικτικής πορείας, η οποία επηρέασε ολόκληρο το μουσικό γίγνεσθαι έως και τον εικοστό αιώνα.

6.2. Beethoven, σονάτα για πιάνο op. 53 (*Waldstein*) – α' μέρος (Ντο Μείζονα).

6.2.1. Γενικά στοιχεία.

Το έτος 1804 ο Beethoven ολοκληρώνει τη σονάτα για πιάνο op. 53, την επονομαζόμενη '*Waldstein*' σονάτα και την 3^η συμφωνία, op. 55 («*Ηρωική*») και παράλληλα εισέρχεται σε μία νέα περίοδο στη συνθετική του πορεία (Tovey 1998, σελ. 149), η οποία χαρακτηρίζεται κυρίως ως περίοδος υφολογικής ωριμότητας και ηχοχρωματικών πειραματισμών. Οι πειραματισμοί αυτοί, πιο συγκεκριμένα, επικεντρώνονται στη διάρθρωση του αρμονικού υπόβαθρου στα εκάστοτε έργα, όμως επεκτείνονται και επηρεάζουν την οργάνωση της δομής ολόκληρου του μορφολογικού υποστρώματος, θέτοντας νέες μεγαλύτερες διαστάσεις στην έκταση και στα όρια των τμημάτων της μορφής σονάτας γενικότερα (Rosen 1971, σελ. 383, 392).

Η μέχρι πρότινος τάση της τονικής (I) να οδηγεί αναπόφευκτα στη δεσπόζουσα (V), ορίζοντας τους δύο αντίθετους πόλους στο πρώτο μέρος της μορφής σονάτας (Έκθεση) και ταυτόχρονα τη μέγιστη κορύφωση του δραματικού στοιχείου, παρεκκλίνει και εμφανίζονται νέοι τονικοί χώροι να αντικαταστήσουν την ανοδική αυτή πορεία προς τη δραματικότητα. Οι τονικοί χώροι, που επιλέγονται είναι περισσότερο απομακρυσμένοι από την κύρια τονικότητα και έχουν ως στόχο την αύξηση της χρωματικότητας και συνεπώς τη δημιουργία μεγαλύτερης ανάγκης για επίλυση, με αποτέλεσμα να επιμηκύνονται τα μορφολογικά τμήματα και να επαναπροσδιορίζεται η οργάνωση ολόκληρης της δομής (Rosen 1971, σελ. 398 – 399).

Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλεί κατά το πρώτο μέρος της σονάτας του op. 53 η διαστηματική σχέση ανιούσας τρίτης μεγάλης, που προκύπτει από την επιλογή της Μι Μείζονας ως δευτερεύοντα τονικού χώρου στα πλαίσια της Έκθεσης (κύριος τονικός χώρος – Ντο μείζονα) αντί της τονικής περιοχής της δεσπόζουσας. Η σχέση αυτή παραμένει και στην Επανάθεση, κατά την επαναφορά των δύο θεμάτων και μετατρέπεται σε κατιούσα τρίτη μικρή (Ντο Μείζονα και Λα Μείζονα)⁶⁶. Αυτό έχει

⁶⁶ Μ' αυτό τον τρόπο, σχηματίζεται μία ελάσσονα συγχορδία (λα – ντο – μι) από την σύμπτυξη των αρχικών βαθμίδων των τριών αυτών τονικοτήτων, η οποία εμφανίζεται κατά την έκθεση και επανάθεση του κύριου και

ως αποτέλεσμα το θεματικό υλικό του αρχικού δευτερεύοντος τονικού χώρου να μην επανεμφανιστεί στην τονική, ολοκληρώνοντας τη διαδικασία της επίλυσης και να επιζητεί μία εκ νέου επανέκθεση, η οποία επιτυγχάνεται έπειτα από την προσθήκη ενός εμβόλιμου τμήματος Δευτερεύουσας Ανάπτυξης. Μ' αυτόν τον τρόπο προεκτείνεται η έκταση ολόκληρου του κομματιού και κορυφώνεται ακόμη περισσότερο η εκφραστική ένταση και το δραματικό στοιχείο.

Η συγκεκριμένη ιδιαιτερότητα του κομματιού αυτού σε συνδυασμό και με τα επιπρόσθετα ενδιάμεσα τμήματα, που παρεμβάλλονται, προσδίδει έναν άκρατο δυναμισμό και μία συνεχή ενεργητικότητα στο ύφος του έργου. Από την αρχή έως το τέλος της σύνθεσης η μουσική ροή δεν διακόπτεται⁶⁷ και τούτη ακριβώς η έλλειψη ανάπαυλας προβάλλει την εντύπωση μίας ασταμάτητης κίνησης και παρορμητικότητας (Rosen 1971, σελ. 396). Ακόμη και στο δευτερεύον θέμα, το οποίο διακρίνεται από περισσότερο λυρισμό, ακόμη και στα σημεία, στα οποία η ηχητική ένταση μειώνεται στο ελάχιστο (*pianissimo*), υποθάλλεται αυτός ο δυναμισμός και η τάση για αδιάκοπη ώθηση προς τα εμπρός, προβάλλοντας μία γενικότερη ομοιογένεια και ένα συμπαγές ηχητικό αποτέλεσμα, που αντισταθμίζει και ελαχιστοποιεί την αίσθηση της παρατεταμένης χρονικής διάρκειας και της μεγάλης συνολικής έκτασης του κομματιού.

6.2.2. Περιγραφή και Ανάλυση της μορφολογικής δομής

Έκθεση

Κύριος τονικός χώρος (Nτο Μείζονα)

Κύρια θεματική ομάδα – Κύριο θέμα (1 φράση)

Η κύρια τονικότητα του κομματιού είναι η Nτο Μείζονα, στην τονική της οποίας ξεκινά το κύριο θέμα. Η κύρια θεματική ομάδα (κύριο θέμα) απαρτίζεται από μία φράση, στα πλαίσια της οποίας ολοκληρώνεται και η μετάβαση προς τη δεσπόζουσα βαθμίδα της τονικότητας αυτής, μέσω κατιούσας χρωματικής κίνησης στο μπάσο (ντο – σι – σιb – λα – λαb – σολ). Η φράση αυτή διαχωρίζεται εσωτερικά

δευτερεύοντος θεματικού υλικού. Η συγχορδία αυτή είναι η λα ελάσσονα, η ομώνυμη ελάσσονα τονικότητα της αρχικής τονικής περιοχής (Nτο Μείζονα).

⁶⁷ Σε όλο το πρώτο μέρος της συνάτας του op. 53 δεν συναντάται ούτε ένα σημείο, στο οποίο και τα δύο χέρια ταυτόχρονα να εμφανίζουν παύση, εκτός από τις τελευταίες συγχορδίες, πριν τη λήξη του κομματιού. Μόνο σε κάποια μέτρα παρατηρείται μία στιγμιαία στάση με την παράθεση κορόνας σε ορισμένες καταλήξεις.

σε δύο τετράμετρα (μ. 1 – 4, μ. 5 – 8), όπου το δεύτερο είναι επανάληψη του πρώτου με τονική μεταφορά (υποδεσπόζουσα) και σε μία σειρά μέτρων (μ. 9 – 13), στα οποία προεκτείνεται η δεσπόζουσα στην τετράφωνη μορφή της (σολ – σι – ρε – φα) (Tovey 1998, σελ. 150 – 151).

Το κύριο θέμα καταλήγει στη δεσπόζουσα (V), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη βαθμίδα αυτή, αφού από το επόμενο τμήμα (ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα) πραγματοποιείται μετακίνηση σε πιο απομακρυσμένη τονική περιοχή (Μι Μείζονα).

Απόσπασμα 1

- μ. 1 – 13: κύριο θέμα

- 1 φράση
- Ντο Μείζονα - κατάληξη στη δεσπόζουσα (V) με προέκτασή της (μ. 9 – 13)
- Μοτίβα: Θ⁶⁸, Θ1, Θ2, κΘ2⁶⁹.

ΛΙΕΓΤΟ ΣΟΦ ΒΙΟ
Έκθεση - Κυρ. τον.χ.
Κυρ.θεμ.μα. - Κύριο θέμα (1 φράση)

L. van Beethoven, Op. 53

Ντο Μ.: I V V⁶

κΘ2

decrease.

⁶⁸ Όπου Θ.: μοτίβο του κύριου θέματος.

⁶⁹ Όπου κΘ2: κατάληξη του μοτίβου Θ2.

Ενδιάμεσο – Μεταβατικό τμήμα

Η μετάβαση από την τονική προς τη δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας έχει ήδη ολοκληρωθεί, μέσα στα όρια του κύριου θέματος (προέκταση της V στα μ. 9 - 13 και κατάληξη σ' αυτή) και από το μέτρο 14, εισάγεται το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα με το βασικό θεματικό μοτίβο (Θ – Θ1), του προηγούμενου τμήματος. Όμως, το συγκεκριμένο μοτίβο αυτή τη δεύτερη φορά εμφάνισής του (Θ' – Θ1') είναι πυκνότερο από άποψη ρυθμικών αξιών (δέκατα έκτα), προετοιμάζοντας και οδηγώντας προς τη μετάβαση στη νέα τονική περιοχή, η οποία όπως ήδη αναφέρθηκε δεν είναι η τονικότητα της δεσπόζουσας, όπως συνηθίζεται, αλλά η Μι Μείζονα, δηλαδή μία τονικότητα με διαστηματική σχέση ανιούσας τρίτης μεγάλης από την αρχική (Ντο Μείζονα).

Η μετάβαση από τη Ντο Μείζονα (κύριος τονικός χώρος) στη Μι Μείζονα (δευτερεύουσα τονικότητα) πραγματοποιείται μέσω της ομώνυμης ελάσσονας της δεύτερης τονικότητας (μι ελάσσονα) και συνδυάζεται με ανιούσα χρωματική κίνηση (σολ – σολ# - λα – λα# - σι) στη μελωδική γραμμή του δεξιού χεριού αυτή τη φορά (στο κύριο θέμα είχε εμφανιστεί κατιούσα χρωματική κίνηση στη γραμμή του αριστερού χεριού), στα μέτρα 16 - 23.

Το τμήμα αυτό καταλήγει, έπειτα από προέκταση της τετράφωνης δεσπόζουσας βαθμίδας (V με έβδομη) της Μι Μείζονας (σι – ρε# - φα# - λα), στην τονική (μι – σολ# - σι) της τονικότητας αυτής και στην ταυτόχρονη είσοδο του δευτερεύοντος θέματος και του δευτερεύοντος τονικού χώρου (μ. 35).

Απόσπασμα 2

- μ. 14 – 35: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 1 φράση
- Ντο Μείζονα – μετάβαση προς τη Μι Μείζονα (μέσω της μι ελάσσονας)
- Κατάληξη στην I της Μι Μείζονας (μ. 35), μέσω προέκτασης της δεσπόζουσας με έβδομη (V7) (μ. 23 – 34)
- Μοτίβα: Θ', Θ1', Θ2', Θ2'', M⁷⁰, M1

⁷⁰ Όπου M.: μοτίβο του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος

Ενδιαμ. - μεταβ. τη.

I
 V²
 V⁶
 IV
 VI
 VI⁶ / Ιταλ.⁶
 μι ελ.
 V⁷
 MI →
 decresc.
 decresc.
 MI →
 32
 3
 I^{3#}
 Μι Μ: Ι }

Δευτερεύων τονικός χώρος (Μι Μείζονα)

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα – δευτερεύον θέμα (2 φράσεις - περίοδος)

Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ο δευτερεύων τονικός χώρος είναι η Μι Μείζονα, η οποία απέχει διάστημα ανιούσας τρίτης μεγάλης από την κύρια τονική περιοχή (Ντο Μείζονα). Το δευτερεύον θέμα εισάγεται από το μέτρο 35, στη νέα τονική, εμφανίζει λυρικό χαρακτήρα σε αντίθεση με το πιο ενεργητικό κύριο θέμα και

απαρτίζεται από δύο φράσεις. Η πρώτη φράση (μ. 35 – 42) εκτυλίσσεται σε ομοφωνικό στυλ (μοτίβα Δ και Δ1), ενώ η δεύτερη εκ των δύο (μ. 42 – 50), η οποία επαναλαμβάνει τα μοτίβα της πρώτης, είναι μελωδικά πιο διανθισμένη μέσω της προσθήκης τρίηχων στο αρχικό θεματικό μοτίβο (μοτίβα Δ' και Δ1').

Και οι δύο φράσεις καταλήγουν με τέλεια πτώση στην τονική της Μι Μείζονας, εδραιώνοντας τη δευτερεύουσα αυτή τονικότητα, για το δεύτερο μισό του μέρους της Έκθεσης.

Απόσπασμα 3

- μ. 35 – 50: δευτερεύον θέμα

- 2 φράσεις (περίοδος) – Μι Μείζονα
 - 1^η φράση: μ. 35 – 42, κατάληξη με τέλεια πτώση στην I
 - 2^η φράση: μ. 43 – 50, κατάληξη με τέλεια δομική πτώση στην I
- Μοτίβα: Δ⁷¹, Δ', Δ1, Δ1'.

Δευτ. θεμ. ομ.
Δευτ. θέμα (περίοδος)

I⁶ — V⁷ — I — V⁷ — VI — (V⁷) — IV — I⁶ — V⁷ — I

⁷¹ όπου Δ: μοτίβο του δευτερεύοντος θέματος.

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

Σ' αυτό το σημείο, σύμφωνα με όσα έχουν ήδη αναφερθεί σε προηγούμενο κεφάλαιο, κανονικά θα έπρεπε να έχει εισαχθεί το καταληκτικό τμήμα, το οποίο οδηγεί μέσω δραματικής κορύφωσης στην τελική κατάληξη εδραίωσης της δευτερεύουσας τονικότητας (τέλεια δομική πτώση) και στην ολοκλήρωση του πρώτου μέρους του κομματιού (Έκθεση). Όμως, αυτό που παρατηρείται στην συγκεκριμένη περίπτωση είναι η παρεμβολή ενός νέου ενδιάμεσου τμήματος (μ. 50 – 74), το οποίο τίθεται πριν την εισαγωγή του αναμενόμενου καταληκτικού τμήματος, μεγεθύνοντας την έκταση του δευτερεύοντα τονικού χώρου και γενικότερα προεκτείνοντας ολόκληρη τη μορφή.

Στο τμήμα αυτό συντελείται κυρίως παράταση της τέλειας πτώσης, στην οποία είχε καταλήξει η δευτερεύουσα θεματική ομάδα (μ. 49 – 50), η οποία συνοδεύεται και από ταυτόχρονη κορύφωση της δραματικής έντασης (συμπύκνωση του ρυθμικού μοτίβου – δέκατα έκτα, χρήση παρενθετικών δεσποζουσών). Σκοπός του εμβόλιμου τμήματος των μέτρων 50 – 74 δεν είναι μόνο η εδραίωση της δευτερεύουσας τονικής περιοχής, αλλά η καθυστέρηση της τέλειας δομικής πτώσης, η οποία επέρχεται στο τέλος του επόμενου τμήματος (καταληκτικό τμήμα) και συνεπώς η γενικότερη καθυστέρηση της τελικής κατάληξης του μέρους της Έκθεσης, επιτείνοντας έτσι την αναμονή και αυξάνοντας την ανάγκη για εκτόνωση και επαναφορά της ισορροπίας. Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο, το τμήμα αυτό από τη μία μεριά καταλήγει στην τονική αλλά όχι με τέλεια πτώση ($V^{\frac{6}{5}} - I$), αφού η δεσπόζουσα του μέτρου 73, εμφανίζεται σε πρώτη αναστροφή και όχι σε ευθεία κατάσταση, όπως είθισται ($V - I$).

Κατά την εισαγωγή του ενδιάμεσου αυτού τμήματος, όπου και παρατηρείται η επέκταση της τέλειας πτώσης των προηγούμενων μέτρων στη Μι Μείζονα, συνεχίζεται το ρυθμικό μοτίβο των τρίγων ογδόων, το οποίο είχε αρχικά εμφανιστεί στο δεξί χέρι κατά τη δεύτερη φράση του δευτερεύοντος θέματος, ως εμπλουτισμός του θεματικού μοτίβου Δ και Δ1 (μοτίβα Δ', Δ1'). Στο βιβλίο του Tovey *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, στο αντίστοιχο κεφάλαιο όπου παρατίθεται η ανάλυση της συγκεκριμένης σονάτας, η συνέχιση αυτή του ρυθμικού μοτίβου του δεξιού χεριού (μ. 50 – 57) αναφέρεται ως νέο θεματικό υλικό, συσχετιζόμενο ωστόσο με τα μοτίβα του θέματος που έχει προηγηθεί (Tovey 1998,

σελ. 151). Σύμφωνα, όμως, με μία αναφορά στο βιβλίο του Cook *Analysis through Composition*, σχετικά με τα γνωρίσματα εκείνα, που χαρακτηρίζουν ένα θέμα (κλειστή ενότητα: ευδιάκριτη μελωδία, σαφή όρια, σταθερός συνοδευτικός τύπος) και το προσδιορίζουν σε αντιδιαστολή με μέρη περισσότερο αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, όπως μέρη φαντασίας (ανοιχτή ενότητα: αργός αρμονικός ρυθμός, επεξεργασία μοτίβων, έλλειψη σταθερών πτώσεων), το συγκεκριμένο τμήμα των μέτρων 50 – 74, τείνει να προσομοιάζει σε μεγαλύτερο βαθμό με την τελευταία κατηγορία τούτης της περιγραφής (Cook 1996, σελ. 151). Δηλαδή, τα εμβόλιμα μέτρα 50 – 74 εισάγουν μία αντιθετικού χαρακτήρα ανοιχτή ενότητα⁷² σε σχέση με την κλειστή ενότητα του δευτερεύοντος θέματος, που προπορεύτηκε, παρατείνοντας την τέλεια πτώση στη Μι Μείζονα, κορυφώνοντας εκ νέου το δραματικό στοιχείο με στόχο την καθυστέρηση της τελικής κατάληξης και γενικά, προεκτείνοντας τη δομή ολόκληρης της μορφής.

Απόσπασμα 4

- μ. 50 – 74: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 1 φράση
- Μι Μείζονα – παράταση της τέλειας πτώσης των μέτρων 49 – 50 και κατάληξη στην I ($V \frac{6}{5} - I$)
- ανοιχτή ενότητα: συνέχιση του ρυθμικού μοτίβου των τρίηχων ογδών του δευτερεύοντος θέματος και συμπύκνωσή του σε δέκατα έκτα με στόχο την κορύφωση της δραματικότητας (παράθεση της παρενθετικής δεσπόζουσας της IV και της V)
- Μοτίβα: Δ2, M', κΘ2', M2, M''.

⁷² Ο τύπος της ανοιχτής ενότητας λόγω και του πιο αυτοσχεδιαστικού και ελεύθερου χαρακτήρα που παρουσιάζει συναντάται κυρίως σε μεταβατικά τμήματα αλλά και γενικότερα σε όλα τα τμήματα Ανάπτυξης, όπου πραγματοποιείται επεξεργασία μοτίβων και κορυφώνεται η δραματική ένταση.

Ενδιάμ.-μεταβ. τμ.

Musical score for the **Ενδιάμ.-μεταβ. τμ.** (Intermediate-modulatory section), measures 50-78. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex harmonic progression with various chords and figured bass. A key signature change to one flat (F major) occurs at measure 74. The score includes dynamic markings like *cresc.*, *decresc.*, and *ppp*, and articulation like *sf*. A boxed section labeled **ΚΘ2** is highlighted in measures 61-62. Arrows indicate the start and end of the section.

Καταληκτικό τμήμα

Από το μέτρο 74, ξεκινά το καταληκτικό τμήμα με επαναφορά του μοτίβου Θ2' (αρχική εμφάνισή του κατά το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα του κύριου τονικού χώρου) και με απευθείας μετατροπία στη μι ελάσσονα (ομόνημη της δευτερεύουσας τονικότητας – Μι Μείζονα). Στα μέτρα 77 – 78, πραγματοποιείται

κατάληξη με τέλεια δομική πτώση στην ίδια τονικότητα (μι ελάσσονα - μοτίβο K⁷³) και ολοκληρώνεται ουσιαστικά το πρώτο μέρος του κομματιού (Εκθεση)⁷⁴.

Αμέσως μετά, η φράση αυτή των μέτρων 74 – 78 επαναλαμβάνεται και στα μέτρα 78 – 82, αυτούσια, όμως μία οκτάβα χαμηλότερα. Από το μέτρο 82, ακολουθεί συνεχής επανάληψη του μοτίβου K, η οποία οδηγεί σε απροσδόκητη πτώση (V – VI), καθώς η δεσπόζουσα της μι ελάσσονας καταλήγει στην έκτη αρμονική βαθμίδα της τονικότητας αυτής (ντο – μι – σολ) (μ. 83 – 84). Σ' αυτό το σημείο πραγματοποιείται διατονική μετατροπία στη Ντο Μείζονα, την αρχική τονικότητα και μέσω τέλειας δομικής πτώσης στην κύρια τονική, επιστρέφει το κύριο θέμα και τα αρχικά μέτρα του κομματιού, ώστε να επαναληφθεί ολόκληρο το μέρος της Έκθεσης, αυτούσιο, για μία δεύτερη φορά.

Όταν ολοκληρωθεί η επανάληψη του πρώτου μέρους (Εκθεση), στο μέτρο 85, συντελείται και πάλι τέλεια πτώση στη Ντο Μείζονα, όμως, αυτή τη φορά πραγματοποιείται ταυτόχρονα και διατονική μετατροπία προς τη Φα Μείζονα (μ. 86), την υποδεσπόζουσα (IV) της αρχικής τονικότητας (Ντο). Στα μέτρα 89 – 90, γίνεται τέλεια πτώση στην τονικότητα αυτή (Φα Μείζονα), η οποία συμπίπτει με την είσοδο του επόμενου μέρους και την έναρξη της Ανάπτυξης (μ. 90).

Επομένως, σ' αυτή την περίπτωση δε διαφαίνεται κάποιο συγκεκριμένο σημείο (διακοπή μουσικού κειμένου – παύσεις), το οποίο να οριοθετεί ευκρινώς το κλείσιμο του ενός μέρους (Εκθεση) και την εισαγωγή του επόμενου (Ανάπτυξη). Όπως, αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου, χαρακτηριστικό του κομματιού αυτού είναι η συνεχής ροή, οπότε η γενικότερη κινητικότητα δικαιολογεί τη μετάβαση από το μέρος της Έκθεσης προς την Ανάπτυξη χωρίς ενδιάμεση διακοπή του μουσικού κειμένου. Γι' αυτό το λόγο δεν αναφέρεται καθόλου το τμήμα της *coda*, καθώς αμέσως μετά την επανάληψη της κατάληξης στη μι ελάσσονα (μ. 78 – 82) δεν ακολουθεί σταμάτημα για το κλείσιμο τμήματος, αλλά πραγματοποιείται

⁷³ Όπου K.: μοτίβο του καταληκτικού τμήματος.

⁷⁴ Ως γνωστόν, στο τέλος του καταληκτικού τμήματος πραγματοποιείται τέλεια δομική πτώση, μέσω της οποίας κατοχυρώνεται η δευτερεύουσα τονική περιοχή. Στην προκειμένη περίπτωση, όμως, η τέλεια πτώση του καταληκτικού τμήματος γίνεται στην ομόνημη ελάσσονα τονικότητα του δευτερεύοντα τονικού χώρου (μι ελάσσονα), δημιουργώντας σύγχυση σχετικά με την ταυτότητα της δευτερεύουσας τονικής. Λαμβάνοντας υπόψη την τάση των συνθετών να χρησιμοποιούν την μείζονα και ελάσσονα τονικότητα ως ισοδύναμους τρόπους, καθώς πλησιάζει ο 19^{ος} αιώνας, θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι η Μι Μείζονα είναι ο δευτερεύων τονικός χώρος. Αυτό διαφαίνεται από το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, που ακολουθεί τη δευτερεύουσα θεματική ομάδα, όπου παρατείνεται η τέλεια πτώση των μέτρων 49 – 50 στη Μι Μείζονα. Ο συνθέτης χρησιμοποιεί τη μι ελάσσονα ως μεταβατική τονικότητα, μέσω της οποίας προσεγγίζει τη Μι Μείζονα και απομακρύνεται από αυτή, ώστε να επιστρέψει στην αρχική τονική περιοχή (Ντο Μείζονα).

μετάβαση προς διαφορετική τονική περιοχή (Ντο Μείζονα, Φα Μείζονα), η οποία και οδηγεί στην απευθείας εισαγωγή του επόμενου μέρους (Ανάπτυξη, Επανεκθεση).

Απόσπασμα 5

- μ. 74 – 90: καταληκτικό τμήμα

- 3 φράσεις:
 - 1η φράση: μ. 74 – 78, μι ελάσσονα – τέλεια δομική πτώση στη μι ελάσσονα.
 - 2^η φράση: μ. 78 – 82, επανάληψη της 1^{ης} φράσης μία οκτάβα χαμηλότερα – επικύρωση της κατάληξης στη μι ελάσσονα.
 - 3^η φράση:
 - μ. 82 – 85, μι ελάσσονα – τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα και μετάβαση στην αρχή του κομματιού (μ. 1).
 - μ. 82 – 90, μι ελάσσονα – τέλεια δομική πτώση στη Φα Μείζονα και μετάβαση στο τμήμα της Ανάπτυξης (μ. 90).
- Μοτίβα: Θ2', Δ3, Δ3', Κ

The image shows a detailed musical score for the 'Καταλ. τμ.' (Catal. tr.) section, measures 74 to 90. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It includes melodic lines, harmonic accompaniment, and chord progressions. Key annotations include 'Καταλ. τμ.', 'Θ2'', 'Δ3', 'Δ3'', 'Κ', 'Ανάπτυξη', and 'Φα Μ.'. Measure numbers 74, 76, 80, 85, and 88 are indicated. Dynamics like 'pp', 'cresc.', and 'p' are used. The score shows a transition from the minor key (Mi) to the major key (Do) and then to the Phrygian mode (Fa).

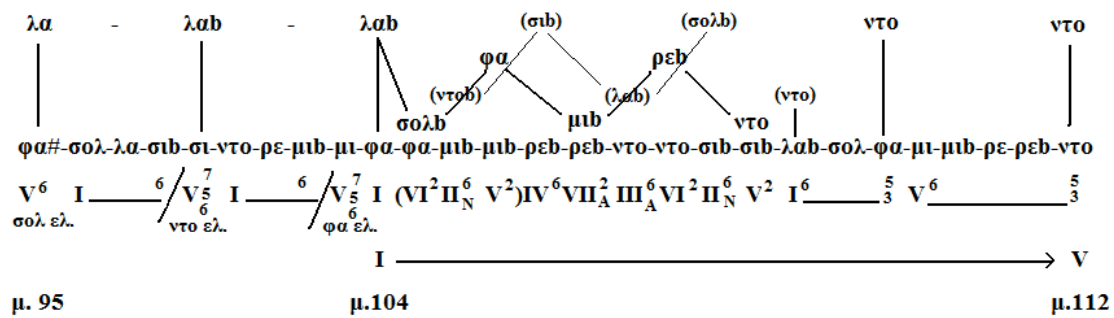
Ανάπτυξη

Επεξεργασία μοτίβων

Το τμήμα της Ανάπτυξης ξεκινά από το μέτρο 90 στον τονικό χώρο της υποδεσπόζουσας (Φα Μείζονα) της αρχικής τονικότητας, ταυτόχρονα με την κατάληξη του μέρους της Έκθεσης, χωρίς την παρεμβολή ενδιάμεσης παύσης. Η έναρξη του τμήματος αυτού (μ. 90) συμπίπτει με την επαναφορά του κύριου θέματος, το οποίο εμφανίζεται σ' αυτό το σημείο τονικά μεταφερόμενο στη Φα Μείζονα (μοτίβο Θ, μ. 90 - 92). Στη συνέχεια ακολουθεί επεξεργασία και ανάπτυξη των θεματικών μοτίβων (μοτίβα Θ και Θ1), που επικεντρώνεται κυρίως σε συμπύκνωση του μοτιβικού υλικού (μοτίβα Θ'' και Θ3) με στόχο την πύκνωση του μουσικού κειμένου και την ενίσχυση της γενικότερης κινητικότητας και του δραματικού στοιχείου.

Η μοτιβική αυτή επεξεργασία και συνεπώς η βαθμιαία κορύφωση της δραματικότητας, ενισχύεται επίσης και από το αρμονικό υπόβαθρο, καθώς τη Φα Μείζονα διαδέχεται κύκλος των πεμπτών με εναλλαγή τονικοτήτων (V: Ρε Μείζονα - I: σολ ελάσσονα, V: Σολ Μείζονα - I: ντο ελάσσονα, V: Ντο Μείζονα - I: φα ελάσσονα), ο οποίος μέσω ανιούσας διαβατικής κίνησης στη γραμμή του αριστερού χεριού (φα# - σολ - λα - σιβ - σι - ντο - ρε - μιb - μι - φα) καταλήγει στη φα ελάσσονα, την ομόνυμη τονικότητα της Φα Μείζονας στο μέτρο 104 και στην πλήρη μεγιστοποίηση της δραματικής έντασης.

Ενώ στο μέτρο 103, η σταδιακή αύξηση της ηχητικής έντασης (*crescendo*) είχε καταλήξει σε *forte* και στη δεσπόζουσα της φα ελάσσονας (ντο - μι - σολ), από το επόμενο μέτρο 104, η ένταση του ήχου μειώνεται απότομα σε *pianissimo*, καθώς εισάγεται η τονική και ταυτόχρονα ο τονικός χώρος της φα ελάσσονας. Παρ' όλη, όμως, τη μείωση της ηχητικής έντασης, η πυκνή μουσική ροή και η χρωματικότητα παραμένουν, οδηγώντας από την τονική (I) της φα ελάσσονας (μ. 104) στη δεσπόζουσα (V) της τονικότητας αυτής (μ. 112), από όπου αρχίζει νέος κύκλος των πεμπτών με στόχο την προετοιμασία επαναφοράς της κύριας τονικότητας του κομματιού (Ντο Μείζονα). Η μετακίνηση αυτή από την τονική στη δεσπόζουσα, εμπλουτίζεται επίσης από κατιούσα κίνηση στη γραμμή και των δύο χεριών χωριστά (δεξί χέρι: κατιούσα διαβατική κίνηση με εναλλαγή οκτάβας), στην τονική περιοχή της φα ελάσσονας μελωδικής:



Κύκλος 5^{ov} – εισαγωγή της ομόνομης ελάσσονας (ντο ελάσσονα)

Από το μέτρο 111, το ρυθμικό μοτίβο του αριστερού χεριού αλλάζει από δέκατα έκτα σε τρίηχα ογδών και στο μέτρο 112, εισάγεται το μοτιβικό υλικό του ενδιάμεσου τμήματος του δευτερεύοντα τονικού χώρου της Έκθεσης, του οποίου η επεξεργασία συνάδει με την έναρξη κύκλου πεμπτών και τη διαδικασία επαναφοράς της αρχικής τονικότητας του κομματιού (Nτο Μείζονα). Ο κύκλος πεμπτών ξεκινά από τη δεσπόζουσα της φα ελάσσονας και διαμέσου εναλλαγής βαθμίδων V, καταλήγει στην τονική της μιβ ελάσσονας στο μέτρο 125 (V: Nτο Μείζονα – V: Φα Μείζονα – V: Σιβ Μείζονα – I: μιβ ελάσσονα). Στο μέτρο 126, με εναρμόνια μετατροπία εισάγεται η σι ελάσσονα και από το επόμενο τετράμετρο (μ. 130) με χρωματική μετατροπία εμφανίζεται η δεσπόζουσα (σολ – σι – ρε) της αρχικής τονικότητας (Nτο Μείζονα), με τη διαφορά ότι σ' αυτό το σημείο, πάρα ό,τι αναμένεται, η βαθμίδα αυτή οδηγεί στην ομόνομη ελάσσονα της τονικότητας αυτής, στη ντο ελάσσονα (μ. 132) και όχι στην κύρια τονική περιοχή (σημείο ανατροπής – αύξηση της δραματικότητας πριν την κατάληξη της Ανάπτυξης).

Το τμήμα της Ανάπτυξης ολοκληρώνεται στο μέτρο 156, έπειτα από προέκταση της βαθμίδας της δεσπόζουσας για είκοσι ολόκληρα μέτρα (Tovey 1931, σελ. 153). Στο μέτρο αυτό (μ. 156) εισάγεται και η Nτο Μείζονα (αντίθεση με τη ντο ελάσσονα της Ανάπτυξης), η κύρια τονικότητα του κομματιού σε συνδυασμό με την επαναφορά και του κύριου θέματος, σηματοδοτώντας την έναρξη του επόμενου τμήματος, της Επανάκθεσης.

Απόσπασμα 6

- μ. 90 – 112: επεξεργασία μοτίβων κύριου θέματος

- 1 φράση
- Φα Μείζονα – κύκλος πεμπτών με εναλλαγή τονικοτήτων (σολ ελάσσονα – ντο ελάσσονα – φα ελάσσονα)
- Μετάβαση από την I στην V της φα ελάσσονας
- Μοτίβα: Θ, Θ1, Θ'', Θ3, Θ3', Θ3''.

- μ. 112 – 156: κύκλος 5^{ον}, επαναφορά της ομώνυμης ελάσσονας (ντο ελάσσονα) – επεξεργασία μοτίβων του δευτερεύοντα τονικού χώρου

- 1 φράση
- φα ελάσσονα – κύκλος πεμπτών με εναλλαγή βαθμίδων V9 (V: Ντο Μείζονα – V: Φα Μείζονα – V: Σιβ Μείζονα – I: μιβ ελάσσονα)
- επαναφορά της ντο ελάσσονας (ομώνυμη της κύριας τονικότητας) – μ. 130
- προέκταση της V της ντο ελάσσονας (μ. 136 – 156) και κατάληξη με τέλεια πτώση στην I της Ντο Μείζονας (κύρια τονικότητα)
- Μοτίβα: Δ4, Δ4', Δ4'', Δ5, Θ4, Θ4', Θ2, κΘ2'.

The image displays a musical score for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the vocal part is in the right hand. The score is divided into several systems, with measures 88, 93, 97, 104, and 103 marked. The vocal part includes the instruction 'Ανάπτυξη Επεξ. μοτ. κυρ. θεμ.' and a dynamic marking of *pp*. The piano part includes dynamic markings of *cresc.* and *p*. The score is annotated with Roman numerals and Greek letters indicating harmonic structure. For example, the first system shows the progression I - V² - V⁶. The second system shows IV⁺ - V - Θ1. The third system shows I⁶ - V⁶ - ντο ελάσσονα. The fourth system shows I⁶ - φα ελάσσονα - I - IV⁺ - VI² - II⁶ - IV.

V^2 IV^6 VII^1 III^1 VI^2 II^2
 V^2 I^6 V^6 I V^6 $Itr.6$

Κύκλος 5ον-εισαγωγή ντο ελ.

A^4
 V
 V } Sub M.
 A^4
 V } Sub M.
 I
 A^4
 I
 A^4
 I

130. $\Delta 4'$ $\Delta 4'$

VTO E2. 131. $\Delta 4''$ $\Delta 4''$ $\Delta 5$

137. $\Delta 5'$ p

140. *decresc.* $\Theta 4$ pp

143. $\Theta 4$

146. *cresc.* $\Theta 4 \rightarrow$

149.

152. $\Theta 2 \rightarrow$

155. $\kappa \Theta 2'$ $\Theta 2$ pp

Επανάκθεση

Θεματικό υλικό κύριου τονικού χώρου

Κύρια θεματική ομάδα – Κύριο θέμα (Ντο Μείζονα)

Η Επανάκθεση ξεκινά από το μέτρο 156, επαναφέροντας το κύριο θέμα και την κύρια τονικότητα του κομματιού (Ντο Μείζονα – διπλή επαναφορά). Τα θεματικά μοτίβα (Θ, Θ1, Θ2) εμφανίζονται σ' αυτό το σημείο, ακριβώς με τη μορφή, με την οποία είχαν αρχικά εκτεθεί κατά το μέρος της Έκθεσης, σχηματίζοντας και πάλι τη χαρακτηριστική κατιούσα χρωματική κίνηση στο μπάσο, που οδηγεί από την τονική (I) στη δεσπόζουσα (V): ντο – σι – σιb – λα – λαb – σολ.

Όμως, στη δεύτερη αυτή εμφάνισή της, η κύρια θεματική ομάδα δε σταματά στη δεσπόζουσα, όπως είχε συμβεί στο αντίστοιχο τμήμα, κατά την Έκθεση. Πριν την είσοδο του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος (μ. 174), παρεμβάλλονται έξι μέτρα, στα οποία πραγματοποιείται μετάβαση προς την έκτη - δανειζόμενη από τον ελάσσονα τρόπο - βαθμίδα της αρχικής τονικότητας (Λαb Μείζονα). Στο τέλος, ωστόσο, του εξάμετρου αυτού (μ. 172), η κύρια τονικότητα (Ντο Μείζονα) επιστρέφει και οδηγεί μέσω της δεσπόζουσας σε τέλεια πτώση και στην εισαγωγή του επόμενου, μεταβατικού τμήματος στην τονική⁷⁵ (μ. 174).

Με τη μετάβαση αυτή προς τη Λαb Μείζονα, δημιουργείται ένα ανιόν ποίκιλμα (σολ – λαb – σολ) στη συγχορδία της δεσπόζουσας (σολ – σι – ρε) της αρχικής τονικότητας (Ντο Μείζονα), το οποίο χρωματίζει και δραματοποιεί την κατάληξη της κύριας θεματικής ομάδας σε σχέση με την πρώτη της εμφάνιση στην αρχή του κομματιού.

⁷⁵ Ο Rosen εκλαμβάνει τα εμβόλιμα αυτά μέτρα ως Δευτερεύουσα Ανάπτυξη. Η τονική μετάβαση προς τη Λαb Μείζονα (VIo), κατά την κατάληξη του κύριου θέματος αποτελεί αναφορά στην υποδεσπόζουσα και αυξάνει τη δραματικότητα. Μ' αυτό τον τρόπο, η επαναφορά και εδραίωση της κύριας τονικότητας (Ντο Μείζονα) ενισχύεται ακόμη περισσότερο, ενώ παράλληλα μέσω της προσθήκης αυτής αποφεύγεται και η πιστή επανάληψη του αντίστοιχου τμήματος της Έκθεσης (μ. 1 – 13) (Rosen 1988, σελ. 289 – 290).

Στην παρούσα μελέτη αναγνωρίζονται τα παραπάνω χαρακτηριστικά, τα οποία αναφέρει και ο Rosen, με τη διαφορά ότι τα έξι αυτά μέτρα συμπεριλαμβάνονται στην κύρια θεματική ομάδα, ως ποικιλματικός διανθισμός του αρχικού μουσικού κειμένου και δεν ορίζονται ως Δευτερεύουσα Ανάπτυξη είτε ως ξεχωριστό τμήμα. Η μετάβαση στη Λαb Μείζονα είναι πολύ σύντομη και φευγαλέα και κύριο σκοπό έχει τον εμπλουτισμό της χρωματικότητας, όχι την ανάπτυξη και επεξεργασία των θεματικών μοτίβων, ένα από τα πιο θεμελιώδη χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός τμήματος Ανάπτυξης. Εξάλλου, τμήμα Δευτερεύουσας Ανάπτυξης εμφανίζεται στα παρακάτω μέτρα (μ. 249 – 283), έπειτα από το δευτερεύον θέμα και το καταληκτικό τμήμα, ακριβώς στο σημείο όπου είχε εισαχθεί και η αρχική Ανάπτυξη του κομματιού, παρουσιάζοντας βασικές ομοιότητες μ' αυτή.

Απόσπασμα 7

- μ. 156 – 174: κύριο θέμα

- 1 φράση
- Ντο Μείζονα – ενδιάμεση αναφορά στη Λαβ Μείζονα (ελάσσονα έκτη)
- Κατάληξη με τέλεια πτώση στην I (Ντο Μείζονα)
- Μοτίβα: Θ, Θ1, Θ2, κΘ2.

Επανάκθεση
κυρ. θεμ. ομ. - κυρ. θ.

Nto M.: I

156 *pp*

159 *pp*

163 *pp*

166 *pp*

171 *pp*

174

Θ

Θ1

Θ2

κΘ2

V

IV

V⁷

VI⁶

VII

V

I

Λαβ Μ.

II

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

Το τμήμα αυτό ξεκινά από το μέτρο 174 και εμφανίζει ακριβώς το ίδιο ρυθμομελωδικό υλικό με το αντίστοιχο τμήμα του πρώτου μισού της Έκθεσης (μ. 14 – 35).

Όπως ήδη αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, στόχος του ενδιάμεσου τμήματος στην Επανάκθεση δεν είναι η μετάβαση από την τονική (I) προς τη δεσπόζουσα (V) – ενέργεια που πραγματοποιείται κατά την Έκθεση -, αλλά η

παραμονή στην ίδια τονική (I), την κύρια τονικότητα του κομματιού, ώστε να ολοκληρωθεί η επίλυση και να επανεκτεθεί ολόκληρο το θεματικό υλικό της Έκθεσης (κύριο και δευτερεύον) στην τονική περιοχή αυτή. Στο συγκεκριμένο κομμάτι, όμως, το ενδιάμεσο τμήμα των μέτρων 174 – 196 διατηρεί την αρχική του μεταβατική ιδιότητα και οδηγεί από τη Ντο Μείζονα, την κύρια τονική περιοχή, στη σχετική ελάσσονα, τη λα ελάσσονα. Η δεσπόζουσα (V) της τονικότητας αυτής προεκτείνεται στα μέτρα 184 – 195 και από το μέτρο 192 εισάγεται η Λα Μείζονα, στην οποία ξεκινά και το δευτερεύον θέμα, που ακολουθεί (μ. 196).

Μ' αυτό τον τρόπο, επιλέγοντας δηλαδή μία τονική περιοχή για το δευτερεύον θεματικό υλικό (Λα Μείζονα), η οποία έχει διαστηματική σχέση τρίτης κατιούσας από την κύρια τονικότητα (Ντο Μείζονα), ο συνθέτης δημιουργεί μία εξισοροποιητική σχέση ανάμεσα στα δύο οριακά τμήματα της μορφής σονάτας, την Έκθεση και την Επανάθεση. Αρχικά, το μεταβατικό τμήμα στο πρώτο μέρος του κομματιού οδηγούσε στη Μι Μείζονα (ανιούσα τρίτη) και έπειτα στην Επανάθεση το ίδιο τμήμα καταλήγει μία τρίτη χαμηλότερα από την κύρια τονική (Λα Μείζονα). Αν από την άλλη πλευρά, εκληφθεί η Μι Μείζονα ως δεσπόζουσα της έκτης βαθμίδας στη Ντο Μείζονα, τότε η επίλυσή της κατά το τμήμα της Επανάθεσης θα πρέπει να γίνει στην έκτη αυτή βαθμίδα, η οποία στην προκειμένη περίπτωση είναι η Λα Μείζονα, η τονικότητα δηλαδή στην οποία εκτίθεται το δευτερεύον θεματικό υλικό στην Επανάθεση.

Επομένως, η διαδικασία επίλυσης δε διακόπτεται σ' αυτό το σημείο, αλλά ενισχύεται. Το δεύτερο θέμα εκτέθηκε αρχικά στη Μι Μείζονα (Έκθεση – V της VI), θα επιλυθεί στη Λα Μείζονα (Επανάθεση - VI) και τέλος θα επανεμφανιστεί για τρίτη φορά (μ. 284 – 295) στη Ντο Μείζονα, την αρχική τονικότητα, ολοκληρώνοντας την επίλυση και επαναφέροντας τονική ισορροπία ακριβώς πριν το τέλος του κομματιού.

Απόσπασμα 8

- μ. 174 – 196: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 1 φράση
- Ντο Μείζονα – μετάβαση στη Λα Μείζονα (μέσω της λα ελάσσονας)
- Κατάληξη στην I της Λα Μείζονας (μ. 196) μέσω προέκτασης της δεσπόζουσας με έβδομη (V7) (μ. 184 – 195)
- Μοτίβα: Θ', Θ1', Θ2', Θ2'', M, M1.

Ευδ.-μετ.τρ. (1 φράση)

174

177

180

183

186

189

192

Λα Μ.: I

Θεματικό υλικό δευτερεύοντα τονικού χώρου

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα - Δευτερεύον θέμα (Λα Μείζονα, περίοδος)

Έπειτα από την ολοκλήρωση της μετάβασης στην τονική περιοχή της Λα Μείζονας κατά το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, εισάγεται το δευτερεύον θέμα στο μέτρο 196, στην τονική (I) της τονικότητας αυτής. Το θέμα αυτό, όπως ήδη αναφέρθηκε, απαρτίζεται από δύο οχτάμετρες φράσεις - περίοδος (μ. 196 – 203 και μ.

204 – 211), εκ των οποίων η δεύτερη αποτελεί μία πιο διανθισμένη επανάληψη της πρώτης (τρίηχα ογδών).

Ωστόσο, παρά το γεγονός ότι το δευτερεύον θεματικό υλικό ξεκινά στη Λα Μείζονα, για τους λόγους επίλυσης που ήδη επισημάνθηκαν, αμέσως μετά την ολοκλήρωση του πρώτου τετραμέτρου της πρώτης φράσης του θέματος αυτού (μ. 196 – 199), πραγματοποιείται μετατροπία στη Ντο Μείζονα (μ. 200), στην αρχική τονικότητα του κομματιού. Στην τονική της Ντο Μείζονας, καταλήγει η πρώτη φράση του θέματος με τέλεια πτώση (μ. 203) και η ίδια τονική περιοχή συνεχίζει έως και την κατάληξη της δεύτερης φράσης, η οποία καταλήγει επίσης με τέλεια πτώση στην τονική αυτής (μ. 211).

Επομένως, η Λα Μείζονα δεν αντιστοιχεί πλήρως σε ολόκληρο το θεματικό υλικό του δευτερεύοντος τονικού χώρου της Έκθεσης. Απλά αναφέρεται με σκοπό την επίλυση της Μι Μείζονας, της αρχικής δευτερεύουσας τονικότητας [(V)VI – VI]. Τα υπόλοιπα μοτίβα του θέματος αυτού εκτίθενται στην αρχική τονικότητα (Ντο Μείζονα), σύμφωνα με τις διεργασίες επίλυσης, που πραγματοποιούνται κατά το τμήμα της Επανεκθεσης. Γι' αυτό το λόγο και στο τέλος του κομματιού (2^η Επανεκθεση - μ. 284 – 295) επανεμφανίζεται μόνο η πρώτη φράση του δευτερεύοντος θέματος στη Ντο Μείζονα – δηλαδή το θεματικό υλικό εκείνο το οποίο παρουσιάζεται εδώ στη Λα Μείζονα - και όχι ολόκληρο το δεύτερο θέμα, έτσι ώστε να επανεκτεθεί ολόκληρο το θεματικό υλικό του δευτερεύοντα τονικού χώρου στην κύρια τονική περιοχή και να ολοκληρωθεί η διαδικασία της τονικής επίλυσης.

Απόσπασμα 9

- 196 – 211: δευτερεύον θέμα

- 2 φράσεις (περίοδος)
 - 1^η φράση, μ. 196 – 203: Λα Μείζονα (μ. 196 – 199) – μ. 200: μετατροπία στη Ντο Μείζονα και κατάληξη με τέλεια πτώση στην I.
 - 2^η φράση, μ. 204 – 211: Ντο Μείζονα – κατάληξη με τέλεια δομική πτώση στην I.
- Μοτίβα: Δ, Δ', Δ1, Δ1'.

Δευτ. Θεμ. ομ. – δευτ. θέμα (περίοδος)

Δα Μ.: I } V VI (V⁷) IV V⁴ I⁶ II⁵ I⁴ V⁷ I₆ } III IV I II I⁴ V⁷

1η φρ. dolce cresc.

2η φρ. dolce cresc.

Ντο Μ.

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

Το ενδιάμεσο τμήμα, το οποίο ακολουθεί τη δευτερεύουσα θεματική ομάδα και εκτυλίσσεται στα μέτρα 211 – 235, εμφανίζει ακριβώς το ίδιο θεματικό υλικό με το αντίστοιχο ενδιάμεσο τμήμα των μέτρων 50 – 74 της Έκθεσης και εισάγεται τονικά μεταφερμένο στη Ντο Μείζονα, την κύρια τονικότητα του κομματιού. Μ' αυτό τον τρόπο, συνεχίζεται και διατηρείται η πρωταρχική λειτουργικότητα του τμήματος της Επανάκθεσης, δηλαδή η επαναφορά των ρυθμομελωδικών μοτίβων της Έκθεσης και η επανέκθεσή τους στην αρχική τονική περιοχή (Ντο Μείζονα), με σκοπό την επίλυση κάθε διαφωνίας, την εκτόνωση της δραματικότητας και την επίτευξη τονικής και δομικής ισορροπίας.

Οι διεργασίες, οι οποίες αρχικά είχαν πραγματοποιηθεί κατά το αντίστοιχο ενδιάμεσο τμήμα της Έκθεσης (μ. 50 – 74), συνεχίζουν να συμβαίνουν και στα μέτρα αυτά (μ. 211 – 235), θέτοντας ως στόχο την παράταση της κατάληξης του δευτερεύοντος θέματος (μ. 210 – 211) και την καθυστέρηση της τέλεις δομικής πτώσης στην κύρια τονική περιοχή (Ντο Μείζονα – καταληκτικό τμήμα), διαμέσου

αύξησης της εκφραστικής έντασης (συμπύκνωση ρυθμικού μοτίβου, παρενθετικές δεσπόζουσες) και της απουσίας σταθερής τέλειας πτώσης κατά την ολοκλήρωση του τμήματος αυτού (μ. 234: V_5^6 , τετράφωνη δεσπόζουσα σε πρώτη αναστροφή – μ. 235: I).

Απόσπασμα 10

- μ. 211 – 235: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 1 φράση
- Ντο Μείζονα – παράταση της τέλειας πτώσης των μέτρων 210 – 211 και κατάληξη στην I (V_5^6 - I)
- ανοιχτή ενότητα: συνέχιση του ρυθμικού μοτίβου των τρίηχων ογδών του δευτερεύοντος θέματος και συμπύκνωσή του σε δέκατα έκτα με στόχο την κορύφωση της δραματικότητας (παράθεση της παρενθετικής δεσπόζουσας της IV και της V)
- Μοτίβα: Δ2, M', M2, M''.

Ενδ.-μεταβ. τμ.

211. Δ2 → 1

Ντο
Μ.: I V_5^6 I

215. *decolor.*

219. *cresc.* - - - - -
 222. *f*
 225. *f*
 228. *f*
 231. *decresc.* - - - - - *pp* *cresc.* - - - - -
 235. *f*

M' → κΘ2' M2 → M' →

(V₅⁵) IV IV I₄ V₅⁶ V₅ I

Καταληκτικό τμήμα

Στο σημείο αυτό (μ. 235), σύμφωνα και με τη διάταξη που παρουσιάστηκε αρχικά κατά το μέρος της Έκθεσης (μ. 74 – 90), εισάγεται το καταληκτικό τμήμα, το οποίο όμως εδώ (Επανέκθεση) εμφανίζεται τονικά μεταφερμένο στη Ντο Μείζονα (την αρχική τονικότητα). Τα ρυθμομελωδικά μοτίβα του τμήματος αυτού (Θ2', Δ3, Δ3', Κ) είναι ακριβώς ίδια με τα μοτίβα του αντίστοιχου τμήματος της Έκθεσης, καθώς επίσης ομοιάζουν μεταξύ τους και οι διεργασίες που συντελούνται σε κάθε ένα από τα τμήματα αυτά.

Στα μέτρα 242 – 243 πραγματοποιείται η τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα και με την προέκτασή της στα μέτρα 244 - 245, καθιερώνεται η κύρια τονικότητα του κομματιού. Όμως, ενώ από αυτό το σημείο και έπειτα θα έπρεπε κανονικά να αναμένεται η ολοκλήρωση της Επανεκθεσης και συνεπώς το ουσιαστικό τέλος του κομματιού, το μοτίβο Κ συνεχίζεται διατηρώντας την αρχική μεταβατική του ιδιότητα (σημείο ανατροπής), οδηγώντας στη Φα Μείζονα, την υποδεσπόζουσα της αρχικής τονικής περιοχής (μ. 245). Η Φα Μείζονα με τη σειρά της οδηγεί στη φα ελάσσονα (μ. 247) και έπειτα, στο μέτρο 249, ακολουθεί απροσδόκητη πτώση (V – VI) και εισάγεται η Ρεβ Μείζονα και το μοτίβο του κύριου θέματος του κομματιού (Θ), μεταφερόμενο στην τονική αυτή περιοχή.

Η νέα αυτή μετάβαση και απομάκρυνση από την κύρια τονική (Ντο Μείζονα) ουσιαστικά αποσκοπεί στην προσθήκη ενός νέου τμήματος Δευτερεύουσας Ανάπτυξης (μ. 249). Το πρόσθετο αυτό τμήμα εισάγεται εδώ με αφορμή την ανάγκη για εκ νέου επαναφορά του δευτερεύοντος θεματικού υλικού, το οποίο δεν είχε επανεκτεθεί αρχικά στην κύρια τονικότητα (δευτερεύον θέμα – 1^η φράση, 1^ο τετράμετρο, μ. 196 - 200).

Το καταληκτικό τμήμα των μέτρων 235 – 249, καταλήγει με απροσδόκητη πτώση στη φα ελάσσονα και με διατονική μετατροπία εισάγεται η Ρεβ Μείζονα και το εμβόλιμο τμήμα της Δευτερεύουσας Ανάπτυξης, που ακολουθεί.

Απόσπασμα 11

- μ. 235 – 249: καταληκτικό τμήμα

- 3 φράσεις:
 - 1^η φρ., μ. 235 – 239: Ντο Μείζονα, με αναφορά στη ντο ελάσσονα – τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα
 - 2^η φρ., μ. 239 – 243: Ντο Μείζονα, 1 οκτάβα χαμηλότερα – τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα
 - 3^η φρ., μ. 243 – 249: Ντο Μείζονα – Φα Μείζονα – φα ελάσσονα => απροσδόκητη πτώση στη φα ελάσσονα, διατονική μετατροπία στη Ρεβ Μείζονα
- Μοτίβα: Θ2', Δ3, Δ3', Κ

Καταλ. τμ.

Ντο Μ. I (V⁷) IV₆ II₆

I₆ V⁷ I (V⁷) IV₆ II₆

I₆ V⁷ I₆ II₆ I₄ V⁷ I₆ V⁷ I₆ II₆ I₄ V⁷ I₆ II₆ φα ελ.

I₄ V⁷ VI₃ Ρεβ Μ.

Δευτερεύουσα Ανάπτυξη

Το εμβόλιμο τμήμα της Δευτερεύουσας Ανάπτυξης ξεκινά από το μέτρο 249, στη Ρεβ Μείζονα, με το βασικό μοτίβο Θ του κύριου θέματος⁷⁶. Το τμήμα αυτό των μέτρων 249 – 284 εμφανίζει εκτός των άλλων πολλά στοιχεία όμοια με το κύριο τμήμα της Ανάπτυξης, το οποίο εισήχθη κατά την αρχή του δεύτερου μέρους του κομματιού (μ. 90 – 156): αφητηρία με το κύριο θέμα σε τονική μεταφορά, διαβατικές κινήσεις με εναλλαγή οκτάβας, διάσπαση και ανάπτυξη των μοτίβων Θ και Θ1 του κύριου θέματος, μέγιστη κορύφωση της δραματικότητας (συμπύκνωση ρυθμομελωδικών μοτίβων), απόδοση ιδιαίτερης έμφασης στην υποδεσπόζουσα (προέκταση της 4^{ης} μελωδικής βαθμίδας της Ντο – φα), κατάληξη με ιδιαίτερο τονισμό (κορόνα) στη δεσπόζουσα (V). Οι ομοιότητες αυτές αποτελούν και τα πρωταρχικά κριτήρια προσδιορισμού των συγκεκριμένων μέτρων ως τμήμα Ανάπτυξης.

⁷⁶ Στη βιβλιογραφία, σε ορισμένες πηγές, αναφέρεται ότι από αυτό το σημείο (μ. 249) ξεκινά η τελική *coda* του κομματιού (Toney 1998, σελ. 154 – 155). Όμως, σε προηγούμενο κεφάλαιο έχει επισημανθεί ότι η λειτουργία της *coda* είναι η παράταση της τέλειας δομικής πτώσης στην τονική, η οποία έχει ήδη πραγματοποιηθεί με το τέλος του καταληκτικού τμήματος και γενικότερα η επίλυση της διαφωνίας και η εκτόνωση της δραματικότητας.

Το τμήμα αυτό (μ. 249 – 284) μπορεί να ακολουθεί το καταληκτικό τμήμα, όμως, δεν αποτελεί παράταση τέλειας πτώσης στην κύρια τονικότητα. Το καταληκτικό τμήμα είχε καταλήξει στο μέτρο 249, με απροσδόκητη πτώση στη φα ελάσσονα και το νέο αυτό τμήμα ξεκινά από τη Ρεβ Μείζονα και στόχος του είναι η επεξεργασία μοτίβων και η κλιμάκωση του δραματικού στοιχείου. Επίσης, εμφανίζει πολλά όμοια στοιχεία και με την κύρια Ανάπτυξη του κομματιού.

Αρχικός στόχος της δευτερεύουσας αυτής Ανάπτυξης είναι η προσωρινή απομάκρυνση από την κύρια τονικότητα του κομματιού (Ντο Μείζονα), η οποία συντελείται στα μέτρα 249 – 253 (Ρεβ Μείζονα). Έπειτα μέσω επεξεργασίας μοτίβων (Θ, Θ1, Θ'', Θ1'', Θ3) και κορύφωσης της εκφραστικής έντασης διεξάγεται η ολοκληρωτική επαναφορά της κύριας τονικότητας της σύνθεσης, η οποία θα οδηγήσει στην πλήρη επανέκθεση του δευτερεύοντος θεματικού υλικού και στο τέλος του κομματιού. Η επαναφορά της τονικής πραγματοποιείται μέσω μίας πορείας διαβατικής ανάβασης και συνεχούς πύκνωσης του μουσικού κειμένου στη μελωδική γραμμή και των δύο χεριών, κατά την οποία προεκτείνεται ο φθόγγος φα (τέταρτη μελωδική βαθμίδα της Ντο Μείζονας), όπου και καταλήγει το τμήμα αυτό στο μέτρο 283 (σολ – σι – ρε - φα: τετράφωνη δεσπόζουσα – V7).

Ο φθόγγος φα από αυτό το σημείο και έπειτα θα οδηγήσει σε τέλεια δομική πτώση στην κύρια τονικότητα (Ντο Μείζονα: $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ - μι, ρε, ντο), εδραιώνοντάς την και σημαίνοντας τη δομική ολοκλήρωση ολόκληρης της μορφής.

Απόσπασμα 12

- μ. 249 – 284: Δευτερεύουσα Ανάπτυξη

- 1 φράση
- Ρεβ Μείζονα – χρωματική μετατροπία στη ντο ελάσσονα (μ. 254) – Ντο Μείζονα (μ. 261)
- Προέκταση της 4^{ης} μελωδικής βαθμίδας (φα) - κατάληξη στην τονική της Ντο Μείζονας μέσω της δεσπόζουσας με έβδομη (V7: σολ – σι – ρε - φα)
- Μοτίβα: Θ, Θ1, Θ'', Θ3, Θ1'', Δ5, Θ4''κΘ2'', Μ2'.

6

crasso.

261.

ppp

$\Delta 5$

$\Theta 4''$

(V_2^6)

II

II

$\Delta 5$

265.

ppp

IV⁶

V⁶

$\Theta 4''$

$\Theta 4''$

I

VI⁶

II

269.

$\Theta 4''$

VII⁶

(VII⁶)

II⁶

II⁶

III⁶

271.

$\Theta 4''$

IV⁶

V⁶

VI⁶

VII⁶

I⁶

IV

I⁶

IV

276.

fp

278.

280.

282.

V⁷

I

Δεύτερη Επανεκθεση

1^η φράση του δευτερεύοντος θέματος στην I

Κατά τη διάρκεια της Δευτερεύουσας Ανάπτυξης (μ. 249 – 284), για τελευταία φορά είχε κλιμακωθεί η εκφραστική ένταση και το δραματικό στοιχείο, οδηγώντας στη δυναμική επάνοδο της αρχικής και κύριας τονικότητας της σύνθεσης, τη Ντο Μείζονα, μέσω της επεξεργασίας των θεματικών μοτίβων και την προέκταση της υποδεσπόζουσας (IV) και της τέταρτης μελωδικής βαθμίδας του κύριου τονικού χώρου ($\hat{4}$ - φα).

Από το μέτρο 284, εισάγεται η πρώτη φράση του δευτερεύοντος θέματος στην τονική (I), η οποία κατά την αρχή της Επανεκθεσης είχε εμφανιστεί στη Λα Μείζονα. Μ' αυτό τον τρόπο, ολοκληρώνεται η διαδικασία επίλυσης και εδραιώνεται η κύρια τονική περιοχή, καθώς η τέταρτη μελωδική βαθμίδα (φα) της κατάληξης της Δευτερεύουσας Ανάπτυξης (V: σολ – σι – ρε – φα) θα οδηγήσει σε τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα ($\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$: μι – ρε – ντο), στο τέλος της συγκεκριμένης φράσης (μ. 295) και στη δομική ολοκλήρωση της σύνθεσης αυτής⁷⁷.

Coda

Στο σημείο αυτό (μ. 295), η κύρια τονικότητα του κομματιού έχει εδραιωθεί με την τέλεια δομική πτώση κατά την επαναφορά του δευτερεύοντος θέματος, επιλύοντας σταδιακά κάθε διαφωνία και αποκαθιστώντας τη τονική και δομική ισορροπία της σύνθεσης. Από το μέτρο 295, επανεισάγεται το κύριο θέμα του κομματιού, μέσω του οποίου προεκτείνεται η τέλεια αυτή πτώση, ενώ η χαρακτηριστική κατιούσα χρωματική κίνηση στη γραμμή του αριστερού χεριού (ντο – σι – σιb – λα – λαb – σολ) θα οδηγήσει μέσω της δεσπόζουσας στην τονική και στο θριαμβευτικό τέλος ολόκληρου του κομματιού.

⁷⁷ Στο τμήμα της Δευτερεύουσας Ανάπτυξης παραπάνω, είχε αναφερθεί ότι η 4^η μελωδική βαθμίδα της Ντο Μείζονας (φα) προεκτείνεται μέσω μίας πορείας συνεχούς διαβατικής ανάβασης. Η πορεία αυτή ξεκινά από το μέτρο 263 και κορυφώνεται στα μέτρα 282 και 283, με το φθόγγο φα να έχει καταλήξει μία οκτάβα υψηλότερα για κάθε μελωδική γραμμή (παρακλάδι) αυτής της ανάβασης. Στη δεύτερη Επανεκθεση και στην *coda*, που ακολουθεί, το φα κάθε οκτάβας λύνεται προς το μι σε διαφορετική χρονική στιγμή και στη συνέχεια καταλήγει μέσω του ρε στο ντο, για την ολοκλήρωση της τέλει δομικής πτώσης.

Κατά την επανεκθεση του δευτερεύοντος θέματος, επίσης, ο φθόγγος φα επανεμφανίζεται, ώστε να οδηγήσει ακόμη μία φορά σε τέλεια πτώση στην τονική, εξυπηρετώντας στην παράταση της συγκεκριμένης κατάληξης, η οποία διεξάγεται κατά την *coda*. Σ' αυτή τη φάση, ο φθόγγος φα εισάγεται και πάλι σε διαφορετικές οκτάβες, αλλά κάθε μελωδική γραμμή, η οποία περιλαμβάνει το φθόγγο αυτό, βρίσκεται μία οκτάβα χαμηλότερα από την αντίστοιχί της των μέτρων 282 έως 283. Μ' αυτό τον τρόπο, η δραματικότητα εκτονώνεται μέσω αυτής της αποκορύφωσης και οδηγεί ομαλά προς τη λήξη του μέρους αυτού.

Απόσπασμα 13

- μ. 284 – 295: 1^η φράση δευτερεύοντος θέματος στην Ι

- 1 φράση
- Ντο Μείζονα - τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα
- Μοτίβα: Δ, Δ1''

- μ. 295 – 302: *coda*

- Επαναφορά του κύριου θέματος
- Προέκταση της τέλει δομικής πτώσης στη Ντο Μείζονα – χρωματική κατιούσα κίνηση στο μπάσο (ντο – σι – σιβ – λα – λαβ – σολ -> ντο) και τέλεια πτώση στην Ι
- Μοτίβα: Θ, κΘ2.

2η Επανέκθεση
1η φρ. δευτ.θεμ.

281.

286. *cresc.*

293. *ritard. - cresc. - p*

298.

ff

κΘ2

Harmonic analysis:
V⁷, I, (VII⁷)VI, (V⁷)IV, I, (VII⁷)VI, (V⁷)IV, I⁶, V⁷, I, (V²)V, V⁶, (V²)IV, I, IV⁶, IV⁶, V⁷, I

Συνοπτικός πίνακας οργάνωσης της δομής ολόκληρου του κομματιού

Beethoven	σονάτα για πιάνο	op. 53 - α' μέρος (Ντο Μείζ.)	
Έκθεση	μ. 1 - 90		
Κυρ. τον.χ. Κυρ. θεμ. ομ. - Κύριο θέμα	μ. 1 - 35 μ. 1 - 13	Ντο Μείζονα 1 φράση Ντο Μ. - καταλ. στην V Θ, Θ1, Θ2, κΘ2	I
Ενδιαμ.- μεταβ. τμ.	μ. 14 - 35	1 φράση Ντο Μ. - μετάβαση μέσω της μι ελ. στη Μι Μ. κατάληξη: V7 - I (Μι Μείζ.) Θ', Θ1', Θ2', Θ2'', Μ, Μ1	
Δευτ. τον. χ. Δευτ. θεμ.ομ. - Δευτ. θέμα	μ. 35 - 90 μ. 35 - 50	Μι Μείζονα 2 φράσεις (περίοδος) 1η φρ.: μ. 35 - 42 (Μι Μείζ. - τελ.πτ. στην I) 2η φρ.: μ. 43 - 50 (Μι Μείζ. - τελ.δομ.πτ. στην I)	(V)VI
Ενδιαμ.- μεταβ. τμ.	μ. 50 - 74	Δ, Δ', Δ1, Δ1' 1 φράση Μι Μείζ. - παράταση της τελ.πτ. (μ. 49 - 50) κατάληξη: V5/6 - I	
Καταλ. τμ.	μ. 74 - 90	Δ2, Μ', κΘ2', Μ2, Μ'' 3 φράσεις 1η φρ.: μ. 74 - 78 (μι ελ. - τελ.δομ.πτ στην I) 2η φρ.: μ. 78 - 82 (μι ελ.: 1 οκτ. χαμηλ. - τελ.δομ.πτ.στην I) 3η φρ.: μ. 82 - 85 (μι ελ. - τελ.δομ.πτ. στη Ντο Μείζ.) - μ. 82 - 90 (μι ελ. -> Ντο Μείζ. -> τελ.δομ.πτ. στη Φα Μείζ.) Θ2', Δ3, Δ3', Κ	
Ανάπτυξη	μ. 90 - 156		
1η φράση - επεξ.μοτ. κύριου θεμ.	μ. 90 - 112	Φα Μείζ. - κύκλος 5ων -> φα ελ. (μ. 104) φα ελασ.: μετάβαση από την I στην V (μ. 112) Θ, Θ1, Θ'', Θ3, Θ3', Θ3''	IV - IVo
2η φράση - κύκλος 5ων, επαν.της ομώνυμης ελασ. (ντο ελ.)	μ. 112 - 156	επεξ. μοτ. δευτ.τον.χ. φα ελασ. - κύκλος 5ων (μιβ ελ.) - επαν. της ντο ελασ. (ομώνυμη της αρχ.) επέκταση της V της ντο ελ. (μ. 136 - 156) κατάληξη με τελ.πτ. (V - I) στη Ντο Μείζ. Δ4, Δ4', Δ4'', Δ5, Θ4, Θ4', Θ2, κΘ2'	
Επανάκθεση	μ. 156 - 249		
Θεμ. υλ. κυρ. τον. χ Κύρια θεμ. ομ. - Κύριο θέμα	μ. 156 - 196 μ. 156 - 174	1 φράση Ντο Μείζ. - ενδιαμ. αναφορά στη Lab Μείζ.	I

		κατάληξη: τελ.πτ. στην I (Nτο Μειζ.) Θ, Θ1, Θ2, κΘ2	VI
Ενδιαμ.-μετ. τμ.	μ. 174 - 196	1 φράση Nτο Μειζ. - μετάβαση στη Λα Μειζ. (μέσω της λα ελασ.) κατάληξη: V7 - I (Λα Μειζ.) Θ', Θ1', Θ2', Θ2'', M, M1	
Θεμ. υλ. δευτ. τον. χ.	μ. 196 - 249		
Δευτ. θεμ.ομ. - Δευτ. θέμα	μ. 196 - 211	2 φράσεις (περίοδος) 1η φρ.: μ. 196 - 203 (Λα Μειζ. - μ. 200: Nτο Μειζ. -> τελ.πτ. στην I) 2η φρ.: μ. 204 - 211 (Nτο Μειζ. - τελ.δομ.πτ. στην I) Δ, Δ', Δ1, Δ1'	I
Ενδιαμ.-μεταβ. τμ.	μ. 211 - 235	1 φράση Nτο Μειζ. - παράταση της τελ.πτ. (μ. 210 - 211) κατάληξη: V5/6 - I Δ2, M', κΘ2', M2, M''	
Καταληκτικό τμ.	μ. 235 - 249	3 φράσεις 1η φρ.: μ. 235 - 239 (Nτο Μειζ. - τελ.δομ.πτ. στην I) 2η φρ.: μ. 239 - 243 (Nτο Μειζ.: 1 οκτ. χαμηλ. - τελ.δομ.πτ. στην I) 3η φρ.: μ. 243 - 249 (Nτο Μειζ.-> Φα Μειζ.-> φα ελασ. κατάληξη: V - VI (φα ελ.)-> διατον. μετατρ. στη Ρεβ Μειζ. Θ2', Δ3, Δ3', Κ	IV - IVo IIN ή (VI)IVo
Δευτερεύουσα Ανάπτυξη	μ. 249 - 284	1 φράση Ρεβ Μειζ.-> χρωματ. μετατρ. στη ντο ελ. -> Nτο Μειζονα προέκτ. της 4ης μελωδ. βαθμ. (φα) - καταλ. στην I (μέσω της V7) Θ, Θ1, Θ'', Θ3, Θ1'', Δ5, Θ4''κΘ2'', M2'	V7
Δεύτερη Επανέκθεση	μ. 284 - 302		
1η φρ. Δευτ. θεμ. στην I	μ. 284 - 295	1 φράση Nτο Μειζ. - τέλεια δομική πτώση στην I Δ, Δ1''	I
Coda	μ. 295 - 302	1 φράση προέκτ. της τελ.δομ.πτ. στην Nτο Μειζ. - κατάληξη στην I (V - I) τέλος κομματιού Θ, κΘ2	

6.2.3. Συμπεράσματα

Όπως αναφέρθηκε και στην αρχή του κεφαλαίου αυτού, βασικό χαρακτηριστικό γνώρισμα του συγκεκριμένου κομματιού, το οποίο εκπορεύεται κυρίως από τον τρόπο οργάνωσης και επεξεργασίας του μοτιβικού υλικού (δέκατα

έκτα και τρίηχα ογδόων, έλλειψη συχνών σημείων ανάπαυλας), είναι η έντονη παρορμητικότητα και η αίσθηση της συνεχούς ώθησης, στοιχεία που μεγιστοποιούν στο έπακρο τη δραματικότητα σε συνδυασμό με το αρμονικό υπόβαθρο και με τη γενικότερη ομαδοποίηση των τμημάτων. Εξαιτίας, μάλιστα, αυτού του παρορμητισμού, δημιουργείται ιδιαίτερη εντύπωση από τη λυρικότητα, που παρουσιάζει το δευτερεύον θέμα, η οποία επαυξάνει την αντιθετικότητα ανάμεσα στο θεματικό υλικό των δύο τονικών χώρων της Έκθεσης (κύριο θέμα: δυναμισμός – δευτερεύον θέμα: λυρικότητα, ομοφωνία). Το στοιχείο αυτό αποτελεί ένα από τα πιο θεμελιώδη χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας και από τον Beethoven και εξής, κυρίως κατά τον 19^ο αιώνα, η χρήση του γίνεται περισσότερο συστηματική κατά την οργάνωση του θεματικού υλικού της Έκθεσης, διαχωρίζοντας εμφανέστερα και σε μεγαλύτερο βαθμό το πρώτο μέρος της μορφής σονάτας σε δύο ξεκάθαρα τμήματα διαφορετικού ύφους και χαρακτήρα (*masculine*: αρσενικό, κύριο θέμα – *feminine*: θηλυκό, δευτερεύον θέμα).

Αναφορικά με τη μεταξύ σχέση των δύο τονικών χώρων της Έκθεσης, επίσης, παρατηρείται στο κομμάτι αυτό ακόμη μία πολύ σημαντική ιδιαιτερότητα. Ενώ το κύριο θέμα ξεκινά ως είθισται στην κύρια τονική περιοχή (Ντο Μείζονα) και γενικότερα το πρώτο μισό της Έκθεσης εκτυλίσσεται στον κύριο αυτό τονικό χώρο, κατά το ενδιάμεσο τμήμα πραγματοποιείται μετάβαση όχι προς τη δεσπόζουσα, όπως αναμένεται, αλλά προς μία πιο απομακρυσμένη τονικότητα, τη Μι Μείζονα. Η νέα αυτή τονική περιοχή έχει συγγένεια ανιόντος διαστήματος τρίτης μεγάλης με την κύρια τονικότητα και μεγεθύνει και τονικά την αντίθεση των δύο τμημάτων της Έκθεσης σε συνδυασμό και με τον διαφορετικό χαρακτήρα των δύο θεμάτων. Επίσης, η παρουσία μίας τόσο απομακρυσμένης τονικής περιοχής καθιστά ακόμη μεγαλύτερη την ανάγκη για επίλυση και τονική ισορροπία, συμβάλλοντας στη γενικότερη προβολή του δραματικού στοιχείου και της εκφραστικότητας (Το ίδιο συναντάται και κατά την Επανέκθεση, όπου το κύριο θέμα εισάγεται στην Ντο Μείζονα και το δευτερεύον θέμα στη Λα Μείζονα).

Παράλληλα με τον εκ διαμέτρου αντίθετο χαρακτήρα των δύο τμημάτων του πρώτου μέρους της μορφής σονάτας, ωστόσο, παρατηρείται διαφορά και στην έκτασή τους, καθώς ο δευτερεύων τονικός χώρος τείνει να επιμηκύνεται μέσω της προσθήκης ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος, το οποίο παρατείνει την κατάληξη και εδραίωση της δευτερεύουσας τονικής περιοχής (Αντιστοίχως κατά την Επανέκθεση καθυστερεί την κατάληξη στην κύρια τονικότητα). Αυτό το χαρακτηριστικό

εμφανίζεται πολύ περισσότερο διευρυμένο και στο επόμενο κομμάτι, το οποίο αναλύεται στο κεφάλαιο αυτό (πρώτο μέρος του κουαρτέτου εγχόρδων op. 161 του Schubert).

Στο τμήμα της Ανάπτυξης, στο συγκεκριμένο κομμάτι, το κύριο μέρος καταλαμβάνει η τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας (Φα Μείζονα) και κυρίως η τονικότητα της ελάσσονας υποδεσπόζουσας (φα ελάσσονα), τεχνική η οποία ακολουθείται σε αρκετές από τις συνθέσεις μορφής σονάτας. Όπως αναφέρθηκε, η έμφαση στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας προετοιμάζει και συμπληρώνει μαζί με την παράταση της συγχορδίας της δεσπόζουσας, που έπεται (κατάληξη Ανάπτυξης), την επερχόμενη άφιξη της τονικής και ταυτόχρονα την έναρξη του τμήματος της Επανεκθεσης (IV – V – I). Στη συγκεκριμένη σύνθεση έπειτα από την τονική περιοχή της ελάσσονας υποδεσπόζουσας εισάγεται η ομώνυμη ελάσσονα κύρια τονική περιοχή (ντο ελάσσονα) και αυτής η δεσπόζουσα προεκτείνεται. Μ' αυτό τον τρόπο, η είσοδος της Μείζονας τονικής (Ντο Μείζονα) κατά την έναρξη της Επανεκθεσης δημιουργεί έντονη αντίθεση και δραματικότητα, καθώς επανέρχονται τα αρχικά μέτρα του κομματιού.

Στο τμήμα της Επανεκθεσης, εμφανίζεται ένα πολύ ξεχωριστό και σημαντικό χαρακτηριστικό, όσον αφορά την εξελικτική πορεία της μορφής σονάτας: το εμβόλιμο τμήμα της Δευτερεύουσας Ανάπτυξης. Το στοιχείο αυτό παρατηρείται για πρώτη φορά στις συνθέσεις του Beethoven και έχει ως στόχο την εκ νέου επαναφορά της κύριας τονικής περιοχής, με σκοπό την ολοκλήρωση της επανεκθεσης του θεματικού υλικού της Έκθεσης, το οποίο δεν είχε αρχικά επανεκτεθεί στην κύρια τονική περιοχή, ώστε να επέλθει η πλήρης επίλυση και εδραίωση της τονικής.

Το πρώτο μέρος της σονάτας op. 53 του Beethoven, όπως επισημάνθηκε και κατά την εισαγωγή, διακρίνεται για τη διευρυμένη του έκταση και την δεξιοτεχνική του δυσκολία. Κάθε μοτίβο, κάθε τμήμα της σύνθεσης αυτής περιλαμβάνει και ένα στοιχείο μοναδικό, το οποίο υπερβαίνει το γενικό πρότυπο της μορφής σονάτας, προσδίδοντας στην τελευταία νέες διαστάσεις και συμβάλλοντας καίρια στην εξέλιξή της, εισάγοντας παράλληλα ορισμένα θεμελιώδη χαρακτηριστικά, τα οποία αποτέλεσαν αργότερα κατά τον 19^ο αιώνα αφετηρία νεωτερισμών και περαιτέρω εξελίξεων.

6.3. Schubert, κουαρτέτο εγχόρδων op. 161 (D 887) – α' μέρος (Σολ Μείζονα)

6.3.1. Γενικά στοιχεία

Σύμφωνα με το άρθρο του Burstein σχετικά με το κουαρτέτο op. 161 του Schubert (*Lyrism, Structure, and Gender in Schubert's G Major String Quartet*) είναι ευρέως γνωστό και αποδεκτό, ότι ο λυρισμός αποτελεί ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της μουσικής αυτού του συνθέτη. Ακόμη και στα έργα του, τα οποία έχουν γραφτεί αποκλειστικά για ενόργανη μουσική, το στοιχείο αυτό κυριαρχεί και ενισχύεται ιδιαίτερα, προσδίδοντας στις συνθέσεις ένα ανεπαίσθητο «πνεύμα τραγουδιού» (“*spirit of song*”) (Burstein 1997, σελ. 51). Η προαγωγή της λυρικότητας υποστηρίζεται σε κάθε περίπτωση από την οργάνωση της δομής και των θεματικών μοτίβων και ενισχύεται από το αρμονικό υπόβαθρο, δημιουργώντας μ' αυτό τον τρόπο μία εκφραστική ανάπαυλα από τον δυναμισμό και την αίσθηση συνεχούς κινητικότητας, που χαρακτηρίζουν συνήθως τις μεγάλου εύρους συνθέσεις (Burstein 1997, σελ. 52).

Στο συγκεκριμένο κουαρτέτο έντονη λυρικότητα εμφανίζεται κατά το δεύτερο μισό του μέρους της Έκθεσης, στα πλαίσια της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας (δευτερεύον θέμα), η οποία μάλιστα προεκτείνεται αναλογικά σε αντίθεση με το θεματικό υλικό, που ανήκει στον κύριο τονικό χώρο. Όμως, στο κομμάτι αυτό ο συνθέτης δεν προάγει απλά τη λυρικότητα μέσω της ξεκάθαρης μελωδίας και των απλών ρυθμικών και μελωδικών μοτίβων. Σ' αυτό το κομμάτι ο λυρισμός έρχεται σε αντιπαράθεση με την άκρατη χρωματικότητα (κύριο θέμα), αλλά κυρίως αναμειγνύεται μ' αυτή, καθώς χρωματικά στοιχεία εισχωρούν στη λυρικού χαρακτήρα μελωδία, χαρίζοντάς της μία ενδιαφέρουσα δραματική χροιά.

Ένα από τα βασικότερα χαρακτηριστικά του πρώτου μέρους του κουαρτέτου op. 161, είναι η αέναη χρωματική διαβατική πορεία των μελωδικών γραμμών, η οποία αντισταθμίζει τη στατικότητα, που εμφανίζεται σε ορισμένα τμήματα του κομματιού (δευτερεύον θέμα), όπως αναφέρθηκε και στην προηγούμενη παράγραφο. Η χρωματική αυτή κίνηση δεν περιορίζεται μόνο σε μελωδικό επίπεδο, αλλά εμφανίζεται και σε ένα μεγαλύτερο δομικό εύρος, στο οποίο ακόμη και τονικοί χώροι εναλλάσσονται χρωματικά (Ανάπτυξη). Η χρωματικότητα αυτή ενισχύεται ακόμη

περισσότερο και από τη χρήση του μείζονα και ελάσσονα τρόπου ως ισοδύναμες τονικότητες. Σε όλο το κομμάτι παρατηρείται συνεχής εναλλαγή και συνύπαρξη ομώνυμων είτε σχετικών τονικών χώρων, η οποία εμπλουτίζει την εκφραστικότητα και τον λυρισμό, παρά την απλότητα των θεματικών μοτίβων (Webster, *Sonata Form*, Grove Music Online, 7/11/2006).

Από την άλλη πλευρά, σχετικά με αυτή τη μεταβολή των τονικών περιοχών, συχνές είναι και οι διαστηματικές σχέσεις τρίτης μεταξύ διαφορετικών τονικοτήτων, κύριο χαρακτηριστικό των αντίστοιχων έργων του Beethoven. Οι τονικότητες με συγγένεια διαστήματος τρίτης μικρής είτε μεγάλης συνεχίζουν να εμφανίζονται και στον Schubert. Όμως, οι τονικότητες με σχέση τρίτης δεν προσδιορίζουν πια μόνο τονικούς χώρους διαφορετικών τμημάτων (κύριος και δευτερεύων τονικός χώρος), αλλά συνυπάρχουν και ως εσωτερικές ενότητες στο ίδιο τμήμα (ορ. 161 – α' μέρος => Έκθεση, δευτερεύων τονικός χώρος: δευτερεύον θέμα – 1^η φορά στη Ρε Μείζονα, 2^η φορά στη Σιβ Μείζονα). Μ' αυτό τον τρόπο, τα τμήματα της μορφής σονάτας επεκτείνονται, μεμονωμένοι φθόγγοι ως μελωδικές βαθμίδες προεκτείνονται (συμμετρικός διαχωρισμός της οκτάβας σε διαδοχικά διαστήματα 3^ης μεγάλης) και τα θεματικά μοτίβα εκτίθενται σε περισσότερες τονικές περιοχές.

Στα έργα του Schubert η μορφή διατηρεί την απλότητα και τη σαφήνεια που απαιτείται, αναδεικνύοντας τον λυρισμό και τη χρωματικότητα, γνωρίσματα τα οποία πρωτοστατούν στη θεματική και δομική οργάνωση και αποτελούν την κινητήριο δύναμη προαγωγής του δραματικού στοιχείου στις συνθέσεις μορφής σονάτας κυρίως κατά τον 19^ο αιώνα.

6.3.2. Περιγραφή και Ανάλυση της μορφολογικής δομής

Έκθεση

Κύριος τονικός χώρος (Σολ Μείζονα)

Κύρια θεματική ομάδα – Κύριο θέμα (2 φράσεις)

Το κύριο θέμα του κομματιού ξεκινά στην τονική της Σολ Μείζονας και αποτελείται από δύο φράσεις. Η πρώτη φράση (μ. 1 – 15) εισάγει το βασικό μοτίβο

του θέματος (μοτίβο Θ), το οποίο αποτελεί ρυθμικό πρότυπο για την οργάνωση των περαιτέρω θεματικών μοτίβων της σύνθεσης αυτής:



Στη δεύτερη φράση του θέματος (μ. 15 – 33), το μοτίβο αυτό εμφανίζεται ως μονάδα (μοτίβο Θ1) σε μία μεγαλύτερη μελωδική ενότητα, η οποία αρχικά εκτίθεται στην μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού και αμέσως μετά στη γραμμή του βιολοντσέλου. Μ' αυτό τον τρόπο, η δεύτερη φράση του κύριου θέματος διαχωρίζεται σε δύο υποφράσεις (μ. 15 – 24 και μ. 24 – 33), οι οποίες έχουν σαφή όρια και καταλήγουν και οι δύο με τέλεια πτώση στην τονική της Σολ Μείζονας.

Χαρακτηριστική είναι, όσον αφορά την εσωτερική δομή του θέματος αυτού, η κατιούσα χρωματική κίνηση από την τονική προς τη δεσπόζουσα (σολ – φα# - φα – μι – μιβ – ρε), η οποία επαναλαμβάνεται στη γραμμή κάθε οργάνου χωριστά, σε όλο το εύρος του κύριου θέματος⁷⁸. Η χρωματική κίνηση αυτή επιτυγχάνεται κυρίως διαμέσου της συνεχούς εναλλαγής της Σολ Μείζονας (κύριος τονικός χώρος) με την ομώνυμή της ελάσσονα τονικότητα (σολ ελάσσονα). Μία ευρύτερη πορεία χρωματικών διαβατικών κινήσεων καλύπτει ολόκληρη τη σύνθεση και αποτελεί το υπόβαθρο με βάση το οποίο οργανώνεται η δομή και διαμέσου του οποίου προάγεται και κορυφώνεται η δραματικότητα μέσα στα πλαίσια των τμημάτων του κομματιού.

Απόσπασμα 1

- μ. 1 – 33: κύριο θέμα

- 2 φράσεις:
 - μ. 1 – 15: 1^η φράση, Σολ Μείζονα – κατάληξη στην I ($V \overset{\circ}{5} - I$)
 - μ. 15 – 33: 2^η φράση, 2 υποφράσεις:
 - μ. 15 – 24: 1^η υποφράση, Σολ Μείζονα – κατάληξη με τέλεια πτώση στην I
 - μ. 24 – 33: 2^η υποφράση⁷⁹, Σολ Μείζονα – κατάληξη με τέλεια πτώση στην I

⁷⁸ Η κατιούσα αυτή χρωματική κίνηση από την 1^η μελωδική βαθμίδα – σολ στην 5^η – ρε, εμφανίζεται ως αντιστάθμισμα στο ανιόν διάστημα τέταρτης ρε - σολ, το οποίο πραγματοποιείται στο πρώτο βιολί, στα μέτρα 1 – 3, κατά την προέκταση της τονικής της Σολ Μείζονας και ουσιαστικά εισάγει το κύριο θέμα του κομματιού (μ. 3: I της σολ ελάσσονας - ομώνυμη, μοτίβο Θ).

⁷⁹ Σχετικά με τον διαχωρισμό των φράσεων στο κύριο θέμα του κομματιού, παρατηρείται μεταξύ της πρώτης φράσης (μ. 1 – 15) και της 2^{ης} υποφράσης της 2^{ης} φράσης (μ. 24 – 33) μία συμμετρία, όσον αφορά το συνδυασμό της χρωματικής πορείας από την 1^η μελωδική βαθμίδα στην 5^η (σολ – φα# - φα – μι – μιβ – ρε) και τη διαβατική

- Μοτίβα: Θ⁸⁰, Θ1, Θ1', Θ1'', PM⁸¹.

Allegro molto moderato.
 Εκθεση-Κυρ.τον.χ.
 Κυρ.θεμ.ομ.-κύριο θέμα (2 φράσεις)

πορεία από την 5^η αντίστοιχη βαθμίδα προς την 3^η (ρε - ντο - σι). Στην πρώτη φράση (μ. 1 - 15), η χρωματική κίνηση υπερτερεί της διαβατικής πορείας σε δομικό επίπεδο, εμφανιζόμενη σε υψηλότερης σημασίας δομικό υπόστρωμα. Οι ρόλοι, όμως, αυτοί αντιστρέφονται κατά το τελευταίο κομμάτι του κύριου θέματος (μ. 24 - 33), όπου η διαβατική πορεία ρε - ντο - σι ως κατάληξη της προηγούμενης χρωματικής κίνησης (σολ - φα# - φα - μι - μιβ - ρε), ανεβαίνει στο υψηλότερο δομικό υπόστρωμα (σολ - φα# - φα - μι - μιβ - ρε - ντο - σι) και αντιστοίχως η χρωματική μετάβαση από το φθόγγο σολ προς το ρε χαμηλώνει κατά μία οκτάβα και υποβαθμίζεται.

Το κύριο θέμα του κομματιού καταλήγει εν τέλει με την 3^η μελωδική βαθμίδα (σι) στην υψηλότερη γραμμή (πρώτο βιολί) και με τέλεια μη δομική πτώση στη Σολ Μείζονα (μ. 32 - 33), δημιουργώντας μ' αυτό τον τρόπο έναν δεσμό συνέχειας με το ενδιάμεσο τμήμα, που ακολουθεί. Στην πρώτη φράση του νέου τμήματος αυτού (μ. 34 - 54) θα πραγματοποιηθεί η τέλεια δομική πτώση στην τονική, ολοκληρώνοντας τη διαβατική πορεία που είχε ξεκινήσει από την αρχή του κύριου θέματος (σολ - φα - μιβ - ρε - ντο - σι - λα - σολ) και εδραιώνοντας πλήρως την κύρια τονικότητα του κομματιού πριν τη μετάβαση στον δευτερεύοντα τονικό χώρο.

⁸⁰ όπου Θ: μοτίβο του κύριου θέματος.

⁸¹ όπου PM: Ρυθμικό μοτίβο.

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα (2 φράσεις)

Το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα ξεκινά από το μέτρο 34, εμφανίζοντας το βασικό μοτίβο Θ του κύριου θέματος. Το τμήμα αυτό απαρτίζεται από 2 φράσεις, στις οποίες συντελούνται δύο βασικές διεργασίες:

1^η φράση – εδραίωση της I

Στην πρώτη αυτή φράση του ενδιάμεσου τμήματος (μ. 34 – 54) ολοκληρώνεται η εδραίωση της κύριας τονικής περιοχής (Σολ Μείζονα) μέσω τέλειας δομικής πτώσης στα μέτρα 53 - 54, καθώς συνεχίζεται η διαβατική πορεία, η οποία είχε ξεκινήσει από την αρχή του κομματιού ($\hat{1}-\hat{5}-\hat{4}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$: σολ – ρε – ντο – σι – λα – σολ). Επίσης, στα μέτρα 43 – 47 προεκτείνεται η δεσπόζουσα της V (λα – ντο# - μι), η οποία προετοιμάζει την μετέπειτα εισαγωγή του δευτερεύοντα τονικού χώρου (V – Ρε Μείζονα, μ.65)⁸².

2^η φράση – απομάκρυνση από την I (κύκλος 5^{ov})

Στα μέτρα 54 – 63 (2^η φράση) πραγματοποιείται μετάβαση από τον κύριο τονικό χώρο (Σολ Μείζονα) προς τη δευτερεύουσα τονική περιοχή. Αρχικά στο μέτρο 55, εμφανίζεται η δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας (ρε – φα# - λα) και αμέσως μετά ακολουθεί η δεσπόζουσα αυτής (λα – ντο# - μι). Σ' αυτό το σημείο, επομένως, σύμφωνα και με τη γενικότερη τάση που συναντάται στο δεύτερο μισό του κύριου τονικού χώρου της μορφής σονάτας, αναμένεται η μετακίνηση προς τη δευτερεύουσα τονική περιοχή, η οποία στην προκειμένη περίπτωση είναι η δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (Ρε Μείζονα).

⁸² Χαρακτηριστικό της φράσης αυτής είναι το χρωματικό ποικίλμα, που εναποτίθεται στο φθόγγο λα (V της V) και ξεχωρίζει στη γραμμή του πρώτου βιολιού και της βιόλας (λα – σιb – λα - λα# - σι - λα). Στα επόμενα μέτρα 54 – 63, όπου πραγματοποιείται απομάκρυνση από την κύρια τονική περιοχή, το λα# του ποικίλματος αυτού θα εμφανιστεί και πάλι ως προσαγωγέας στη σι ελάσσονα, την τονικότητα κατάληξης του κύριου τονικού χώρου (μ. 63). Από το μέτρο αυτό, επομένως (μ. 48), ξεκινά μία προέκταση αυτού του φθόγγου (λα# - σιb), η οποία διασχίζει ολόκληρο τον δευτερεύοντα τονικό χώρο (Ρε Μείζονα), χρωματίζοντας συνεχώς το φθόγγο λα (πέμπτη μελωδική βαθμίδα) και εμπλουτίζοντας τον λυρισμό που προβάλλει έντονα το δευτερεύον θέμα.

Όμως, η Ρε Μείζονα δεν εισάγεται εδώ, αλλά την V της V διαδέχεται ανιών κύκλος των πεμπτών (ρε – λα – μι – σι – φα#), ο οποίος καταλήγει στη δεσπόζουσα (φα# - λα# – ντο#) της σι ελάσσονας (σχετική ελάσσονα της Ρε Μείζονας), όπου και ολοκληρώνεται το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα της Έκθεσης (μ. 62 - 63)⁸³. Από αυτό το σημείο και έπειτα (μ. 63), ακολουθεί μία καθοδική πορεία διαδοχικών διαστημάτων τρίτης μεγάλης, κατά την έκταση της οποίας προεκτείνεται η συγκεκριμένη συγχορδία (φα# - λα# - ντο#) καθ' όλη την επικράτεια του δευτερεύοντα τονικού χώρου (συμμετρικός διαχωρισμός της οκτάβας: φα# - ρε – σιb – (σολb) => φα#)⁸⁴, οδηγώντας στη μέγιστη αύξηση της έκτασης του δεύτερου αυτού μισού του πρώτου μέρους του κομματιού.

Από την άλλη πλευρά, επιλέγοντας τη σι ελάσσονα για την κατάληξη του ενδιάμεσου τμήματος και συνεπώς ολόκληρου του κύριου τονικού χώρου, ο συνθέτης αυξάνει στο μέγιστο τη δραματικότητα, αφήνοντας μετέωρο το κλείσιμο ενός τόσο σημαντικού δομικού σημείου. Η ένταση αυτή, μάλιστα, αυξάνεται ακόμη περισσότερο, καθώς δύο μέτρα παρακάτω (μ. 65) στο νέο τμήμα (δευτερεύον τονικός χώρος) δεν συνεχίζεται η σι ελάσσονα, αλλά ξεκινά το δευτερεύον θέμα, απευθείας στη Ρε Μείζονα, την αναμενόμενη δευτερεύουσα τονική περιοχή. Χαρακτηριστικό του θέματος αυτού είναι τα απλά μοτίβα και η λυρικήτητα, στοιχεία που εντείνουν στο έπακρο την αντίθεση ανάμεσα στην κατάληξη του ενός τμήματος (κύριος τονικός χώρος – περίτεχνη υφή, απότομες αλλαγές στις δυναμικές, μοτίβα με μεγάλες

⁸³ Στο άρθρο του Burstein σχετικά με το πρώτο μέρος του κουαρτέτου op. 161, δεν αναφέρεται στο συγκεκριμένο σημείο (μ. 58 – 63) μετάβαση προς την τονική περιοχή της σι ελάσσονας. Αντιθέτως, η συγχορδία στην οποία λήγει το ενδιάμεσο τμήμα στο μέτρο 63 λαμβάνεται ως δεσπόζουσα της τρίτης βαθμίδας της Σολ Μείζονας (V της III). Αλλά και στα επόμενα μέτρα, κατά τον δευτερεύοντα τονικό χώρο (Ρε Μείζονα), όπου παρεμβάλλεται αναφορά στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (φα# - λα# – ντο#: (V)VI), η συγχορδία αυτή εκλαμβάνεται ως τρίτη βαθμίδα της Ρε Μείζονας, με οξυμένη τρίτη (III#) (Burstein 1997, σελ. 53 – 54).

Στο παρόν, όσον αφορά τη δεύτερη φράση του ενδιάμεσου τμήματος, η πορεία προς τη σι ελάσσονα θα παραμείνει ως έχει. Εξάλλου δικαιολογείται από σημαντικούς παράγοντες: κύκλος των πεμπτών, προηγούμενη αναφορά στον προσαγωγέα λα# (μ. 48). Μάλιστα, οι αναφορές στη δεσπόζουσα της τονικότητας αυτής συνεχίζονται και κατά τον δευτερεύοντα τονικό χώρο, όπως επισημάνθηκε (V της VI: V της σι ελάσσονας).

⁸⁴ Το φα# αυτό, ως 5^η μελωδική βαθμίδα της σι ελάσσονας, θα προεκταθεί μέσω της συγκεκριμένης πορείας έως και το μέτρο 141, όπου πραγματοποιείται η ίδια κατάληξη στην τονικότητα αυτή. Στα επόμενα μέτρα (μ. 151), ο φθόγγος φα# θα μετατραπεί σε 3^η μελωδική βαθμίδα στη Ρε Μείζονα, τη δευτερεύουσα τονική περιοχή και μέσω του μι θα καταλήξει στο ρε και σε τέλεια δομική πτώση, ολοκληρώνοντας την πορεία που προηγήθηκε και ταυτόχρονα τη δευτερεύουσα θεματική ομάδα:

σολ	- σολ	- φα#	- φα#	- (μι)	- (ρε)	- ρε	- ρε	- (ντο)	- (σιb)	- (φα#)	- φα#	- μι	- ρε
σι	σι	λα# / λα	λα	λα	λα	λα	σιb	λα	σιb / λα#	λα	λα	λα	λα
						φα# / φα	φα						
I	I	V	I	V	I	V	I	V	I	V	I	V	I
Σολ M.		σιελ. Ρε M.				σολ	σιb M.			σι	Ρε M.		
						ελ.				ελ.			
I												V	
μ. 1		μ. 63				μ. 90			μ. 122	μ. 141		μ. 154	

αποστάσεις φθόγγων, πυκνό συνοδευτικό μοτίβο) και την εισαγωγή του επομένου (δευτερεύων τονικός χώρος – *pianissimo*, ομοφωνία, διαβατικές κινήσεις).

Απόσπασμα 2

- μ. 34 – 63: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 2 φράσεις:
 - 1^η φράση: μ. 34 – 54, Σολ Μείζονα – **εδραίωση της I**, τέλεια δομική πτώση στην I
 - 2^η φράση: μ. 54 – 63, Σολ Μείζονα – **απομάκρυνση από την I**, ανιών κύκλος των 5^{ων} (ρε – λα – μι – Ι: σι – V: Φα#) – κατάληξη στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (φα# - λα# – ντο#)
- Μοτίβα: Θ', Θ2, Θ2', Θ2'', Θ3, [Δ, Κ]⁸⁵, Θ4, Θ4', Θ4'', Θ5.

⁸⁵ Τα μοτίβα Δ και Κ ονομάστηκαν μ' αυτό τον τρόπο, επειδή είναι όμοια με τα αντίστοιχα μοτίβα του δευτερεύοντος θέματος (Δ) και της κατάληξής του (Κ). Δεν επονομάζονται ως μοτίβα Μ (όπως συνηθίζεται στα προηγούμενα κεφάλαια για τα αντίστοιχα μοτίβα του μεταβατικού τμήματος), διότι προοικονομούν την εισαγωγή των μοτίβων του επόμενου τμήματος, γι' αυτό και κρίνεται απαραίτητο να είναι ξεκάθαρη η σύνδεσή τους με αυτό.

Ενδιαμ.-μεταβ. τμ. (2 φράσεις)

Δευτερεύων τονικός χώρος (Ρε Μείζονα)

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα

Δευτερεύον θέμα (2 φράσεις)

Έπειτα από την ολοκλήρωση του ενδιάμεσου τμήματος και ταυτόχρονα του κύριου τονικού χώρου (μ. 63 – 65) διαμέσου ανατροπής και δραματικής έμφασης (μισή πτώση στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας), το ύφος του κομματιού αλλάζει, καθώς εισάγεται ο δευτερεύων τονικός χώρος και το νέο θέμα. Ο δυναμισμός και η χρωματικότητα, που κυριαρχούσαν κατά κύριο λόγο στα θεματικά μοτίβα του πρώτου μισού της Έκθεσης, παραχωρούν τώρα τη θέση τους στον λυρισμό και την απλότητα.

Το δευτερεύον θέμα εισάγεται στο μέτρο 65 στη Ρε μείζονα, τη δευτερεύουσα τονικότητα και απαρτίζεται από δύο φράσεις, οι οποίες καταλήγουν αμφότερες με τέλεια δομική πτώση στην τονική, εδραιώνοντας την τονική αυτή περιοχή⁸⁶. Στην πρώτη φράση (μ. 65 – 77) χαρακτηριστικό γνώρισμα αποτελεί η ομοφωνική υφή, καθώς η κύρια μελωδική γραμμή εμφανίζεται στο μέρος του πρώτου βιολιού. Στη δεύτερη φράση (μ. 77 – 90), η μελωδία περνά στο δεύτερο βιολί, ενώ το πρώτο βιολί εμφανίζει ένα πιο διανθισμένο ρυθμικό μοτίβο (PM1).

Τα μοτίβα Δ1 και Κ1, τα οποία συνθέτουν αυτή τη μελωδική γραμμή, έχουν ήδη εκτεθεί και κατά την κατάληξη της πρώτης φράσης του ενδιάμεσου τμήματος (μ. 51 – 53: μοτίβα Δ, Κ), που έχει ήδη προηγηθεί. Μ' αυτό τον τρόπο χρησιμοποιείται ουσιαστικά το ίδιο μοτίβο έχοντας ως στόχο την ενίσχυση της αντίθεσης και σε υφολογικό επίπεδο ανάμεσα στους δύο τονικούς χώρους της Έκθεσης, καθώς την πρώτη φορά εμφάνισής του το μοτίβο Δ συνέβαλε στην κορύφωση της δραματικότητας (τέλεια δομική πτώση στη Σολ Μείζονα - *fortissimo*), ενώ τώρα, κατά την εισαγωγή του δευτερεύοντος θέματος (μοτίβο Δ1), σκοπό έχει την εκτόνωση της έντασης (*pianissimo*) και γενικότερα την αλλαγή του ύφους του κομματιού (λυρισμός – απλότητα).

Απόσπασμα 3

- μ. 65 – 90: δευτερεύον θέμα

- 2 φράσεις:
 - 1^η φράση: μ. 65 – 77, Ρε Μείζονα – κύρια μελωδία στο 1^ο βιολί, τέλεια δομική πτώση στη Ρε Μείζονα
 - 2^η φράση: μ. 77 – 90, Ρε Μείζονα – κύρια μελωδία στο 2^ο βιολί, τέλεια δομική πτώση στη Ρε Μείζονα
- Μοτίβα: Δ1, Δ2, Δ3, Δ4, Δ1', Δ3', Δ2', Δ4', Κ1, Κ1', PM1, PM2.

⁸⁶ Παρά το γεγονός ότι η Ρε Μείζονα αδιαμφισβήτητα αποτελεί τη δευτερεύουσα τονική περιοχή (τελική κατάληξη του μέρους της Έκθεσης στη συγκεκριμένη τονικότητα) σ' όλη τη διάρκεια του δευτερεύοντος θέματος τίθενται εμβόλιμες αναφορές και στον προσαγωγή (λα#) της σι ελάσσονας, της σχετικής τονικότητας, όπως έχει ήδη επισημανθεί σε προηγούμενη αναφορά. Επειδή, πρωτεύων σκοπός αυτών των αναφορών είναι η αύξηση της χρωματικότητας δεν θα εκληφθεί η σι ελάσσονα ως ενδιάμεση τονική περιοχή ούτε θα σημειωθεί κάποια μετάβαση προς αυτή. Ο φθόγγος λα# αποτελεί χρωματικό ποίκιλμα στο φθόγγο λα (την πέμπτη μελωδική βαθμίδα της Ρε Μείζονας) και η δεσπόζουσα της σι ελάσσονας, όπου εμφανίζεται θα αναγνωρίζεται ως δεσπόζουσα της έκτης αρμονικής βαθμίδας (V της VI) της επικρατούσας τονικής περιοχής (Ρε Μείζονα).

Ωστόσο, η συνεχής συνύπαρξη της σι ελάσσονας με τη Ρε Μείζονα κατά τον δευτερεύοντα τονικό χώρο, οδηγεί σε μεγιστοποίηση της χρωματικότητας και καθώς το λα# προεκτείνεται, εντείνεται ταυτόχρονα και η ανάγκη για επίλυση και τονική εξισορρόπηση.

Δευτ. τον.χ.
Δευτ. θεμ.ομ.-Δευτ. θεμ. (2 φράσεις)

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα (1 φράση)

Στο μέτρο 65 εισήχθη η Ρε Μείζονα ως δευτερεύων τονικός χώρος, της οποίας η εδραίωση πραγματοποιήθηκε στα μέτρα 89 – 90, κατά την κατάληξη της δεύτερης φράσης του δευτερεύοντος θέματος με τέλεια δομική πτώση στην τονική. Στα μέτρα που ακολουθούν (μ. 90 – 109), ένα δεύτερο ενδιάμεσο τμήμα προστίθεται εμβόλιμο, οδηγώντας σε μία δεύτερη εμφάνιση ολόκληρου του δευτερεύοντος θέματος (μ. 109 – και εξής) και προεκτείνοντας ακόμη περισσότερο τον δευτερεύοντα τονικό χώρο, πριν την τελική λήξη και ολοκλήρωση του μέρους της Έκθεσης.

Το ρυθμικό μοτίβο PM2 της κατάληξης του δευτερεύοντος θέματος (μ. 89) συνεχίζεται στη γραμμή του πρώτου βιολιού και σε συνδυασμό με επεξεργασία μοτίβων του θέματος αυτού, αποτελεί τη βάση για μία εκ νέου τονική μετάβαση προς τη σολ ελάσσονα, την ομώνυμη τονικότητα του κύριου τονικού χώρου (μ. 95). Το τμήμα αυτό καταλήγει στο μέτρο 109 στη δεσπόζουσα αυτής της νέας τονικής περιοχής, η οποία είναι η συγχορδία της Ρε Μείζονας.

Επομένως, ενώ στο μέτρο 90 είχε γίνει κατάληξη στη Ρε Μείζονα ως τονική (I), στο μέτρο 109 πραγματοποιείται νέα κατάληξη και πάλι στη Ρε Μείζονα ως δεσπόζουσα (V). Μ' αυτό τον τρόπο, ο φθόγγος ρε προεκτείνεται και μετατρέπεται από πρώτη μελωδική βαθμίδα ($\hat{1}$ - I: Ρε Μείζονα) σε πέμπτη ($\hat{5}$ - V: σολ ελάσσονα) αντιστοίχως μελωδική βαθμίδα στη νέα τονική περιοχή. Παράλληλα, μέσω της προέκτασης αυτής της συγχορδίας της Ρε Μείζονας, συνεχίζεται και η καθοδική πορεία των διαστημάτων τρίτης, η οποία είχε ξεκινήσει από το μέτρο 63 με στόχο την προέκταση της δεσπόζουσας της σι ελάσσονας (φα# - ρε: μ. 63 – μ. 109) και την αύξηση της χρωματικότητας σε όλο το εύρος του δεύτερου μισού της Έκθεσης⁸⁷.

Απόσπασμα 4

- μ. 90 – 109: ενδιάμεσο μεταβατικό τμήμα

- 1 φράση
- Ρε Μείζονα – μετάβαση στη σολ ελάσσονα μέσω της λα ελάσσονας

⁸⁷ Στο προηγούμενο ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, κατά την ολοκλήρωση του κύριου τονικού χώρου (μ. 34 – 63), είχε πραγματοποιηθεί κατάληξη στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (φα# - λα# - ντο#), αντί της αναμενόμενης μετάβασης προς τη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (ρε – φα# - λα), όπως έχει τονισθεί. Σ' αυτό το δεύτερο ενδιάμεσο τμήμα (μ. 90 – 109), η ομώνυμη ελάσσονα της αρχικής τονικότητας επανέρχεται (σολ ελάσσονα) και αν ληφθεί ως δεδομένο ότι οι δύο τονικότητες αντιμετωπίζονται ως ισοδύναμες, τότε τελικά πραγματοποιείται η κατάληξη στη δεσπόζουσα της σολ (ρε – φα# - λα), η οποία είχε αρχικά παραληφθεί.

Επειδή, όμως, η Ρε Μείζονα ως δευτερεύων τονικός χώρος έχει ήδη εδραιωθεί κατά τη διάρκεια του δευτερεύοντος θέματος (μ. 65 – 90), ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο με στόχο και την επέκταση της μορφής να μην συνεχίσει τη δεύτερη εμφάνιση του θέματος αυτού στην ίδια τονική περιοχή, αλλά να εισάγει τη Σιβ Μείζονα, τη σχετική μείζονα τονικότητα της σολ ελάσσονας.

Η επιλογή της Σιβ Μείζονας ως τονικής περιοχής, εκτός από τη συγγενεία της με τη σολ ελάσσονα και τη συμβολή της στην καθοδική πορεία προέκτασης του φα# (φα# - ρε - σιb), θα μπορούσε ταυτοχρόνως να οφείλεται και στην επιδίωξη χρωματισμού του φθόγγου λα, που αποτελεί τη θεμέλιο της συγχορδίας της δεσπόζουσας του δευτερεύοντα τονικού χώρου, δηλαδή της Ρε Μείζονας (λα – ντο# - μι).

Πριν την εισαγωγή της σι ελάσσονας, κατά τη δεύτερη φράση του ενδιάμεσου τμήματος του κύριου τονικού χώρου (μ. 54 – 63), ο φθόγγος λα είχε εμφανιστεί στην V της ρε ελάσσονας (μ. 56). Στο τέλος του ίδιου τμήματος και του τονικού χώρου αυτού, ο φθόγγος λα μετατράπηκε σε λα# (V της σι ελάσσονας). Το λα# προεκτείνεται και κατά τη διάρκεια του δευτερεύοντος θέματος (V της VI στη Ρε Μείζονα) και κατά την κατάληξη του θέματος αυτού η δίεση αναιρείται και το λα# γίνεται λα φυσικό ως V της Ρε Μείζονας. Το λα αυτό διατηρείται και κατά το ενδιάμεσο τμήμα των μέτρων 90 έως 109 και πλέον αποτελεί την κορυφή της συγχορδίας της Ρε Μείζονας (V της σολ ελάσσονας). Η Σιβ Μείζονα που ακολουθεί εμφανίζει, επίσης, την εναλλαγή του φθόγγου σιb (I) με το λα φυσικό (προσαγωγέας) και αν το σιb εκληφθεί ως εναρμόνιος φθόγγος με το λα#, τότε η εισαγωγή της Σιβ Μείζονας θα μπορούσε να θεωρηθεί και ως ένα χρωματικό ποίκιλμα στην ήδη ισχύουσα τονική περιοχή (σολ – σιb – ρε => ρε – φα# - λα => σιb – ρε – φα => φα# - λα# - ντο# => λα – ντο# - μι => ρε – φα# - λα: I - V).

- Κατάληξη στη δεσπόζουσα της σολ ελάσσονας (Ρε Μείζονα)
- Μοτίβα: PM2, PM2', Δ1.

Ενδιάμ.-μεταβ.τμ. (1 φράση)

90
PM2 →

96
PM2 →

102
PM2' →

Ρε Μείζ.: λ.α. ελ. / IV 2 II N V I 6 60λ. ελ. / IV 2

II N 4 V 2 I 6 3 IV 4 I

V (VII 7) V (VII 7) V

2^η εμφάνιση δευτερεύοντος θέματος με ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα και *coda* (4 φράσεις)

1^η φράση – 1^η φράση δευτερεύοντος θέματος

Η κατάληξη, επομένως, του ενδιάμεσου τμήματος των μέτρων 90 – 109 στη συγχορδία της Ρε Μείζονας (V) συνεχίζει και διατηρεί την καθοδική πορεία, που διαπερνά ολόκληρο τον δευτερεύοντα τονικό χώρο, προεκτείνοντας τη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας και συμβάλλοντας στη συνύπαρξη των δύο αυτών σχετικών τονικοτήτων (σι ελάσσονα – Ρε Μείζονα).

Αμέσως μετά το ενδιάμεσο αυτό τμήμα ακολουθεί η επαναφορά του δευτερεύοντος θέματος, του οποίου η κύρια μελωδία περνά στη γραμμή του

βιολοντσέλου, στη Σιβ Μείζονα, τη σχετική της σολ ελάσσονας, της τονικότητας στην οποία είχε καταλήξει το προηγούμενο τμήμα⁸⁸. Στο μέτρο 122, πραγματοποιείται τέλεια δομική πτώση στην τονική της Σιβ Μείζονας⁸⁹, συνεχίζοντας την καθοδική πορεία των διαστημάτων τρίτης μεγάλης που είχε αρχίσει από το μέτρο 63, καθώς ο φθόγγος ρε του μέτρου 109 οδηγεί μέσω της κατάληξης αυτής (μ. 122) στο σιβ ($\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$: ρε – ντο – σιβ).

2^η φράση – ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

Στη συνέχεια, όμως, δεν ακολουθεί η δεύτερη φράση του θέματος αυτού, αλλά παρεμβάλλεται και πάλι ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα (μ. 122 – 141), το οποίο επανεισάγει το ίδιο μοτιβικό υλικό με το αντίστοιχο τμήμα των μέτρων 90 – 109. Εξαιτίας της προηγούμενης τονικής απομάκρυνσης από τη δευτερεύουσα τονική περιοχή, ρόλος του συγκεκριμένου τμήματος είναι, όπως αναμένεται, η επαναφορά της τονικότητας αυτής (Ρε Μείζονα), η οποία θα οδηγήσει στη δεύτερη φράση του δευτερεύοντος θέματος και στην ολοκλήρωση της δευτερεύουσας θεματικής ομάδας, την εκτόνωση της δραματικότητας και την επίλυση κάθε διαφωνίας. Η Ρε Μείζονα, όμως, δεν επιστρέφει στα πλαίσια του τμήματος αυτού, αλλά τη θέση της καταλαμβάνει η δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (φα# - λα# - ντο#), στην οποία και πραγματοποιείται κατάληξη (μ. 141), ακριβώς με τον ίδιο τρόπο σύμφωνα με το αντίστοιχο τμήμα του κύριου τονικού χώρου (μ. 63).

Επομένως, το σιβ της τονικής της Σιβ Μείζονας γίνεται φα# και η ακολουθία με τα διαστήματα μεγάλης τρίτης ολοκληρώνεται εδώ σ' αυτό το τμήμα, με την

⁸⁸ Κατά την εισαγωγή της 1^{ης} φράσης του δευτερεύοντος θέματος, για δεύτερη φορά, εκτός από την τονικότητα αλλάζει και το συνοδευτικό μοτίβο. Τα τρίηχα τριακοστά δεύτερα διακόπτονται και εμφανίζεται ένα ρυθμικό μοτίβο (PM3) πιο στατικό (όγδοα – *staccato*), το οποίο μεταβάλλει τη ρευστότητα που απέδιδε στα θεματικά μοτίβα ο προηγούμενος τύπος συνοδείας. Τα τριακοστά δεύτερα επανέρχονται κατά το ενδιάμεσο τμήμα, που ακολουθεί (μ. 122 – 141) στη γραμμή του βιολοντσέλου και όχι του πρώτου βιολιού, όπως την πρώτη φορά (μ. 90 – 109). Όμως, συνεχίζονται έως και τη δεύτερη φράση του θέματος και κατά την *coda*, ενισχύοντας σημαντικά την εσωτερική συνοχή των μέτρων αυτών και την σύνδεση μεταξύ των εναλλασσόμενων μοτίβων.

⁸⁹ Στη συγκεκριμένη περίπτωση, κατά την τέλεια δομική πτώση των μέτρων 121 – 122, παρατηρείται διασταύρωση των μελωδικών γραμμών της βιόλας με εκείνη του βιολοντσέλου, το οποίο φέρει και την κύρια μελωδία της φράσης αυτής. Η μελωδία της βιόλας χαμηλώνει κατά μία οκτάβα και η αλληλουχία I6 – V – I (ρε – φα – σιβ) εμφανίζεται στη δική της μελωδική γραμμή, η οποία ακούγεται κατά συνέπεια χαμηλότερα από αυτή του βιολοντσέλου. Η ακολουθία, από την άλλη μεριά, η οποία οδηγεί από την τρίτη μελωδική βαθμίδα στην πρώτη ($\hat{3} - \hat{2} - \hat{1}$: ρε – ντο – σιβ), ώστε να ολοκληρωθεί η κατάληξη, εμφανίζεται στη γραμμή του δεύτερου βιολιού και στο βιολοντσέλο. Όσον αφορά, το μέρος του βιολοντσέλου, το οποίο κατέχει την κύρια μελωδική γραμμή, στη φράση αυτή, ακούγεται υψηλότερα από την αντίστοιχη μελωδία της βιόλας.

Τέτοιου είδους διασταυρώσεις μελωδικών γραμμών κυρίως μεταξύ της βιόλας και του βιολοντσέλου εμφανίζονται αρκετές φορές μέσα στο συγκεκριμένο κομμάτι και ειδικότερα κατά την εμφάνιση του δευτερεύοντος θεματικού υλικού.

επανεμφάνιση της δεσπόζουσας της σι ελάσσονας, προεκτείνοντας την κατάληξη του ενδιάμεσου τμήματος του κύριου τονικού χώρου (μ. 63) έως το συγκεκριμένο σημείο (φα#: φα# - λα# - ντο#, ρε: ρε – φα# - λα, σιb: σιb – ρε – φα, φα# (σολb): φα# - λα# - ντο#).

3^η φράση – 2^η φράση δευτερεύοντος θέματος

Από το μέτρο 141, ξεκινά και η δεύτερη φράση του δευτερεύοντος θέματος στη Ρε Μείζονα, η οποία είχε παραληφθεί προηγουμένως. Η φράση αυτή εμφανίζει την κύρια μελωδία στη γραμμή της βιόλας και μ' αυτό τον τρόπο και τα τέσσερα έγχορδα έχουν εισάγει το κάθε ένα με τη σειρά από μία φράση της βασικής μελωδικής γραμμής του δευτερεύοντος θέματος ξεχωριστά.

Στα πλαίσια της φράσης των μέτρων 141 - 154, ο φθόγγος φα# της κατάληξης του ενδιάμεσου τμήματος (μ. 141) από πέμπτη μελωδική βαθμίδα (σι ελάσσονα) μετατρέπεται σε τρίτη μελωδική βαθμίδα (Ρε Μείζονα) και εν τέλει καταλήγει στο τέλος της φράσης αυτής μέσω του φθόγγου μι στο φθόγγο ρε, στην τονική της Ρε Μείζονας, ολοκληρώνοντας μ' αυτό τον τρόπο τη δευτερεύουσα θεματική ομάδα (τέλεια δομική πτώση στη Ρε Μείζονα, μ. 154) και επιλύοντας κάθε χρωματικότητα και διαφωνία (λα# - λα).

4^η φράση - *coda*

Στο μέτρο 154, εισάγεται η *coda* κατόπιν παράλειψης του καταληκτικού τμήματος – λόγω της υπερμεγέθους έκτασης του δευτερεύοντα τονικού χώρου –, όπου προεκτείνεται η τέλεια δομική πτώση των μέτρων 153 - 154 και εκτονώνεται η δραματική κορύφωση, καθώς η τονική έκταση του μουσικού κειμένου χαμηλώνει κατά δύο οκτάβες (ρε πάνω από το πεντάγραμμο => ρε κάτω από την 1^η γραμμή του πενταγράμμου).

Απόσπασμα 5

- μ. 110 – 154: δευτερεύον θέμα με εμβόλιμο ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 3 φράσεις:

- μ. 109 – 122: 1^η φράση του δευτερεύοντος θέματος – κύρια μελωδία στο βιολοντσέλο, Σ1b Μείζονα – τέλεια δομική πτώση στην I
- μ. 122 – 141: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, Σ1b Μείζονα – μετάβαση στη σι ελάσσονα διαμέσου της λα ελάσσονας
 - κατάληξη στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας
- μ. 141 – 154: 2^η φράση του δευτερεύοντος θέματος – κύρια μελωδία στη βιόλα, Ρε Μείζονα – κατάληξη με τέλεια δομική πτώση στην I
- Μοτίβα: Δ1, Δ2, Δ3, Δ4, Δ1', Δ1'', Δ4', Κ1, Κ1' , ΡΜ2, ΡΜ2', ΡΜ3, ΡΜ3', ΡΜ3'', ΡΜ1.

- μ. 154 – 168: *coda*

- 1 φράση
- Ρε Μείζονα – παράταση της τέλειας δομική πτώσης των μέτρων 153 – 154
- Μοτίβα: ΡΜ1, ΡΜ3'', Κ1'.

2η εμφαν. δευτ. θεμ.

5

μ. 109

σολ. ελ.: V — V⁷ — I⁶ — V — V₀ — II — VI — II — (V⁷) — V⁷ — I⁶ — V — V₀ —

μ. 116

μ. 124

μ. 131

μ. 137

μ. 144

μελιζ.: V⁷ — I⁶ — V — V₀ — II — VI — II — (V⁷) — V⁷ — I⁶ — V — V₀ —

Ενδοιαμ. μεταβ. τι.

σολ. ελ.: V — V⁷ — I⁶ — V — V₀ — II — VI — II — (V⁷) — V⁷ — I⁶ — V — V₀ —

2η φρ. δευτ. θεμ

Ρε Μελζ. pp

Π — (V⁷) — II — (V) — VI — V₃⁴ — 7 — I⁶ — V — V₀ — II — (V⁷) — IV — (Γαλ. 6 V) — VI

Detailed description: This is a complex musical score for guitar, likely for a piece in a minor key. It features multiple systems of staves. The top system includes a guitar staff with various techniques like pizzicato (pizz.) and palm muting (PM3, PM3', 3PM3''). Below it are piano accompaniment staves with chords and melodic lines. The score includes measure numbers 109, 116, 124, 131, 137, and 144. A large harmonic diagram at the bottom maps out the chord progression using Roman numerals and figured bass notation, such as V, V7, I6, V0, II, VI, and (V7). The diagram also includes Greek text like 'Γαλ. 3 V' and 'Γαλ. 6 V'. The score is annotated with performance instructions like 'σολ. ελ.' (solo), 'μελιζ.' (melisma), and 'Ενδοιαμ. μεταβ. τι.' (intermediate modulation).

Ανάπτυξη

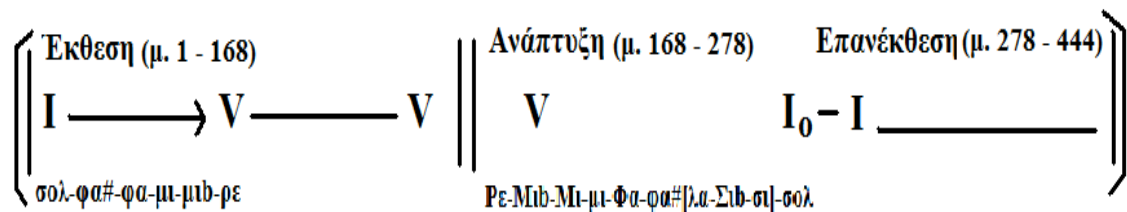
Στο μέτρο 168, όπως αναφέρθηκε, ολοκληρώνεται το μέρος της Έκθεσης και η Ρε Μείζονα καθιερώνεται ως δευτερεύουσα τονική περιοχή, καθώς έχει επιλυθεί (μ. 154) κάθε διάφωνο πεδίο (προσαγωγέας της σι ελάσσονας – λα#) και η δραματική ένταση έχει αμβλυνθεί. Ωστόσο, η μουσική ροή σ' αυτό το σημείο δεν διακόπτεται, παρέχοντας την αναγκαιότητα ανάπαυλας σε μία τόσο σημαντική δομικά κατάληξη. Το βιολοντσέλο συνεχίζει τη μελωδική του πορεία, εισάγοντας ένα μοτίβο ποικιλιατικού χαρακτήρα (μοτίβο Α), το οποίο οδηγεί σε μετατροπία στη σολ ελάσσονα (ομώνυμη της αρχικής τονικότητας) και σε επαναφορά των αρχικών μέτρων του κομματιού (μ. 1), με σκοπό την επανάληψη αυτούσιου του μέρους της Έκθεσης για μία δεύτερη φορά.

Αμέσως μετά την ολοκλήρωση και της δεύτερης εμφάνισης της Έκθεσης, στο μέτρο 168 και την κατάληξη της *coda* στην τονική της Ρε Μείζονας, η εισαγωγή του μοτίβου Α στη γραμμή του βιολοντσέλου θα σημάνει την έναρξη του επόμενου τμήματος του κομματιού, της Ανάπτυξης.

Πρωταρχικό γνώμονα της γενικότερης δομικής οργάνωσης του τμήματος αυτού (μ. 168 – 278) αποτελεί κατά κύριο λόγο η διεύρυνση σε μεγαλύτερο δομικό επίπεδο της αναστροφής του βασικού χαρακτηριστικού, που εμφανίζει το κύριο θέμα

του κομματιού (κατιούσα χρωματική κίνηση από τον φθόγγο σολ στο ρε: σολ – φα# – φα – μι – μιβ – ρε => Ανάπτυξη – αναστροφή, ανιούσα χρωματική κίνηση από το ρε στο σολ: ρε – μιβ – μι – φα – φα# – σολ). Η διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι στην Ανάπτυξη η διαβατική κίνηση αυτή αφορά τονικούς χώρους και όχι απλά βαθμίδες, όπως συνέβαινε στο μέρος της Έκθεσης (Ρε Μείζονα – Μιβ Μείζονα – Μι Μείζονα – μι ελάσσονα – Φα Μείζονα – φα# ελάσσονα [λα ελάσσονα – Σιβ Μείζονα – σι ελάσσονα] – σολ ελάσσονα) (Burstein 1997, σελ. 56).

Επομένως, σε συνδυασμό και με τη μετάβαση που σημειώθηκε κατά το πρώτο μέρος του κομματιού από την τονική (Σολ Μείζονα) προς τη δεσπόζουσα (Ρε Μείζονα), στο τμήμα αυτό της Ανάπτυξης μέσω μίας ευρύτερης πορείας (ρε – μιβ – μι – φα – φα# – σολ), κατά την οποία η χρωματικότητα και η δραματική ένταση εντείνονται σε μέγιστο βαθμό, πραγματοποιείται τελικά η επιστροφή στην τονική. Πρόκειται, όμως, για την τονική της ομώνυμης ελάσσονας, η οποία επιφορτίζει ακόμη περισσότερο τη δραματικότητα και ταυτόχρονα δημιουργεί ιδιαίτερα έντονη αντίθεση με τη Σολ Μείζονα, η οποία εισάγεται στο τρίτο μόλις μέτρο της Επανάκθεσης (μ. 280) και οδηγεί στην πλήρη επίλυση.



Σχήμα 1⁹⁰

Η χρωματική αυτή ανάβαση από τη δεσπόζουσα (ρε) στην τονική (σολ), που διέπει ολόκληρη την Ανάπτυξη, προσδίδει μία αίσθηση συνεχούς μετακίνησης, ωστόσο το τμήμα αυτό διαχωρίζεται εσωτερικά και σε μικρότερες ενότητες – υποφράσεις, η καθεμία εκ των οποίων παρουσιάζει ξεχωριστή λειτουργία και έχει σαφή όρια. Γενικότερα, στο τμήμα αυτό κυριαρχούν οι διαβατικές κινήσεις (χρωματικές είτε κινήσεις με τόνους), οι οποίες στην αρχή στη Ανάπτυξης εναλλάσσονται με τις φράσεις του κύριου θέματος (μ. 168 – 210) και έπειτα, κατά

⁹⁰ Τα ονόματα των φθόγγων, τα οποία αντιστοιχούν σύμφωνα με το σχήμα στο τμήμα της Ανάπτυξης αναφέρονται σε τονικούς χώρους. Όσα από αυτά αναγράφονται με κεφαλαίο αρχικό γράμμα, αντιστοιχούν σε Μείζονες τονικότητες, όσα αναγράφονται με μικρό σε ελάσσονες.

την επαναφορά της αρχικής τονικότητας με το μοτίβο του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος του κύριου τονικού χώρου (μοτίβο Θ2', μ. 252 - 267).

Η πλήρης κορύφωση επέρχεται στο μέτρο 268, στο φθόγγο λα επάνω από το πεντάγραμμο, έπειτα από μία διαβατική πορεία, η οποία είχε ξεκινήσει μία οκτάβα χαμηλότερα στο πρώτο βιολί, από την αρχή της Ανάπτυξης και οδηγεί στην προέκταση της δεσπόζουσας της σολ ελάσσονας (ομώνυμη της αρχικής τονικότητας). Παράλληλα, με την προέκταση της συγκεκριμένης βαθμίδας η προηγούμενη δραματική κορύφωση εκτονώνεται βαθμιαία διαμέσου της κατιούσας σολ ελάσσονας αρμονικής (σολ – φα# - μιb – ρε) και καταλήγει στο φθόγγο ρε στο πρώτο βιολί, ώστε με τον ίδιο τρόπο όπως στην αρχή του κομματιού να εισαχθεί το κύριο θέμα, κατά την αφετηρία της Επανεκθεσης (μ. 278 – δεύτερο βιολί).

Απόσπασμα 6

- μ. 168 – 278: Ανάπτυξη

- 2 ενότητες:

- μ. 168 – 218, 1^η ενότητα, **επεξεργασία μοτίβων** - 5 υποφράσεις:
 - μ. 168 – 180, 1^η υποφράση: μετάβαση από τη Ρε Μείζονα στη Μιb Μείζονα, μοτίβο Α στο βιολοντσέλο, κατιούσα κίνηση με διαδοχικά διαστήματα δευτέρας μεγάλης από το φθόγγο ρε στο σιb (V) – κατάληξη με τέλεια πτώση στη Μιb Μείζονα.
 - μ. 180 – 189, 2^η υποφράση: 1^η υποφράση της 2^{ης} φράσης του κύριου θέματος, τονικά μεταφερόμενου στη Μιb Μείζονα – κατάληξη με τέλεια πτώση στη Μιb Μείζονα.
 - μ. 189 – 201, 3^η υποφράση: μετάβαση από τη Μιb Μείζονα στη Μι Μείζονα, μοτίβο Α (αφετηρία από το πρώτο βιολί και κατάληξη στο βιολοντσέλο, διαπερνώντας και τα τέσσερα έγχορδα) – διαβατική κατιούσα κίνηση με διαστήματα δευτέρας μεγάλης (τόνους) από το σιb στο σι φυσικό (V), κατάληξη με τέλεια πτώση στη Μι Μείζονα.
 - μ. 201 – 210, 4^η υποφράση: 2^η υποφράση της δεύτερης φράσης του κύριου θέματος, τονικά μεταφερόμενου στη Μι Μείζονα – κατάληξη με τέλεια πτώση στη μι ελάσσονα.

- ο μ. 210 – 218: 5^η υποφράση: συνέχεια του μοτίβου A1 της προηγούμενης υποφράσης – μετάβαση από τη μι ελάσσονα στη Φα Μείζονα – κατάληξη με τέλεια πτώση στη Φα Μείζονα.
- ο Μοτίβα A , Θ1, Θ1' , Θ1'' , PM, A1, A1'
- μ. 218 – 278, 2^η ενότητα: **διαδικασία επαναφοράς της τονικής της ομώνυμης ελάσσονας της αρχική τονικότητας – σολ ελάσσονα.**
 - ο Φα Μείζονα, φα# ελάσσονα [λα ελάσσονα, Σιb Μείζονα, σι ελάσσονα], σολ ελάσσονα
 - ο εμφάνιση του μοτίβου του ενδιάμεσου – μεταβατικού τμήματος της Έκθεσης (μοτίβο Θ2') και κορύφωση στο μέτρο 268 της δραματικότητας και της ανοδικής μελωδικής πορείας στο πρώτο βιολί
 - ο προέκταση της V της σολ ελάσσονας – κατιούσα διαβατική κίνηση της σολ ελάσσονας αρμονικής
 - ο μ. 277 – 278, κατάληξη με τέλεια πτώση στην τονική της σολ ελάσσονας και ταυτόχρονη έναρξη της Επανέκθεσης.
 - ο Μοτίβα A , A1, Θ2' , Θ2'' , Θ3, Θ3'

Ανάπτυξη
1η ενστ. - επεξ. μοσ.

1. ενδ. μετ. τιμ.

1η υποφρ.

Ρε Μείζ.

σολ ελ.

μ. 1: Έκθεση

2.

V6

I

II6

III3#

IV

V6

IV

This musical score is a complex arrangement for piano, featuring vocal lines and guitar accompaniment. The score is organized into five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal lines are marked with measure numbers 183, 192, 199, 205, and 211. The piano accompaniment includes various chords and techniques such as triplets, arpeggios, and dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *PM*. The score is annotated with numerous musical notations, including chord symbols (e.g., IV⁶, VI₀, I₄⁶, IV, V, I₄⁶, IV, V, VI₀, III_{3#}, V, A1, I, V, VIIA, I⁶, IV, VI₀, I, IV⁶, V⁴, I, IV⁶, V⁴, VI₀, VI⁷, V⁷), articulation marks (e.g., *stacc.*, *crec.*), and performance instructions (e.g., *pp*, *ppp*, *PM*). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The vocal lines are in a soprano or alto register, and the piano accompaniment is in a lower register. The score is a page from a larger work, as indicated by the measure numbers and the presence of a page number '183' at the top left.

2η ενοτ. - διαδ. επαν. I (ομών. ελ.)

The musical score consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, dim., cresc., f, sf, ff), articulation (accents), and performance directions (A, A1, A2, etc.).

System 1: Measures 217-223. The vocal line begins with the lyrics "ΑΙ'". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern. Dynamics include *pp*, *dim.*, and *dim. φασ# ελ.*. Chord symbols include I, I⁶, and V.

System 2: Measures 224-231. The vocal line has the lyrics "ΑΑ ελ.". Dynamics include *dim.*, *cresc.*, and *dim.*. Chord symbols include IV, V⁶, and IV⁶.

System 3: Measures 232-237. The vocal line has the lyrics "ΑΙ". Dynamics include *sf*, *pp*, and *pp*. Chord symbols include V⁶, I, and V⁶.

System 4: Measures 238-243. The vocal line has the lyrics "ΑΙ". Dynamics include *sf*, *pp*, and *pp*. Chord symbols include V⁶, I, and V⁶.

System 5: Measures 244-249. The vocal line has the lyrics "οι ελ.". Dynamics include *dim.*, *dim.*, *dim.*, and *cresc.*. Chord symbols include I⁶, V⁷, V⁶, I, and IV.

Additional markings include "Επιβ Μετ.", "A", "A1", "A2", "A3", "A4", "A5", "A6", "A7", "A8", "A9", "A10", "A11", "A12", "A13", "A14", "A15", "A16", "A17", "A18", "A19", "A20", "A21", "A22", "A23", "A24", "A25", "A26", "A27", "A28", "A29", "A30", "A31", "A32", "A33", "A34", "A35", "A36", "A37", "A38", "A39", "A40", "A41", "A42", "A43", "A44", "A45", "A46", "A47", "A48", "A49", "A50", "A51", "A52", "A53", "A54", "A55", "A56", "A57", "A58", "A59", "A60", "A61", "A62", "A63", "A64", "A65", "A66", "A67", "A68", "A69", "A70", "A71", "A72", "A73", "A74", "A75", "A76", "A77", "A78", "A79", "A80", "A81", "A82", "A83", "A84", "A85", "A86", "A87", "A88", "A89", "A90", "A91", "A92", "A93", "A94", "A95", "A96", "A97", "A98", "A99", "A100".

Επανάθεση

Θεματικό υλικό κύριου τονικού χώρου

Κύρια θεματική ομάδα - Κύριο θέμα (Σολ Μείζονα, 2 φράσεις)

Από το μέτρο 278 ξεκινά η Επανάθεση, το τελευταίο τμήμα του κομματιού. Το κύριο θέμα εισάγεται, επίσης, από το ίδιο σημείο, με τον ίδιο τρόπο που είχε εμφανιστεί στην αρχή της Έκθεσης (προέκταση της I και κίνηση με διάστημα 4^{th} από την 5^{th} μελωδική βαθμίδα - ρε στην πρώτη αντίστοιχη βαθμίδα – σολ της τονικότητας, στη γραμμή του πρώτου βιολιού)⁹¹ και απαρτίζεται από δύο φράσεις.

⁹¹ Στην Έκθεση το κύριο θέμα αρχίζει με την προέκταση της I της Σολ Μείζονας, η οποία διαρκεί για δύο μέτρα και έπειτα εισάγεται η τονική της ομόνημης ελάσσονας τονικότητας (σολ ελάσσονα), ταυτόχρονα με κίνηση διαστήματος 4^{th} στη μελωδική γραμμή του πρώτου βιολιού από το φθόγγο ρε στο σολ. Στην Επανάθεση, συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Όπως έχει αναφερθεί, το τμήμα της Ανάπτυξης είχε καταλήξει με τέλεια πτώση στη σολ ελάσσονα, με την πέμπτη μελωδική βαθμίδα (ρε) της τονικότητας αυτής στο πρώτο βιολί. Ο φθόγος

Η οργάνωση της δομής των δύο φράσεων του κύριου θέματος, κατά την επαναφορά του στην Επανεκθεση, παραμένει η ίδια (1^η φράση: κατάληξη V $\frac{6}{5}$ - I, 2^η φράση: 2 υποφράσεις, κατάληξη με τέλεια πτώση στην I), με τη χαρακτηριστική χρωματική κίνηση από την τονική στη δεσπόζουσα (σολ – φα# - φα – μι – μιβ – ρε) να διατηρείται και να εμφανίζεται στη γραμμή κάθε εγχόρδου χωριστά.

Μία πρώτη διαφορά του κύριου θέματος αυτού σε σχέση με την αρχική του εμφάνιση κατά το μέρος της Έκθεσης, είναι η τελική κατάληξη της δεύτερης φράσης (μ. 310). Στο πρώτο μέρος του κομματιού, η κύρια θεματική ομάδα κατέληγε στο μέτρο 33 με τέλεια πτώση στην τονική και με την τρίτη μελωδική βαθμίδα της Σολ Μείζονας στη γραμμή του πρώτου βιολιού (σι). Ο φθόγγος αυτός προεκτεινόταν και οδηγούσε σε τέλεια δομική πτώση και στην καθιέρωση της αρχικής τονικότητας, κατά το επόμενο τμήμα (μ. 54, ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα: σι – λα - σολ). Κατά την Επανεκθεση, όμως και στο τέλος της δεύτερης φράσης (μ. 309 – 310) πραγματοποιείται τέλεια δομική πτώση στην κύρια τονικότητα (Σολ Μείζονα), καθώς στο πρώτο βιολί, η 2^η μελωδική βαθμίδα (λα, μ. 300) οξύνεται κατά μία οκτάβα (μ. 309) και καταλήγει στον φθόγγο σολ (μ. 310), στην πρώτη αντίστοιχα μελωδική βαθμίδα της Σολ Μείζονας, ολοκληρώνοντας μ' αυτό τον τρόπο την κύρια θεματική ομάδα και εδραιώνοντας τη Σολ Μείζονα στα πλαίσια του τμήματος αυτού⁹².

Τέλος, σημαντική διαφοροποίηση, ανάμεσα στην αρχική εμφάνιση του θέματος αυτού και στην επαναφορά του εδώ, στο τμήμα της Επανεκθεσης, παρατηρείται και στην οργάνωση των αντίστοιχων θεματικών μοτίβων. Τα παρεστιγμένα, τα οποία κυριαρχούσαν στα μοτίβα Θ και Θ1, δεν εμφανίζονται σ' αυτή τη φάση και στη θέση τους εισάγονται όγδοα είτε δέκατα έκτα, τα οποία εξομαλύνουν την αρχική δυναμικότητα των μοτίβων αυτών. Επιπλέον, μεταβάλλεται και ο συνοδευτικός τύπος. Το μοτίβο PM, των επαναλαμβανόμενων τριακοστών

αυτός προεκτείνεται, καθώς και η τονική της σολ ελάσσονας (δεύτερο βιολί) και στο μέτρο 280, ταυτόχρονα με το πήδημα της τέταρτης (ρε – σολ) στην μελωδία (πρώτο βιολί) επανέρχεται η Σολ Μείζονα, η κύρια τονικότητα του κομματιού.

⁹² Από το σημείο αυτό αρχίζει η προέκταση του φθόγγου σολ, της πρώτης μελωδικής βαθμίδας της Σολ Μείζονας (κύρια τονικότητα), η οποία πραγματοποιείται διαμέσου μίας καθοδικής πορείας από διαδοχικά διαστήματα τρίτης μεγάλης (συμμετρικός διαχωρισμός της οκτάβας), με τον ίδιο τρόπο που είχε γίνει και κατά τον δευτερεύοντα τονικό χώρο της Έκθεσης η προέκταση του φθόγγου φα# (τρίτη μελωδική βαθμίδα της Ρε Μείζονας – προσαγωγέας της Σολ Μείζονας). Ο φθόγγος σολ από το μέτρο 310, οδηγείται στο μιβ (ρε#) (3^η μελωδική βαθμίδα της ντο ελάσσονας) στο μέτρο 325, έπειτα στο σι (δεσπόζουσα της μι ελάσσονας) στο μέτρο 388. Το σι του μέτρου αυτού, τέλος, από 5^η μελωδική βαθμίδα στη μι ελάσσονα μετατρέπεται σε 3^η μελωδική βαθμίδα στη Σολ Μείζονα (κύρια τονικότητα) στο μέτρο 398 και μέσω τέλειας δομικής πτώσης καταλήγει στο σολ και στη δομική ολοκλήρωση του κομματιού στο μέτρο 401. Από αυτό το μέτρο και έπειτα, ακολουθεί η *coda* και η παράταση της τέλειας αυτής πτώσης.

Επομένως, κατά την Έκθεση δινόταν ιδιαίτερη έμφαση στον φθόγγο φα# μέσω της προέκτασής του και στην Επανεκθεση προεκτείνεται ο φθόγγος σολ, επιλύοντας μ' αυτό τον τρόπο τον προσαγωγέα του πρώτου μέρους του κομματιού, το οποίο είχε λήξει στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας (φα# - σολ: V – I).

δεύτερων μεγεθύνεται ρυθμικά και τρίηχα ογδών αποτελούν τη βάση της συνοδείας προωθώντας τον λυρισμό και αμβλύνοντας την παρορμητικότητα, η οποία χαρακτήριζε το κύριο θέμα κατά την αρχή του κομματιού.

Απόσπασμα 7

- μ. 278 – 310: κύριο θέμα

- 2 φράσεις:
 - μ. 278 – 292: 1^η φράση, σολ ελάσσονα – κατάληξη στην I της Σολ Μείζονας ($V\overset{6}{\underline{5}} - I$)
 - μ. 292 – 310: 2^η φράση, 2 υποφράσεις:
 - μ. 292 – 301: 1^η υποφράση, Σολ Μείζονα – κατάληξη με τέλεια πτώση στην I
 - μ. 301 – 310: 2^η υποφράση, Σολ Μείζονα – κατάληξη με τέλεια δομική πτώση στην I
- Μοτίβα: Θ!⁹³, ΘΑ1⁹⁴, ΘΑ1', Θ1!''', PM!, PM4.

⁹³ όπου Θ!: μοτίβο του κύριου θέματος, κατά την εμφάνισή του στην Επανάθεση.

Το θαυμαστικό επιλέχθηκε ως σημείο διάκρισης του παραλλαγμένου μοτίβου Θ κατά την επαναφορά του στην Επανάθεση από το αντίστοιχο μοτίβο Θ του μέρους της Έκθεσης. Δεν προτιμήθηκε ο αύξων αριθμός, που έχει χρησιμοποιηθεί έως αυτό το σημείο (Θ1, 2, 3 ...), διότι κρίθηκε περισσότερο αναγκαίο να συσχετίζονται τα όμοια μοτίβα (Θ – Θ!), ώστε να διαφαίνεται κάθε φορά η διαφοροποίηση που αντιστοιχεί σε καθένα από αυτά.

⁹⁴ Όπου ΘΑ1: μοτίβο Θ1, το οποίο εμφανίζεται με τη μορφή του αντίστοιχου μοτίβου Α1 της Ανάπτυξης (δέκατα έκτα – επανάληψη των ίδιων φθόγγων ανά δύο).

Επανάθεση
 Θεμ.βλ.κον.τον.χ.-κον.θεμ.ομ.
 κύριο θέμα (2 φράσεις)

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα (2 φράσεις)

Επειτα από την επαναφορά και επανέκθεση του κύριου θέματος (μ. 278 – 310), ακολουθεί το ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα (μ. 310 – 342), το οποίο αποτελείται από δύο φράσεις σύμφωνα και με την αντίστοιχη διάταξη της Έκθεσης. Όπως έχει επισημανθεί και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ρόλος του τμήματος αυτού κατά την εμφάνισή του στην Επανάθεση, είναι η διατήρηση της αρχικής τονικότητας, με στόχο την εισαγωγή και του δευτερεύοντος θεματικού υλικού στην κύρια τονική περιοχή, ώστε να ολοκληρωθεί η επίλυση και να εδραιωθεί πλήρως ο κύριος τονικός χώρος.

Επομένως, αμέσως μετά την τέλεια δομική πτώση στη Σολ Μείζονα, στα μέτρα 309 – 310, ξεκινά το ενδιάμεσο αυτό τμήμα, εμφανίζοντας ακριβώς το ίδιο φθογγικό υλικό με το αντίστοιχο τμήμα του κύριου τονικού χώρου της Έκθεσης (μ. 33 – 63). Όμως, από το μέτρο 321 και έπειτα και ενώ τα μοτίβα παραμένουν ίδια με το τμήμα των μέτρων 33 – 63, το φθογγικό υλικό εμφανίζεται τονικά μεταφερμένο, καθώς πραγματοποιείται μετάβαση προς τη Ντο Μείζονα, την υποδεσπόζουσα τονική περιοχή της αρχικής τονικότητας (μ. 322).

Η συγκεκριμένη μετάβαση προς την υποδεσπόζουσα παρατηρείται συχνά στις συνθέσεις μορφής σονάτας, καθώς η βαθμίδα της τέταρτης (IV) τείνει να αντικαθιστά την τονική (I), ειδικότερα σε τέτοιου είδους περιπτώσεις αποφυγής της μηχανικής επανάληψης τμημάτων (Έκθεση – Επανεκθεση). Μ' αυτό τον τρόπο, η διαδικασία επίλυσης συνεχίζεται, καθώς η υποδεσπόζουσα θα οδηγήσει στην τελική επιστροφή της αρχικής τονικότητας και στην πραγματοποίηση της τέλει δομικής πτώσης, που θα σημάνει και το τέλος του κομματιού (I - IV – V – I) (Rosen 1988, σελ. 288).

Στο μέτρο 333, ολοκληρώνεται η μετάβαση προς την υποδεσπόζουσα και η πρώτη φράση του τμήματος αυτού καταλήγει με τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα (IV). Στη δεύτερη φράση (μ. 333 – 342), εισάγεται κύκλος των πεμπτών, ο οποίος ξεκινά από τη ντο ελάσσονα (ομώνυμη τονικότητα) και ολοκληρώνεται στη λα ελάσσονα (ντο – σολ – ρε – λα), στη δεσπόζουσα της οποίας (μι – σολ# - σι) καταλήγει η φράση αυτή και το συγκεκριμένο τμήμα, όπως ακριβώς είχε καταλήξει στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας και το τμήμα των μέτρων 33 – 63 της Έκθεσης.

Από το επόμενο μέτρο (μ. 343), αρχίζει η δευτερεύουσα θεματική ομάδα, η οποία εισάγεται στη Ντο Μείζονα, διατηρώντας την αντίθεση που αρχικά είχε σχηματιστεί ανάμεσα στην κατάληξη του ενδιάμεσου τμήματος (μ. 63) και την αρχή του δευτερεύοντος θέματος (μ. 64) της Έκθεσης (Έκθεση: σι ελάσσονα – Ρε Μείζονα => Επανεκθεση: λα ελάσσονα – Ντο Μείζονα), η οποία προοικονομεί τη συνύπαρξη των δύο σχετικών τονικοτήτων (λα ελάσσονα – Ντο Μείζονα), που ισχύει και κατά την επανεκθεση του δευτερεύοντος θεματικού υλικού.

Απόσπασμα 8

- μ. 310 – 342: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 2 φράσεις:
 - 1^η φράση: μ. 310 - 333, Σολ Μείζονα – **μετάβαση στην IV** (Ντο Μείζονα), τέλεια δομική πτώση στην I της Ντο Μείζονας
 - 2^η φράση: μ. 333 – 342, Ντο Μείζονα – **κύκλος των 5^{ων}** (ντο – σολ - ρε – Ι: λα – V: Μι) – κατάληξη στη δεσπόζουσα της λα ελάσσονας (μι – σολ# - σι)
- Μοτίβα: Θ', Θ2, Θ2', Θ2'', Θ3, [Δ, Κ], Θ4!, Θ4!', Θ4!'', Θ5.

Ενδιάμ.-μεταβ. τμ. (2 φράσεις)

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 307-315) is marked '1η φρ.' and contains motifs Θ' and Θ2. The second system (measures 316-323) is marked '2η φρ.' and contains motifs Θ2', Θ2'', and Θ3. The third system (measures 324-331) contains motifs Θ3, Δ, and Κ. The fourth system (measures 332-341) contains motifs Θ4!, Θ4!', and Θ4!''. The fifth system (measures 339-342) contains motifs Θ4!'' and Θ5. Chord symbols (IV, V, VI, VIIA, I, I0) and dynamic markings (p, f, sfz) are present throughout. The text 'Σολ Μείζ., Ντο Μείζ., Σολ ελ., Νε ελ., Μι ελ.' is written below the staves at various points.

Θεματικό υλικό δευτερεύοντα τονικού χώρου

Δευτερεύουσα θεματική ομάδα - Δευτερεύον θέμα (Ντο Μείζονα, 2 φράσεις)

Από το μέτρο 343, εισάγεται η πρώτη φράση του δευτερεύοντος θέματος στη Ντο Μείζονα, με την κύρια μελωδική γραμμή να εμφανίζεται στο πρώτο βιολί. Η ομοφωνική υφή και τα λιτά μοτίβα κυριαρχούν σ' αυτό το τμήμα, όπως συνέβη αντιστοίχως και κατά την αρχή του δευτερεύοντα χώρου της Έκθεσης, ενισχύοντας την τονική και μοτιβική αντίθεση με το ενδιάμεσο τμήμα, που έχει προηγηθεί.

Η συγχορδία της Μι Μείζονας (δεσπόζουσα της λα ελάσσονας), στην οποία είχε καταλήξει το ενδιάμεσο τμήμα, στο μέτρο 342, προεκτείνεται στα πλαίσια της πρώτης αυτής φράσης του δευτερεύοντος θέματος (μ. 343 – 356) ως δεσπόζουσα της έκτης βαθμίδας της ισχύουσας τονικής περιοχής (V της VI – Ντο Μείζονα), υπονοώντας συνεχώς την συνύπαρξη των δύο σχετικών τονικοτήτων (λα ελάσσονα – Ντο Μείζονα), καθώς το σολ# της συγχορδίας αυτής ποικίλει χρωματικά το φθόγγο σολ (1^η μελωδική βαθμίδα της κύριας τονικής περιοχής – Σολ Μείζονα) εμπλουτίζοντας τον λυρισμό και την εκφραστικότητα σε ολόκληρη τη διάρκεια της επανέκθεσης του δευτερεύοντος θεματικού υλικού.

Στο μέτρο 353, το σολ# της συγχορδίας αυτής (Μι Μείζονα – V της VI) μετατρέπεται σε σολ φυσικό, ενώ ταυτόχρονα ο φθόγγος μι από πέμπτη μελωδική βαθμίδα γίνεται τρίτη, καταλήγοντας μέσω του ρε σε τέλεια δομική πτώση στη Ντο Μείζονα, στο τέλος της πρώτης φράσης (μ. 356). Η δεύτερη φράση του συγκεκριμένου θέματος (μ. 356 – 369) εμφανίζει την κύρια μελωδική γραμμή στο δεύτερο βιολί και καταλήγει επίσης σε τέλεια δομική πτώση (μ. 369), όμως στην τονική της ομώνυμης ελάσσονας τονικότητας (ντο ελάσσονα), κορυφώνοντας μ' αυτό τον τρόπο τη δραματικότητα σε συνδυασμό και με το πιο πυκνό ρυθμικό μοτίβο του πρώτου βιολιού (τριακοστά δεύτερα).

Απόσπασμα 9

- μ. 343 – 369: δευτερεύον θέμα

- 2 φράσεις:
 - 1^η φράση, μ. 343 – 356: κύρια μελωδική γραμμή στο πρώτο βιολί, Ντο Μείζονα, τέλεια δομική πτώση στην I
 - 2^η φράση, μ. 356 – 369: κύρια μελωδική γραμμή στο δεύτερο βιολί, Ντο Μείζονα, τέλεια δομική πτώση στη ντο ελάσσονα

- Μοτίβα: [Δ1!, Δ2!, Δ3!, Δ4!, Δ3!’, Δ4!’, Κ1!’]⁹⁵, Δ1, Δ2, Δ3, Δ4, Δ3’, Δ2’, Δ4’, Κ1!, Κ1’’, PM1, PM2.

Θεμ.υλ. Δευτ.τον.χ.-δευτ.θεμ.ομ.
Δευτερ. θέμα (2 φράσεις)

⁹⁵ Στα μοτίβα της κύριας μελωδικής γραμμής της πρώτης φράσης του δευτερεύοντος θέματος, κατά την Επανάκθεση εμφανίζεται μία μικρή διαφοροποίηση: εμβόλιμη παύση ογδού ως αντιχρονισμός στον δεύτερο χρόνο κάθε μέτρου, γι' αυτό τον λόγο τα ανάλογα μοτίβα θα αναγράφονται με την προσθήκη του θαυμαστικού, που δηλώνει αυτή την ελάχιστη παραλλαγή.

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα, 2^η φράση δευτερεύοντος θέματος, *coda*

Ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

Στα προηγούμενα μέτρα (μ. 343 – 369), όπως αναφέρθηκε, είχαν επανεκτεθεί και οι δύο φράσεις του δευτερεύοντος θέματος στην υποδεσπόζουσα τονική περιοχή (Ντο Μείζονα). Όμως, παρ' ότι η υποδεσπόζουσα είναι δυνατόν να αντικαθιστά πολλές φορές την τονική κατά το τμήμα της Επανεκθεσης, είναι αναγκαία η επαναφορά της αρχικής τονικότητας και η εισαγωγή του δευτερεύοντος θέματος σ' αυτή, ώστε να επέλθει η πλήρης επίλυση, η οποία θα οδηγήσει στην τέλεια δομική πτώση και στη δομική ολοκλήρωση ολόκληρου του κομματιού.

Στο ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα των μέτρων 369 – 388, που ακολουθεί, δεν επιστρέφει ο κύριος τονικός χώρος (Σολ Μείζονα), αλλά πραγματοποιείται μετάβαση στη σχετική μ' αυτόν τονική περιοχή (μι ελάσσονα). Η οργάνωση του μοτιβικού υλικού, που εμφανίζει το συγκεκριμένο τμήμα είναι όμοια με το αντίστοιχο τμήμα της Έκθεσης των μέτρων 90 – 109. Η μετάβαση στη μι ελάσσονα γίνεται μέσω της σολ και της λα ελάσσονας και το τμήμα καταλήγει στο μέτρο 388 στη δεσπόζουσα της μι (σι – ρε# - φα#), με τον φθόγγο σι σε όλα τα έγχορδα⁹⁶.

2^η φράση δευτερεύοντος θέματος

Η κύρια τονικότητα του κομματιού (Σολ Μείζονα) επανέρχεται στο μέτρο 389, ταυτόχρονα με την επανεμφάνιση της δεύτερης φράσης του δευτερεύοντος θέματος. Επειδή οι δύο φράσεις του θέματος αυτού εμφανίζουν το ίδιο μοτιβικό υλικό, ο συνθέτης επανεισάγει σ' αυτό το σημείο μόνο τη μία από αυτές. Η κύρια μελωδική γραμμή βρίσκεται στο δεύτερο βιολί και επίσης, ξεχωρίζουν οι εμβόλιμες παύσεις ογδών στα θεματικά μοτίβα, οι οποίες είχαν αντίστοιχα εμφανιστεί στην πρώτη φράση του θέματος αυτού στα μέτρα 343 – 356. Επομένως, αυτή είναι η δεύτερη φράση του συγκεκριμένου θέματος, που επανέρχεται ώστε να αντικαταστήσει την αντίστοιχη φράση των μέτρων 356 – 369, η οποία είχε εκτεθεί αρχικά στη Ντο Μείζονα.

⁹⁶ Με την κατάληξη στο φθόγγο σι (δεσπόζουσα της μι ελάσσονας) συνεχίζεται και η κατιούσα κίνηση με διαδοχικά διαστήματα τρίτης μεγάλης, η οποία είχε ξεκινήσει πρωτότερα από το μέτρο 310, προεκτείνοντας τον φθόγγο σολ (1^η μελωδική βαθμίδα της Σολ Μείζονας): σολ – μιβ – σι – σολ.

Η Σι Μείζονα (δεσπόζουσα της μι ελάσσονας) της κατάληξης του προηγούμενου ενδιάμεσου τμήματος (μ. 388) συνεχίζει να εμφανίζεται και κατά τη διάρκεια της φράσης των μέτρων 388 – 401 (V της VI), παρά την ολική επαναφορά της Σολ Μείζονας (αρχική τονικότητα). Στο μέτρο 398, όμως, ο φθόγγος ρε# της συγκεκριμένης συγχορδίας μετατρέπεται σε ρε φυσικό και κατά τον ίδιο τρόπο ο φθόγγος σι από πέμπτη μελωδική βαθμίδα στη μι ελάσσονα μετατρέπεται σε τρίτη μελωδική βαθμίδα στη Σολ Μείζονα, οδηγώντας μέσω του λα στον φθόγγο σολ (1^η μελωδική βαθμίδα) και σε τέλεια δομική πτώση.

Μ' αυτό τον τρόπο, κάθε διαφωνία (ρε# - μι ελάσσονα) έχει επιλυθεί και ολόκληρο το θεματικό υλικό της Έκθεσης έχει επανεμφανιστεί στην κύρια τονική περιοχή (Σολ Μείζονα). Το κομμάτι έχει ολοκληρωθεί και η τέλεια δομική πτώση των μέτρων 400 – 401, στη Σολ Μείζονα επικυρώνει την ολοκλήρωση αυτή, καθώς ο φθόγγος σολ του μέτρου 310 καταλήγει εδώ στο μέτρο 401, έπειτα από την προέκτασή του καθ' όλη την έκταση του τμήματος αυτού της Επανεκθεσης⁹⁷.

Coda

Στα μέτρα αυτά παρατείνεται η τέλεια δομική πτώση στη Σολ Μείζονα, κατοχυρώνοντας την τονικότητα αυτή ως την κύρια τονική περιοχή ολόκληρης της σύνθεσης. Το καταληκτικό τμήμα απουσιάζει και αυτή τη δεύτερη φορά, όπως είχε συμβεί και στην Έκθεση, ενώ η *coda* αποκτά μεγαλύτερες διαστάσεις (μ. 401 – 444).

Στα πρώτα μέτρα της φράσης αυτής (μ. 401 – 415) ακολουθείται η ίδια διάταξη, η οποία είχε εμφανιστεί και κατά την *coda* της Έκθεσης (μοτίβο PM1). Επίσης, όπως ακριβώς είχε συμβεί και κατά την Έκθεση, αμέσως μετά το μοτίβο PM1 (ολοκλήρωση της *coda* της Έκθεσης) εισάγεται το μοτίβο Α της Ανάπτυξης, το οποίο βεβαίως δεν οδηγεί στο αντίστοιχο τμήμα (Ανάπτυξη), αλλά αυξάνει τη χρωματικότητα (κατιούσα κίνηση με διαδοχικά διαστήματα δευτέρας μεγάλης – αναφορές στη σολ ελάσσονα, ομώνυμη τονικότητα) και εντείνει τη δραματικότητα λίγο πριν το τέλος της σύνθεσης αυτής (μ. 444).

⁹⁷ Ο φθόγγος σολ αρχικά είχε εισαχθεί στην αρχή του τμήματος της Επανεκθεσης, στο μέτρο 280, ταυτόχρονα με τη μετατροπή της σολ ελάσσονας σε Σολ Μείζονα (επαναφορά της I) και έπειτα από κίνηση διαστήματος τέταρτης από το φθόγγο ρε στη μελωδική γραμμή (ρε – σολ), όπως είχε συμβεί και κατά την αρχή της Έκθεσης (μ. 1 – 3). Επομένως, από το μέτρο 280, ο φθόγγος σολ προεκτείνεται έως το σολ της κατάληξης του κύριου θέματος στο μ. 310 και τέλος μέσω της καθοδικής πορείας φτάνει στο μέτρο 401: σολ – σολ – [μιβ – σι] – σι – λα – σολ.

Στα τελευταία μέτρα της *coda*, συνεπώς και του κομματιού (437 – 441) παρατηρείται μία συνεχής εναλλαγή της τονικής της Σολ Μείζονας με την τονική της ομώνυμης ελάσσονας (σολ ελάσσονα), κορυφώνοντας τη χρωματικότητα που προηγήθηκε και υπενθυμίζοντας τη συνύπαρξη των δύο τρόπων (μείζων και ελάσσων) σε όλη την έκταση της σύνθεσης αυτής. Στα μέτρα, που απομένουν (μ. 441 – 444) κυριαρχεί η τονική της Σολ Μείζονας, η οποία επιλύει τη χρωματικότητα και εκτονώνει τη δραματική ένταση, που έχει προηγηθεί.

Απόσπασμα 10

- μ. 369 – 388: ενδιάμεσο – μεταβατικό τμήμα

- 1 φράση
- ντο ελάσσονα – μετάβαση στη μι ελάσσονα μέσω της σολ και της λα ελάσσονας
- κατάληξη στη δεσπόζουσα της μι ελάσσονας (σι – ρε# - φα#), μ. 388
- Μοτίβα: PM2', Δ1.

- μ. 388 – 401: 2^η φράση δευτερεύοντος θέματος

- 1 φράση
- Σολ Μείζονα – κατάληξη με τέλεια δομική πτώση στην I
- Μοτίβα: Δ1!, Δ2!, Δ3!, Δ4!, Δ3!', Δ4!', K1!', PM3, PM1, PM3''.

- μ. 401 – 444: *coda*

- Σολ Μείζονα – παράταση της τέλειας δομικής πτώσης των μέτρων 400 – 401 με ενδιάμεσες αναφορές στην ομώνυμη ελάσσονα (σολ ελάσσονα)
- Κατάληξη στην I της Σολ Μείζονας
- Μοτίβα : PM1 , A , αρΘ⁹⁸ , αρΘ'

⁹⁸ Όπου αρΘ: αρχή του μοτίβου Θ (χαρακτηριστικό ανιόν μελωδικό διάστημα 4^{ης}).

Ενδιάμ. μεταβ. τμ.
(1 φράση)

PM2 →

Δ1

369.

σολ. ελ.

Nro M.: I₀ } IV } II_N 6 4

371.

PM2

Δ1

λα ελ.

I⁶ IV } II_N 6 4 V 2 I⁶

378.

PM2'

III ελ.

IV⁶ IV } V (VII⁷) V p

384.

PM2

decras.

Δ1!

pp δευτ. θ. 2η φρ.

pizz. Δ2!

pp Σολ. Μελ.

p dolce V₃ - I - V - V_A - II 6 = (V⁷)

392.

PM1

Δ4

Δ1!

Δ3!

Δ4!

Δ4!

decras.

decras.

decras.

II - (V) - V₃ - I - V - V_A - II - (V) - IV - IV⁶ (Γαλ. 6 V) decras. V₃

399.

Coda

cresc.

K1!

PM1

K1!

PM3!

decras.

K1!

pp K1!

pizz. PM3!

pp K1!

I - V⁷ I - V⁷ I₀ I₀

Συνοπτικός πίνακας οργάνωσης της δομής ολόκληρου του κομματιού

Schubert	κουαρτέτο εγχόρδων	op. 161 (D 887) - α' μέρος (Σολ Μείζονα)	
Έκθεση	μ. 1 - 168	Σολ Μείζονα	
Κυρ.τον.χ.	μ. 1 - 63		
Κυρ.θεμ.ομ.-			
Κύριο θέμα	μ. 1 - 33	2 φράσεις 1η φρ.: μ. 1 - 15 [Σολ Μείζονα - κατ. στην I (V5/6 - I)] 2η φρ.: μ. 15 - 33, 2 υποφράσεις => 1η υποφρ.: μ. 15 - 24 (Σολ Μείζονα - τελ.πτ. στην I) 2η υποφρ.: μ. 24 - 33 (Σολ Μείζονα - τελ.πτ. στην I) Θ, Θ1, Θ1', Θ1'', PM	I
Ενδιαμ.-μεταβ.τμ.	μ. 34 - 63	2 φράσεις 1η φρ.: μ. 34 - 54 (Σολ Μείζονα - εδρ. της I, τελ.δομ.πτ. στην I) 2η φρ.: μ. 54 - 63 [Σολ Μείζονα - απομ. από την I, κύκλος των 5ων (ρε - λα - μι - λι: σι - V: Φα#)] κατάληξη στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (φα# - λα# - ντο#) Θ', Θ2, Θ2', Θ2'', Θ3, [Δ, Κ], Θ4, Θ4', Θ4'', Θ5	I III

Δευτ.τον.χ.	μ. 65 - 168	Ρε Μείζονα	V
Δευτ.θεμ.ομ.-			
Δευτ.θέμα	μ. 65 - 90	2 φράσεις 1η φράση: μ. 65 – 77 (Ρε Μείζονα – κυρ.μελ. στο 1ο βιολί, τελ.δομ.πτ. στη Ρε Μείζονα) 2η φράση: μ. 77 – 90 (Ρε Μείζονα – κυρ.μελ. στο 2ο βιολί, τελ.δομ.πτ. στη Ρε Μείζονα) Δ1, Δ2, Δ3, Δ4, Δ1', Δ3', Δ2', Δ4', Κ1, Κ1', PM1, PM2	
Ενδιαμ.-μεταβ.τμ.	μ. 90 - 109	1 φράση Ρε Μείζονα – μεταβ. στη σολ ελάσσονα μέσω της λα ελάσσονας Κατάληξη στη δεσπόζουσα της σολ ελάσσονας (Ρε Μείζονα) PM2, PM2', Δ1	Io
1η φρ. δευτ.θεμ. (2η εμφ.)	μ. 109 - 122	1 φράση κυρ.μελ. στο βιολοντσέλο (Σιβ Μείζονα – τελ.δομ.πτ. στην Ι) Δ1, Δ2, Δ3, Δ4, Δ1'', Δ1'', Δ4', Κ1, Κ1', PM3, PM3', PM3''	IIIA
Ενδιαμ.-μεταβ.τμ.	μ. 122 - 141	1 φράση Σιβ Μείζονα – μεταβ. στη σι ελάσσονα διαμέσου της λα ελάσσονας κατάληξη στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (φα# - λα# – ντο#) PM2, PM2', Δ1	III
2η φρ. δευτ.θεμ. (2η εμφ.)	μ. 141 - 154	1 φράση κυρ.μελ. στη βιόλα (Ρε Μείζονα – τελ.δομ.πτ. στην Ι) Δ1, Δ2, Δ3, Δ4, Δ1'', Δ1'', Δ4', Κ1, Κ1', PM1, PM3, PM3''	V
Coda	μ. 154 - 168	1 φράση Ρε Μείζονα – παρατ. της τελ.δομ.πτ. των μέτρων 153 – 154 PM1, PM3'', Κ1'	

Ανάπτυξη	μ. 168 - 278		
1η ενότητα-επεξ.μοτ.	μ. 168 - 218	5 υποφράσεις: *μ. 168 – 180: 1η υποφρ.- μεταβ. από τη Ρε Μείζ. στη Μιβ Μείζ. μοτ. Α στο βιολοντσέλο, κατ.κν. με διαδοχ. διαστ. 2ας μεγάλης από το φθόγγο ρε στο σιβ (V) *μ. 180 – 189: 2η υποφρ.- 1η υποφρ. της 2ης φρ. του κυρ. θεμ., τον. μεταφερμ. στη Μιβ Μείζονα κατάληξη με τέλεια πώση στη Μιβ Μείζονα *μ. 189 – 201: 3η υποφρ.-μεταβ. από τη Μιβ Μείζονα στη Μι Μείζονα μοτίβο Α (αφετηρία από το πρώτο βιολί και κατάληξη στο βιολοντσέλο, διαπερνώντας και τα τέσσερα έγχορδα) – διαβ.κατ.κν. με διαστ. 2ας μεγ. Από το σιβ στο σι φυσικό (V) κατάληξη με τέλεια πώση στη Μι Μείζονα *μ. 201 – 210: 4η υποφρ.- 2η υποφρ. της 2ης φρ. του κυρ.θεμ., τον.μεταφ. στη Μι Μείζονα κατάληξη με τέλεια πώση στη μι ελάσσονα *μ. 210 – 218: 5η υποφρ.-συνεχ. του μοτ. Α1 της προηγ.υποφρ. – μεταβ. από τη μι ελάσσονα στη Φα Μείζονα κατάληξη με τέλεια πώση στη Φα Μείζονα Α, Θ1, Θ1', Θ1'', PM, Α1, Α1'	Vlo (V)II VI VIIA
2η ενότητα-διαδ.επαν.της Ι της ομων.ελασ.	μ. 218 - 278	1 φράση Φα Μείζονα, φα# ελάσσονα [λα ελάσσονα, Σιβ Μείζονα, σι ελάσσονα], σολ ελάσσονα κατάληξη με τέλεια πώση στην τονική της σολ ελάσσονας Α, Α1, Θ2', Θ2'', Θ3, Θ3'	Io V - Io

Επανέκθεση	μ. 278 - 444		
Θεμ.υλ.κυρ.τον.χ.	μ. 278 - 342		
Κυρ.θεμ.ομ.-			
Κύριο θέμα	μ. 278 - 310	2 φράσεις 1η φρ.: μ. 278 - 292 [Σολ Μείζονα – κατ. στην Ι (V5/6 – Ι)] 2η φρ.: μ. 292 - 310, 2 υποφράσεις => 1η υποφρ.: μ. 292 - 301 (Σολ Μείζονα – τελ.πτ. στην Ι) 2η υποφρ.: μ. 301 - 310 (Σολ Μείζονα – τελ.δομ.πτ. στην Ι) Θ1, ΘΑ1, ΘΑ1', Θ1'', PM1, PM4	I
Ενδιαμ.-μεταβ.τμ.	μ. 310 - 342	2 φράσεις 1η φράση: μ. 310 - 333, Σολ Μείζονα – μεταβ. στην IV (Ντο Μείζονα), τελ.δομ.πτ. στην Ι της Ντο Μείζονας 2η φράση: μ. 333 - 342, Ντο Μείζονα – κύκλος των 5ων (ντο – σολ – ρε – Ι: λα – V: Μι) κατάληξη στη δεσπόζουσα της λα ελάσσονας (μι – σολ# - σι) Θ', Θ2, Θ2', Θ2'', Θ3, [Δ, Κ], Θ4!, Θ4!', Θ4!''	IV II
Θεμ.υλ.δευτ.τον.χ.	μ. 342 - 444		
Δευτ.θεμ.ομ.-			
Δευτ.θέμα	μ. 343 - 369	2 φράσεις 1η φρ., μ. 343 – 356: κυρ.μελωδ. γραμμή στο 1ο βιολί, Ντο Μείζονα, τελ.δομ.πτ. στην Ι 2η φρ., μ. 356 – 369: κυρ.μελ. γραμμή στο 2ο βιολί, Ντο Μείζονα, τελ.δομ.πτ. στη ντο ελάσσονα [Δ1!, Δ2!, Δ3!, Δ4!, Δ3'', Δ4'', Κ1!], Δ1, Δ2, Δ3, Δ4, Δ3', Δ2', Δ4', Κ1!, Κ1'', PM1, PM2	IV IVo
Ενδιαμ.-μεταβ.τμ.	μ. 343 - 388	1 φράση ντο ελάσσονα – μεταβ. στη μι ελάσσονα μέσω της σολ και της λα ελάσσονας κατάληξη στη δεσπόζουσα της μι ελάσσονας (σι – ρε# - φα#), μ. 388 PM2, PM2', Δ1	VI
2η φρ. δευτ.θεμ. (2η φορά)	μ. 388 - 401	1 φράση Σολ Μείζονα – κατάληξη με τέλεια δομική πώση στην Ι Δ1!, Δ2!, Δ3!, Δ4!, Δ3'', Δ4'', Κ1!', PM3, PM1, PM3''	(V)VI I - V - I
Coda	μ. 401 - 444	1 φράση Σολ Μείζονα – παρατ. της τελ.δομ.πτ. των μ. 400 – 401 με ενδιάμ.αναφ. στην ομών. ελάσσονα (σολ ελάσσονα) Κατάληξη στην Ι της Σολ Μείζονας PM1, Α , αρθ, αρθ'	Io - I

6.3.3. Συμπεράσματα

Ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά του πρώτου αυτού μέρους του κουαρτέτου op. 161 του Schubert, του οποίου η ανάλυση προηγήθηκε και συνάμα ένα από τα αρχικά στοιχεία, που δημιουργούν ιδιαίτερη εντύπωση κατά την μελέτη του συγκεκριμένου κομματιού είναι η έντονη αντιθετικότητα και η μεγάλη διαφορά στην έκταση των δύο τονικών χώρων της Έκθεσης. Τα δύο αυτά γνωρίσματα δεν αποτελούν νεωτεριστικό στοιχείο του συνθέτη αυτού, καθώς ήδη εμφανίζονται σε αντίστοιχες συνθέσεις από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα (Beethoven – σονάτα op. 53). Εξάλλου, οι δύο τονικοί χώροι του πρώτου μέρους μίας μορφής σονάτας εξ ορισμού θα πρέπει να περιλαμβάνουν αντιθετικό θεματικό υλικό. Όμως, οι επιμέρους διεργασίες, που συντελούνται στα πλαίσια των δύο αυτών τμημάτων της Έκθεσης, όπως η καθεαυτή διαχείριση και οργάνωση του μοτιβικού υλικού, η ενίσχυση της χρωματικότητας και το αρμονικό υπόβαθρο, είναι ορισμένα από τα σημεία εκείνα, στα οποία καινοτομεί ο Schubert και τα οποία αποτελούν τις απαρχές πολλών από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά, που αναπτύχθηκαν και εδραιώθηκαν κατά τον 19^ο αιώνα, προσδιορίζοντας σημαντικό ποσοστό των συνθέσεων της περιόδου αυτής.

Στο πρώτο μισό της Έκθεσης, επομένως, το κύριο θέμα εισάγεται εμφανίζοντας δυναμικό χαρακτήρα και μία ιδιαίτερη παρορμητικότητα (παρεστιγμένες ρυθμικές αξίες στην μελωδία, πυκνά ρυθμικά μοτίβα – τριακοστά δεύτερα στη συνοδεία). Το θέμα αυτό απαρτίζεται από δύο φράσεις, την έκταση των οποίων διαπερνούν χρωματικές διαβατικές κινήσεις, οι οποίες εμφανίζονται στις μελωδικές γραμμές και των τεσσάρων οργάνων. Αυτό είναι ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της σύνθεσης αυτής, με το οποίο εκτός του γεγονότος ότι ενισχύεται η χρωματικότητα και η αίσθηση της συνεχούς ώθησης, που διακατέχει τον κύριο τονικό χώρο του κομματιού, επίσης προβάλλεται έντονα και προάγεται η μετάβαση από την τονική (σολ) στη δεσπόζουσα (ρε), η οποία θεωρείται μία από τις θεμελιώδεις διεργασίες που πραγματοποιούνται σ' αυτό το τμήμα της μορφής σονάτας (σολ – φα# – φα – μι – μιb – ρε).

Οι χρωματικές αυτές κινήσεις, επιτυγχάνονται κυρίως μέσω της ισοδύναμης αντιμετώπισης του μείζονα και ελάσσονα τρόπου (συνύπαρξη ομώνυμων τονικών περιοχών: Σολ Μείζονα – σολ ελάσσονα), ένα ακόμη καινοτόμο γνώρισμα, που εμφανίζεται στο κομμάτι αυτό και αργότερα εξελίσσεται και συναντάται σε ευρεία χρήση σε έργα συνθετών του 19^{ου} αιώνα. Η ιδιαιτερότητα αυτή, όμως, δεν αφορά

μόνο την αρμονική και μοτιβική οργάνωση του κύριου θεματικού υλικού, αλλά χρησιμοποιείται από τον συνθέτη και σε τονικό επίπεδο, όσον αφορά την εναλλαγή τονικών χώρων (Ανάπτυξη: χρωματική ανιούσα κίνηση μέσω της εναλλαγής τονικοτήτων => Ρε Μείζονα – Μιb Μείζονα – Μι Μείζονα - μι ελάσσονα – Φα Μείζονα – φα# ελάσσονα [λα ελάσσονα – Σιb Μείζονα - σι ελάσσονα] – σολ ελάσσονα). Μ' αυτό τον τρόπο, δημιουργείται μία σύνδεση ανάμεσα στο πρώτο τμήμα της Έκθεσης και στο τμήμα της Ανάπτυξης, καθώς το κύριο θέμα αποτελεί μικρογραφία της Ανάπτυξης, οδηγώντας από την τονική στη δεσπόζουσα, ενώ η Ανάπτυξη είναι μία μακροδομική απόδοση του κύριου αυτού θέματος, κατευθύνοντας μέσω της εναλλαγής τονικών περιοχών στην επίλυση της αρχικής χρωματικής πορείας, ξεκινώντας από τη δεσπόζουσα (ρε – τέλος Έκθεσης) και καταλήγοντας στην τονική (σολ) και την επανεμφάνιση των αρχικών μέτρων του κομματιού (Επανέκθεση).

Από την άλλη πλευρά, το δευτερεύον θέμα εμφανίζεται αποτελούμενο από πιο απλά ρυθμομελωδικά μοτίβα και εισάγεται με ομοφωνία στα τέσσερα έγχορδα, προωθώντας τον λυρισμό και δημιουργώντας μία εκφραστική ανάπαυλα, ιδιαίτερα έπειτα από τη δραματική κατάληξη του προηγούμενου ενδιάμεσου τμήματος στη δεσπόζουσα της σι ελάσσονας. Το βασικότερο χαρακτηριστικό του δευτερεύοντα τονικού χώρου, το οποίο ευθύνεται κυρίως και για την υπερμεγέθη προέκτασή του, είναι ο συνδυασμός του λυρικού στοιχείου και της χρωματικότητας. Αυτό συμβαίνει, διότι η συγχορδία κατάληξης του ενδιάμεσου τμήματος (Φα# Μείζονα: δεσπόζουσα της σι ελάσσονας) προεκτείνεται μέσα στα πλαίσια των δύο φράσεων του δευτερεύοντος θέματος, με αποτέλεσμα να υπονοείται συνεχώς η συνύπαρξη των δύο σχετικών τονικών περιοχών: της Ρε Μείζονας (δευτερεύουσα τονική περιοχή) και της σι ελάσσονας (λα – λα#). Η προέκταση αυτής της συγχορδίας (Φα# Μείζονα) πραγματοποιείται διαμέσου του συμμετρικού διαχωρισμού της οκτάβας, μίας τεχνικής, η οποία χρησιμοποιείται από τον Schubert σε πρώιμη μορφή και αργότερα, εξελίσσεται και αποτελεί ένα από τα πιο σημαντικά γνωρίσματα των έργων του 19^{ου} αιώνα, ειδικότερα των έργων του Liszt.

Οι συνθέτες κατά τον 19^ο αιώνα, πειραματίζονταν όσον αφορά την διαίρεση των μουσικών διαστημάτων, με στόχο τη δημιουργία μη συμβατικών τονικών σχέσεων, την αύξηση της χρωματικότητας, ακόμη και την προέκταση της μορφής. Ο συμμετρικός διαχωρισμός της οκτάβας πραγματοποιείται μέσω της διαίρεσης του διαστήματος της ογδός καθαρής σε τρία ή τέσσερα διαστήματα τρίτης μεγάλης είτε

τρίτης μικρής αντίστοιχα. Στόχος αυτής της τεχνικής είναι κυρίως η προέκταση κάποιας βαθμίδας και συχνότερα της τονικής, διαμέσου μίας αλληλουχίας συνδέσεων, οι οποίες είτε αναφέρονται σε συγχορδίες μεμονωμένα είτε σε τονικές περιοχές (I – III# ή V της VI - VIb – I) (Cinnamon 1986, σελ. 1 – 3).

Πιο συγκεκριμένα, στον δευτερεύοντα τονικό χώρο η διαδικασία αυτή ακολουθείται με αντίστροφη φορά, καθώς η Ρε Μείζονα είναι η τονική, στη συνέχεια το δευτερεύον θέμα εμφανίζεται στη Σιβ Μείζονα (VIb), ακολουθεί η Φα# Μείζονα ως δεσπόζουσα της σι ελάσσονας (V της VI – σύνδεση με την κατάληξη του κύριου τονικού χώρου) και αφού το λα# μετατραπεί σε λα φυσικό στη δεσπόζουσα της Ρε Μείζονας (λα – ντο# - μι), πραγματοποιείται η κατάληξη και πάλι στην τονική (Ρε Μείζονα) και στην ολοκλήρωση του δευτερεύοντα τονικού χώρου. Η επίτευξη και ολοκλήρωση αυτής της διαδικασίας, όμως, περιλαμβάνει τη διπλή επανάληψη των δύο φράσεων του δευτερεύοντος θέματος καθώς και την προσθήκη εμβόλιμων ενδιάμεσων τμημάτων, μεγιστοποιώντας μ' αυτό τον τρόπο στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό την έκταση του δευτερεύοντα τονικού χώρου αναλογικά με την αντίστοιχη έκταση, που καταλαμβάνει το θεματικό υλικό της κύριας τονικής περιοχής.

Ο συμμετρικός διαχωρισμός της οκτάβας, εμφανίζεται και κατά την επανεμφάνιση του θεματικού υλικού στην Επανεκθεση, όπου προεκτείνεται η συγχορδία της κύριας τονικής του κομματιού, η Σολ Μείζονα (σολ – μιb – σι – σολ).

Τέλος, όλα αυτά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αναφέρθηκαν και επισημάνθηκαν παραπάνω, όπως η άνιση έκταση των δύο τμημάτων της Έκθεσης, η λυρικότητα του δευτερεύοντος θέματος σε αντίθεση με τον πιο παρορμητικό χαρακτήρα του κύριου θεματικού υλικού και η αυξημένη χρωματικότητα, που διακατέχει ολόκληρη την έκταση του κομματιού και διεξάγεται με τους τρόπους που προαναφέρθηκαν, προσδίδουν στο κομμάτι ένα ιδιαίτερο ύφος, παράγωγο μίας πολύπλοκης οργάνωσης και περίτεχνης υφής, όπου υποθάλπονται οι συνεχείς χρωματικές και διαβατικές κινήσεις (διαβατικές κινήσεις με διαστήματα δευτέρας μεγάλης – Ανάπτυξη), μέσω της οποίας μεγιστοποιείται και κορυφώνεται η δραματικότητα και γενικότερα προεκτείνεται και εξελίσσεται ολόκληρη η μορφή.

7. Επίλογος - Συμπεράσματα

Η γένεση, διαμόρφωση και ανάπτυξη των νέων μουσικών ειδών (σονάτα, συμφωνία, κονσέρτο, κουαρτέτο εγχόρδων), τα οποία μεσουρανούσαν στο ρεπερτόριο ιδιωτικών και δημόσιων εκδηλώσεων κατά τον 18^ο αιώνα επιφέροντας σημαντικές αισθητικές μεταβολές, καθώς και η εξέλιξη των πρώιμων μορφών της περιόδου μπαρόκ και η προσαρμογή τους στα νέα αισθητικά δεδομένα, συνέδραμαν ώστε η σύνθεση ενόργανης μουσικής βαθμιαία να εξαπλωθεί και τελικά να αγγίξει το απόγειό της. Ολόκληρη αυτή η εξελικτική πορεία είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία και τη σταδιακή εδραίωση ορισμένων συνθετικών προϋποθέσεων (ευρύτερη έκταση των έργων, ξεκάθαρα θέματα, σαφή ομαδοποίηση των φράσεων, προβολή της δραματικότητας κ.ο.κ.), οι οποίες γενικότερα αποτέλεσαν και τις βασικότερες αρχές προσδιορισμού του κλασικού στυλ. Κατά τον 19^ο αιώνα, όπως ήδη αναφέρθηκε, οι ερευνητές (Reicha, Marx, Czerny κ.ά.) στην προσπάθειά τους να αναλύσουν και να κατανοήσουν τα έργα των μεγάλων συνθετών του προηγούμενου αιώνα (Haydn, Mozart, Beethoven), συγκέντρωσαν αυτά τα κοινά χαρακτηριστικά αλλά και τις ιδιαιτερότητες, που απαρτίζουν και το κλασικό στυλ και εμφανίζονται στις αντίστοιχες συνθέσεις του 18^{ου} αιώνα και κατέληξαν στη δημιουργία ενός μορφολογικού και δομικού προτύπου, της μορφής σονάτας.

Στόχος της παρούσης εργασίας είναι κυρίως η παράθεση και επεξήγηση αυτών των χαρακτηριστικών και των παραμέτρων, διαμέσου της ανάλυσης αντιπροσωπευτικών αποσπασμάτων, περιγράφοντας μ' αυτό τον τρόπο και προσδιορίζοντας ολόκληρη τη δομή της μορφής σονάτας, σκιαγραφώντας παράλληλα την εξελικτική της πορεία και αναδεικνύοντας την ευρεία επιρροή των αρχών της όχι μόνο στις σχετικές μ' αυτή συνθέσεις ενόργανης μουσικής, αλλά γενικά σε όλα τα μουσικά είδη σύνθεσης ενόργανης αλλά και φωνητικής μουσικής.

Η μορφή σονάτας, επομένως, είναι ένα θεμελιώδες μορφολογικό και δομικό πρότυπο και η κατανόηση των παραμέτρων και των αρχών, που τη διέπουν, συμβάλλει καίρια, όπως επισημάνθηκε, στην ανάλυση και την αποσαφήνιση της δομής των συνθέσεων ενόργανης μουσικής. Αυτός ο προσδιορισμός, όμως, δεν καθιστά επ' ουδενί τη μορφή σονάτας ως ένα αυστηρό και στείρο σύστημα κανόνων, το οποίο θα πρέπει απαραίτητα και χωρίς καθόλου ευελιξία να εφαρμόζεται σε κάθε κομμάτι, σε κάθε σύνθεση της αντίστοιχης εποχής. Από τη μία πλευρά, τα έργα των

διαφόρων συνθετών της κλασικής και ρομαντικής περιόδου εμφανίζουν κοινά γνωρίσματα, όμως δεν θα πρέπει σε καμία περίπτωση να παραβλέπεται και να παραγκωνίζεται η προσωπική συμβολή του καθενός από αυτούς στη διαμόρφωση και εξέλιξη της μορφής σονάτας. Στις συνθέσεις διαφορετικών συνθετών ακόμη και στα διάφορα έργα του ίδιου συνθέτη, παρατηρούνται πολλά σημεία σημαντικών παρεκκλίσεων από το πρότυπο της μορφής σονάτας. Τα σημεία, όμως, αυτά αποτελούν την υπέρβαση και αντικατοπτρίζουν την προσωπική προσπάθεια καινοτομίας και μοναδικότητας του κάθε δημιουργού. Έτσι, η ανάλυση συνθέσεων μορφής σονάτας δεν έχει στόχο μόνο την επαλήθευση της ύπαρξης των χαρακτηριστικών αυτής αλλά κυρίως αποσκοπεί στον εντοπισμό και την ανάδειξη των αποκλινόντων λεπτομερειών, που καθιστούν το κάθε έργο μοναδικό, αυθεντικό και όχι απλά ένα ακόμη παράγωγο μηχανικής απόδοσης ενός πρότυπου, ενός σταθερού εκμαγείου.

Αυτός είναι και ο κυριότερος γνώμονας επιλογής των τριών συνθέσεων (Haydn op. 33, Beethoven op. 53, Schubert op. 161) του τελικού κεφαλαίου της συγκεκριμένης εργασίας (κεφ. 6). Κάθε ένα από τα έργα αυτά παρουσιάζει ξεχωριστές ιδιαιτερότητες και στοιχεία, τα οποία είναι ορόσημα στην πορεία εξέλιξης της μορφής σονάτας. Γι' αυτό τον λόγο και οι αναλύσεις των κομματιών αυτών είναι άκρως λεπτομερείς, έχοντας ως στόχο την προαγωγή και τη μέγιστη ανάδειξη αυτών των χαρακτηριστικών εις βάθος και με κάθε λεπτομέρεια.

Ωστόσο, η ανάλυση έργων μορφής σονάτας δεν θα μπορούσε να αποτελεί μόνο μέσο προς κατανόηση, αλλά δύναται να χρησιμοποιηθεί και ως θεμελιώδες πρότυπο διδασκαλίας της σύνθεσης. Στο βιβλίο του *Analysis Through Composition* (Cook 1996), ο Cook προσδιορίζει όλες εκείνες τις αρχές, οι οποίες διέπουν τις συνθέσεις μορφής σονάτας και χαρακτηρίζουν γενικότερα το κλασικό στυλ και παραθέτει τον τρόπο με τον οποίο αυτές επιδρούν στη διαχείριση και επεξεργασία του θεματικού και μοτιβικού υλικού. Αναλύοντας, επομένως, κάθε πτυχή οργάνωσης της δομής των έργων κλασικών συνθετών (αρμονία, υφή, μελωδικές γραμμές, συνοδεία κ.ά.), ο Cook αντλεί ένα πολυποίκιλο και ευέλικτο πρότυπο διδασκαλίας της σύνθεσης, το οποίο βαθμιαία (αναλύοντας και συνθέτοντας) οδηγεί στην εκμάθηση και την ταυτόχρονη εφαρμογή των βασικότερων και σημαντικότερων κατευθυντήριων γραμμών, οι οποίες ενισχύουν τα χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας (φράσεις με σαφή όρια, μοτιβική επεξεργασία, δραματικότητα) και εμφανίζονται σε κάθε αντίστοιχη σύνθεση ενόργανης μουσικής. Ουσιαστικά ο Cook

χρησιμοποιεί την εκμάθηση του τρόπου διαχείρισης των χαρακτηριστικών του κλασικού στυλ και της δομής της μορφής σονάτας όχι μόνο ως πρότυπο κατανόησης των ανάλογων μουσικών έργων αλλά και ως κύρια πηγή άντλησης μεθόδων διδασκαλίας της σύνθεσης.

Όμως, δεν αρκεί μόνο η ανάλυση, η κατανόηση και η σύνθεση. Η ερμηνεία ενός έργου είναι αυτή που τελικά θα αποδώσει υπόσταση σε όλα όσα μέχρι αυτό το σημείο έχουν αναφερθεί. Γι' αυτό τον λόγο είναι σημαντικό κατά την ερμηνευτική απόδοση ενός έργου να λαμβάνονται υπόψη και οι βασικές αρχές που απαρτίζουν τη μορφή και την οργάνωση της δομής του κομματιού και αφού μέσω της ανάλυσης γίνουν αντιληπτές από τον ερμηνευτή, τότε αυτός θα μπορούσε έμμεσα να τις συμπεριλάβει στην ερμηνεία του και να τις διοχετεύσει στο κοινό. Ίσως, ο ακροατής να μην κατανοήσει πλήρως, ίσως να μην δύναται να παρακολουθήσει τα όσα λαμβάνει ηχητικά, όμως, τα χαρακτηριστικά μίας μορφής δεν έχουν παγιωθεί τυχαία. Η εμφάνιση και η επιρροή τους στη δομή των κομματιών αποσκοπεί στην ενίσχυση της εκφραστικότητας, στην προβολή και κορύφωση της δραματικότητας, στοιχεία που αν συμπεριληφθούν και προσεχθούν κατά την ερμηνευτική απόδοση του έργου επηρεάζουν συναισθηματικά το ακροατήριο. Μ' αυτό τον τρόπο, ο ερμηνευτής έχει τη δυνατότητα να γνωρίζει και να μπορεί να αποστηθίσει κάθε πτυχή, κάθε μελωδία είτε μοτίβο της σύνθεσης που αποδίδει, προσφέροντας στο κοινό του μία ολοκληρωμένη και εμπειρισταωμένη ερμηνεία, προάγοντας μέσω της ολοκληρωμένης εικόνας του έργου που έχει αποκομίσει ο ίδιος, όλα εκείνα τα στοιχεία μεγιστοποίησης και κορύφωσης του δραματισμού και της εκφραστικότητας του έργου που ερμηνεύει, χρωματίζοντάς τα με το προσωπικό του ύφος και ερμηνευτικό στυλ.

Σε επόμενο στάδιο και με τη δυνατότητα διεύρυνσης της έκτασης της μελέτης αυτής θα ήταν δυνατή η παράθεση ακόμη περισσότερων εξαιρετικών περιπτώσεων κατά την περιγραφή της δομής της μορφής σονάτας (κεφ. 5), ενισχύοντας την ανάδειξη της ποικιλομορφίας και της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει τη δομή των συνθέσεων της συγκεκριμένης μορφής, οι οποίες περιπτώσεις θα συνοδεύονταν από μουσικά αποσπάσματα έργων περισσότερων συνθετών. Επίσης, θα μπορούσε να γίνει και αναφορά στην εξέλιξη της μορφής σονάτας και κατά τον εικοστό αιώνα, ζήτημα το οποίο δεν θίχτηκε κατά την παρούσα έρευνα για λόγους αποφυγής σύγχυσης είτε μη ορθά τεκμηριωμένων απόψεων. Τέλος, στις αναλύσεις θα μπορούσαν να σημειωθούν και κάποια ερμηνευτικά σχόλια, ίσως θα ήταν δυνατό να αναλυθεί και

ένα μόνο έργο (ολόκληρη σονάτα είτε συμφωνία είτε κουαρτέτο εγχόρδων), με στόχο την εμβάθυνση και στις υπόλοιπες μορφές σονάτας και την πιο ολοκληρωμένη απόδοση και της δικής τους λειτουργικότητας.

Το σημαντικότερο όλων, όμως, είναι ότι παράλληλα με την έρευνα και την παρακολούθηση βήμα προς βήμα της εξέλιξης της μορφής σονάτας, παράλληλα με την επαφή και με την τελική εκμάθηση των μεθόδων ανάλυσης, έρχεται ο ερευνητής αντιμέτωπος με το μεγαλείο ενός άριστα οργανωμένου μουσικού οικοδομήματος, το οποίο δεν απορρίπτει καμιά προσωπική ελευθερία είτε καινοτομία, αλλά αναπτύσσεται και διαμορφώνεται μέσα από τα έργα αξιόλογων και μοναδικών δημιουργών. Προσπαθώντας ο κάθε μελετητής να κατανοήσει αυτό το πολύπτυχο οικοδόμημα, ουσιαστικά έχει τη δυνατότητα να διαμορφώσει κι εκείνος την δική του μουσική προσωπικότητα, να ωριμάσει ως μελετητής και ως ερευνητής και με τη δική του σειρά, ως ερμηνευτής είτε ως συνθέτης να αποδώσει στα έργα του είτε στην ερμηνεία του αυτή την απέραντη εκφραστική πολυχρωμία, μεταδίδοντας όσα περισσότερα κατόρθωσε να μάθει και ο ίδιος. Διότι η μορφή σονάτας εν τέλει δεν είναι απλά ένας ορισμός είτε μία δομική περιγραφή, είναι ένας ολόκληρος τρόπος σκέψης, ο οποίος πηγάζει από αναρίθμητες συνθέσεις έργων, ο οποίος διαμορφώθηκε σταδιακά ανά τους αιώνες, συμβαδίζοντας με τις κοινωνικές αλλαγές, στοχεύοντας στην προβολή και στη μέγιστη προαγωγή της εκφραστικότητας και της δραματικότητας, διεγείροντας και εξωτερικεύοντας διαμέσου της μουσικής κάθε συναίσθημα, μετατρέποντας την μουσική ερμηνεία και ακρόαση σε μουσική εμπειρία, σε εσωτερική αναζήτηση, σε πνευματική πρόοδο, σε ανάταση ψυχής.

Παράρτημα

Συμφωνία

Στην Ευρώπη του πρώιμου 18^{ου} αιώνα αρχικά απουσίαζε πλήρως το προσοδοφόρο έδαφος, στα πλαίσια του οποίου θα μπορούσε να ευδοκιμήσει ένα νέο είδος σύνθεσης ενόργανης μουσικής έχοντας τις απαιτήσεις και τα χαρακτηριστικά της συμφωνίας. Ωστόσο, παρά τις ανεπαρκείς πηγές, όσων αφορά την εννοχρήστρωση για μεγαλύτερο οργανικό σύνολο και την οργάνωση πολυπλοκότερης υφής, οι απαρχές ανάπτυξης της συμφωνίας συναντώνται από πολύ νωρίτερα, από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα (Lague/Wolf, *Symphony*, Grove Music Online, 7/06/2008). Την περίοδο αυτή αρχίζει, επίσης, να δεσπόζει η χρήση της μείζονας και ελάσσονας τονικότητας ως κυρίαρχη παράμετρος στην οργάνωση της μουσικής σκέψης σχετικά με την οριοθέτηση πιο ευδιάκριτων τονικών κέντρων στα μουσικά έργα, συμβάλλοντας μ' αυτό τον τρόπο στη θέσπιση των πρώτων θεμελίων για μία σταθερή και συνεχή εξελικτική πορεία της συμφωνίας (Layton 1995, σελ. 1), με χαρακτηριστικά τα οποία με το πέρασμα του χρόνου παγιώνονται και οδηγούν στην πιο αντιπροσωπευτική εκπροσώπηση του Κλασικού στυλ.

Η γένεση της συμφωνίας θα μπορούσε να οφείλεται κατά κάποιον τρόπο στην τρίο σονάτα του 1700, η οποία αποτελούνταν από τρία ομοφωνικά μέρη εκ των οποίων το πρώτο ήταν σε διμερή μορφή. Όμως, η πιο παραδοσιακή και επικρατέστερη επεξήγηση σχετικά με τις απαρχές του είδους αποδίδεται στην ιταλική οβερτούρα⁹⁹ ή *sinfonia* του Alessandro Scarlatti, μουσικά είδη τα οποία ήταν εξ ολοκλήρου ορχηστρικά, με γρήγορα μέρη και χαρακτηριστικές μελωδίες σε ομοφωνικό στυλ (Lague/Wolf, ο.π.).

Παρά όλα αυτά, το πιο συγγενές με τη συμφωνία μουσικό είδος είναι το κονσέρτο και ειδικότερα ο τύπος του *ripiero concerto*¹⁰⁰, του οποίου τα χαρακτηριστικά έχουν επηρεάσει άμεσα την εξέλιξη της έως και τα μέσα του 18^{ου} αιώνα (Layton 1995, σελ. 4). Δεν είναι τυχαίο ότι στις αριστοκρατικές αυλές της περιόδου αυτής, ξεχώριζαν ακόμη μεμονωμένοι μουσικοί και όχι ορχήστρες ως σύνολα, καθώς οι συμφωνίες περιλάμβαναν στη δομή τους κατά κύριο λόγο δεξιοτεχνικά περάσματα, θέτοντας ως πρωταρχικό στόχο την προβολή των μουσικών αυτών έναντι της ορχήστρας. Από το τελευταίο τέταρτο του αιώνα όμως και έπειτα, οι συνθέτες άρχισαν να εστιάζουν περισσότερο στις εκφραστικές και ηχητικές δυνατότητες που θα μπορούσε να παρέχει ένα μεγάλο και ογκώδες ορχηστρικό σύνολο, εκμεταλλευόμενοι την πληθώρα και τον κατάλληλο συνδυασμό των ηχοχρωμάτων κατά την εννοχρήστρωση (Rosen 1972, σελ. 143).

Η συμφωνία παράλληλα με την εξέλιξη της και λόγω του πιο δημόσιου χαρακτήρα και της περισσότερο πολυφωνικής υφής της κατέληξε σύντομα στο σημείο να αντικατοπτρίζει ολόκληρη την κοινωνική ζωή του 18^{ου} αιώνα στην Ευρώπη, αποτελώντας σταδιακά αναπόσπαστο κομμάτι στο ρεπερτόριο των επίσημων εκδηλώσεων, των δεξιώσεων, ακόμη και της Καθολικής Λειτουργίας. Στις

⁹⁹ οβερτούρα: ορχηστρική εισαγωγή, η οποία ακουγόταν πριν την έναρξη της πρώτης πράξης της όπερας και είχε λειτουργικότητα προετοιμασίας και ομαλής μετάβασης του κοινού σχετικά με τα δρώμενα που επρόκειτο να ακολουθήσουν κατά τη διάρκεια της όπερας.

¹⁰⁰ *ripiero concerto*: τύπος κονσέρτου, που εμφανίζεται στις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Στα μορφολογικά του χαρακτηριστικά και τη δομή ομοιάζει με το κονσέρτο, όμως δεν περιλαμβάνει ξεχωριστά και μόνιμα μέρη για σολιστικό είτε περισσότερα σολιστικά μουσικά όργανα (Layton 1995, σελ. 4).

κοινωνικές αυτές συνενστάσεις, η συμφωνία είχε στην αρχή εισαγωγικό ρόλο, ομοιάζοντας με την οβερτούρα και εμφανιζόταν πριν την έναρξη είτε μετά τη λήξη του κύριου μουσικού μέρους, το οποίο απαρτίζονταν από φωνητική αλλά και ενόργανη μουσική (Lague/Wolf, ο.π.).

Οι πρώιμες συμφωνίες συνθέτονταν αποκλειστικά για ορχήστρα εγχόρδων (δύο μέρη βιολιών, βιόλα και μπάσο¹⁰¹), με το μέρος του *basso continuo* να εκτελείται από αρπικό είτε φαγκότο. Από το 1730, σ' αυτή τη διάταξη προσθέτονται κόρνα και όμποε και από το 1750 εισάγονται και μέρη για κλαρινέτα. Στα τέλη της κλασικής εποχής, η διάταξη της ορχήστρας είχε επεκταθεί με την προσθήκη ακόμη περισσότερων μουσικών οργάνων (έγχορδα, φλάουτα, όμποε, κλαρινέτα, φαγκότα, κόρνα, τρομπέτες, τύμπανα και αρπικό, το μέρος του οποίου υπονοούνταν σε κάποιες περιπτώσεις), όμως το μέγεθός της και η επιλογή των οργάνων ποίκιλλαν από περιοχή σε περιοχή (Lague/Wolf, ο.π.).

Κατά την πρώιμη κλασική περίοδο, όσων αφορά τον αριθμό και τη σειρά των μερών μιας συμφωνίας, ίσχυε η ίδια διάταξη που αντιστοιχούσε και στη σονάτα, δηλαδή το προκαθορισμένο πρότυπο των τριών μερών με συστοιχία γρήγορο – αργό – γρήγορο. Η εγκαθίδρυση του κύκλου των τεσσάρων μερών στη συμφωνία θα μπορούσε να οφείλει τις ρίζες της στη μουσική αυστρο-γερμανική μορφή της *parthia*¹⁰² και στο γερμανικό τύπο της συμφωνικής σουίτας, είδη τα οποία χαρακτηρίζονται από εσωτερική ομοιογένεια και αποτελούνται από μέρη χορών. Αυτός ο κύκλος των τεσσάρων μερών της συμφωνίας τελικά παγιώνεται και εμφανίζεται στις περισσότερες συνθέσεις ως η πιο επικρατέστερη διάταξη μερών, με το τρίτο μέρος να αντιστοιχεί σε μινουέτο (γρήγορο – αργό – μινουέτο – *finale*), σύμφωνα όμως με τον πιο γρήγορο ιταλικό τύπο *minuet*, χωρίς δηλαδή την προσθήκη του τρίου στο τέλος. Αργότερα παρατηρείται συχνά στις συνθέσεις του είδους, η αντικατάσταση του μινουέτο από *scherzo* στη θέση του τρίτου αυτού μέρους. Τέλος, αρκετά διαδεδομένη είναι και η εμφάνιση αργής εισαγωγής σε ορισμένο αριθμό έργων, η οποία σε διάφορες περιπτώσεις αποτελεί και αυτοτελές μέρος στη συμφωνία.

Τα πρώτα μέρη των συμφωνιών και αρκετά από τα *finale* είναι σε μορφή σονάτας, η οποία όμως εμφανίζεται προσαρμοσμένη σε δεδομένα και απαιτήσεις μεγαλύτερης εμβέλειας, όσων αφορά κυρίως την οργάνωση και ανάπτυξη του θεματικού υλικού και τον τρόπο εξαγωγής του δραματικού στοιχείου μέσω της ενορχήστρωσης. Το μεγαλύτερο βάρος στις συμφωνίες σχετικά με την επίτευξη ενός πιο θριαμβευτικού τέλους δίδεται στο τελευταίο μέρος, στο *finale*, που από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα και μετά είναι σε μεγάλο εύρος των συνθέσεων σε μορφή *rondo*¹⁰³ (Lague/Wolf, ο.π.).

Η συμφωνία και γενικότερα η σύνθεση αυτού του είδους έργων έφτασε στο αποκορύφωμά της με τις συμφωνίες του Beethoven, του οποίου η τρίτη συμφωνία (*Ηρωική*) αποτελεί και το απόγειο των καινοτομιών του συνθέτη σχετικά με τη διαμόρφωση και καθιέρωση ενός ώριμου κλασικού συμφωνικού στυλ: διακριτά θέματα και σαφή τμηματοποίηση των μερών, έντονα αντιθετικοί χώροι και τέλος, ενίσχυση και εξαγωγή της δραματικής έντασης μέσω της ενορχήστρωσης και του συντονισμού του ηχητικού εκφραστικού δυναμικού ολόκληρης της ορχήστρας. Από την *Ηρωική*

¹⁰¹ μπάσο: περιλάμβανε μέρος βιολοντσέλου και κοντραμπάσου.

¹⁰² *parthia*: σχετική μορφή με αυτές της *partita* και της σουίτας, οι οποίες αποτελούνται από μέρη χορών (*Allemande, Courante, Sarabande, Gigue* κ.α.) στην ίδια τονικότητα.

¹⁰³ *rondo*: κυκλική και εκτεταμένη τριμερής μορφή σύνθεσης, όπου το αρχικό θεματικό τμήμα Α παρεμβάλλεται έπειτα από κάθε νέα τμηματική προσθήκη Β, Γ, με αποτέλεσμα να σχηματίζεται η διάταξη ΑΒΑΓΑΒΑ. Το πρώτο μέρος ΑΒΑ επαναλαμβάνεται έπειτα από το μεσαίο μέρος Γ δημιουργώντας μ' αυτό τον τρόπο συμμετρική δομή στη σύνθεση. Όταν η μορφή *rondo* αντιστοιχεί σε *finale*, τότε εμφανίζει έντονα τα χαρακτηριστικά της μορφής σονάτας πρώτου μέρους (Rosen 1988, σελ. 123 - 132).

συμφωνία του Beethoven και έπειτα οι αναλογίες των τμημάτων των αντίστοιχων συνθέσεων αλλάζουν, με σκοπό την επέκταση της μορφής, την επιμήκυνση της διάρκειας και τη διεύρυνση των μελών της ορχήστρας, επιτυγχάνοντας τη μέγιστη δυνατή εκφραστική ένταση μέσω της αύξησης της χρωματικότητας και τον πολυπλοκότερο συνδυασμό των ηχοχρωμάτων (Walsh, *Symphony*, Grove Music Online, 7/06/2008).

Κατά το 19^ο αιώνα, η συμφωνία θα ενσωματώσει στη δομή της τα χαρακτηριστικά των εθνικών σχολών και το προγραμματικό στοιχείο. Τον 20^ο αιώνα συνεχίζεται η σύνθεση αντίστοιχων έργων, κυρίως, κατά την πρώτη μεταβατική περίοδο των αρχικών δεκαετιών του αιώνα και κατά το ρεύμα του νεοκλασικισμού, όμως φαίνεται ότι οι συνθέτες απομακρύνονται τελικά από το είδος προτιμώντας μικρότερες συνθετικές μορφές, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι δεν συμπεριλαμβάνουν στα έργα τους και τη σύνθεση αξιόλογων συμφωνιών.

10.2. Κουαρτέτο εγχόρδων

Στη μουσική σκηνή της Ευρώπης του 18^{ου} αιώνα, όπου η ενόργανη μουσική είχε αρχίσει να αποκτά βαθμιαία την αυτοδυναμία της με την ταυτόχρονη εμφάνιση νέων ειδών οργανικών συνθέσεων, ακόμη παρέμενε τροχοπέδη στη δημιουργία ενός ενιαίου στυλ η επικράτηση των διαφορετικών μουσικών παραδόσεων που αναπτύσσονταν στις διάφορες αριστοκρατικές αυλές και ποίκιλλαν από περιοχή σε περιοχή (Rosen 1972, σελ. 111). Η πιο αντιπροσωπευτική σύνθεση μουσικής δωματίου κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, της οποίας η εξελικτική πορεία συνέβαλε δυναμικά στη διαμόρφωση και καθιέρωση ενός ιδιαίτερα εξέχοντος στυλ, του στυλ σονάτας (*sonata style*), ήταν το κουαρτέτο εγχόρδων. Το στυλ σονάτας άρχισε να αναπτύσσεται σε αντιπαράθεση με την όπερα και τα ορχηστρικά συνθετικά είδη αφορώντας τη σόλο οργανική εκτέλεση, όμως πολύ σύντομα τα βασικά του χαρακτηριστικά παγιώθηκαν και επικράτησαν στις συνθέσεις ενόργανης μουσικής της περιόδου αυτής, επηρεάζοντας ως ένα μεγάλο βαθμό τον μουσικό τρόπο σκέψης στη σύνθεση και την ανάλυση έργων έως και τον 20^ο αιώνα (Eisen, *String Quartet*, Grove Music Online, 30/06/2008).

Το κουαρτέτο εγχόρδων είναι μία σύνθεση μουσικής δωματίου για σόλο έγχορδα: δύο βιολιά, βιόλα και βιολοντσέλο. Τα μέρη, από τα οποία αποτελείται ένα κουαρτέτο στις πρώιμες συνθέσεις διακυμαίνονταν από τρία έως και πέντε στον αριθμό. Όμως, από το op. 9 (1769 – 1770) του Haydn και έπειτα, υιοθετείται και καθιερώνεται ο αριθμός των τεσσάρων μερών στο μεγαλύτερο μέρος των συνθέσεων σύμφωνα και με τη βασική διάταξη της συμφωνίας. Η υφή των μερών είναι αρχικά ομοφωνική είτε αυστηρά αντιστικτική και από το 1772 εισάγεται στη σύνθεση του κουαρτέτου ο πολυφωνικός τρόπος γραφής, με το op. 20 (1772) του Haydn. Γενικότερα, κατά τη δεκαετία 1770 ανάμεσα στα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα των κουαρτέτων, κατά την πρώιμη αυτή εξελικτική φάση του είδους, συγκαταλέγονται η ανάπτυξη και επεξεργασία του θεματικού υλικού, οι μη συμμετρικές φράσεις στη δομή και τα *finale* σε στυλ φουγκάτο (Eisen, ο. π.).

Οι πιο συγγενικές συνθέσεις, όσων αφορά τις πηγές προέλευσης του κουαρτέτου είναι οι νοτιογερμανικές και αυστριακές πρώιμες συμφωνίες, οι οποίες προορίζονταν για σύνολο εγχόρδων, με πληκτροφόρο όργανο στο μέρος του *basso continuo* και τέσσερα μέρη. Τα πρώτα κουαρτέτα

εμφανίζονται στη νότια Γερμανία, τη Βοημία και την Αυστρία αν και μέχρι το 1780 για τον προσδιορισμό έργων αυτού του τύπου χρησιμοποιούνταν συχνά ο όρος *divertimento*¹⁰⁴. Επομένως, τα πρώιμα κουαρτέτα αυτής της περιόδου περιλαμβάνουν και μπάσο συνοδεία, η οποία ερμηνεύεται από πληκτροφόρο όργανο και αργότερα από το μέρος του βιολοντσέλου. Επίσης, ιδιαίτερα δημοφιλείς είναι και οι συνθέσεις κουαρτέτων σε στυλ *brilliant*, οι οποίες αντικαθιστούν το *quator concertant* – τον τύπο κουαρτέτου με συνοδεία μπάσο – και χαρακτηρίζονται κυρίως από δεξιοτεχνικά περάσματα και *cadenzas*¹⁰⁵ (Eisen, ο. π.).

Η σύνθεση κουαρτέτου αποκτά την πιο ολοκληρωμένη και τελική της μορφή και μεταβαίνει σε ένα νέο επίπεδο εξελικτικής σταδιοδρομίας με τα έργα του Haydn, ο οποίος υιοθετώντας αρχικά όλα τα θεμελιώδη στοιχεία οργάνωσης της δομής και του θεματικού υλικού από τους προκατόχους του – κυρίως επηρεάστηκε από τον C. P. E. Bach - και διαμορφώνοντας και προσαρμόζοντάς τα, έπειτα, σύμφωνα με τα νέα αισθητικά δεδομένα, κατόρθωσε να επιτύχει την υπέρβαση στην μέχρι τότε πορεία της σύνθεσης. Έχοντας ως κατευθυντήρια γραμμή στην οργάνωση της μορφής την ενίσχυση και κορύφωση του δραματικού στοιχείου, εξισορρόπησε τον ρόλο των τεσσάρων οργάνων, όπου το καθένα συμβάλλει ξεχωριστά στην ανάπτυξη και επεξεργασία του θεματικού υλικού, με τη μελωδία αλλά και το συνοδευτικό τμήμα να διανέμονται ισοδύναμα και στα τέσσερα έγχορδα. Οι ώριμες συνθέσεις του Haydn προβάλλουν έντονα το στοιχείο της έκπληξης, αλλά και τη δραματική σιωπή, χαρακτηριστικά που επιτυγχάνονται μέσα από απομακρυσμένες μετατροπές, ασύμμετρες φράσεις και παρεμβολή παύσεων, οι οποίες διακόπτουν τη θεματική ροή οδηγώντας στη μέγιστη όξυνση της δραματικότητας μέσω της σιωπής και της αναμονής (Rosen 1972, σελ. 111 - 112). Τα κουαρτέτα του op. 33 (1781) χαρακτηρίστηκαν και από τον ίδιο ως «νέο και ιδιαίτερο στυλ» και το op. 76 (1797) αποτελεί σταθμό στην ιστορία και εξέλιξη του είδους (Eisen, ο. π.).

Ο Mozart, από την άλλη πλευρά, επηρεάστηκε σε μεγάλο βαθμό στα κουαρτέτα του από τα αντίστοιχα έργα του Haydn και ειδικότερα από το op. 33, σχετικά με το οποίο ο πρώτος συνέθεσε μία σειρά κουαρτέτων μεταξύ του 1782 και 1785, που δημοσιεύθηκαν ως αφιερωμένα στον Haydn. Τα έργα αυτά με αφετηρία το στυλ του κουαρτέτου που προβάλλει ο Haydn στο op. 33, προάγονται σε μία υψηλότερης εμβέλειας κλίμακα ξεφεύγοντας από το αρχικό πρότυπο, καθώς διακατέχονται από πολυπλοκότερη δομή και συνεπώς μεγαλύτερη εκφραστική ένταση, πολυάριθμα μοτίβα και χρωματικότητα (Eisen, ο. π.).

Επομένως, οι Haydn και Mozart ουσιαστικά έθεσαν τα θεμέλια για την ανάπτυξη του συγκεκριμένου είδους και με τις συνθετικές τους υπερβάσεις συνέβαλαν δραστικά στη διαμόρφωση και εξύψωση του στυλ σονάτας, μέσω των αντίστοιχων έργων τους. Επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από το μουσικό υπόβαθρο που είχαν θέσει οι δύο προκατόχοί του, ο Beethoven συνθέτει το op. 18 (1798 – 1800) συμπεριλαμβάνοντας στα κουαρτέτα αυτά πολλά από τα στοιχεία των έργων op. 20 του Haydn και K387 και K464 του Mozart. Όμως, πλέον η σύνθεση κουαρτέτου έχει περάσει σε νέο εξελικτικό επίπεδο, καθώς στα κουαρτέτα του Beethoven εκτός των άλλων επιτυγχάνονται

¹⁰⁴ *divertimento*: σύνθεση για σόλο ενόργανη μουσική μικρού συνόλου, με το τσέλο στο μέρος του μπάσο (Eisen, ο. π.).

¹⁰⁵ *cadenzas*: δεξιοτεχνικά σόλο τμήματα αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, τα οποία τίθενται στο τέλος ενός μέρους κονσέρτου είτε παρεμβάλλονται ανάμεσα στο μουσικό κείμενο.

εντονότερες ακόμη εκφραστικές και δραματικές αντιθέσεις μέσω του αρμονικού κυρίως υπόβαθρου και πιο περίτεχνη υφή, που επιζητεί πιο επιτηδευμένη ερμηνεία (Eisen, ο. π.).

Το 1830 το κουαρτέτο έχει σταματήσει πια να αντιπροσωπεύει αποκλειστικά τη μουσική των ιδιωτικών συνεστιάσεων και γίνεται το πλέον δημοφιλές ρεπερτόριο στις δημόσιες εκδηλώσεις, χωρίς ωστόσο να χαθεί ο αρχικός του πιο «εσωστρεφής» χαρακτήρας. Η εκτέλεση κουαρτέτων, βέβαια, μέσα στον 19^ο αιώνα απαιτεί περισσότερες ερμηνευτικές δεξιότητες, επιζητώντας επαγγελματίες μουσικούς. Στα τέλη του αιώνα αυτού, εμφανίζονται και τα πρώτα γνωστά σύνολα κουαρτέτων, που απαρτίζονται από μόνιμα μέλη, καθώς πολλοί συνθέτες δημιουργούν έργα αποκλειστικά γι' αυτά (Baldassarre, Griffiths, *String Quartet*, Grove Music Online, 30/06/2008).

Ενώ, οι μεταγενέστεροι του Beethoven συνθέτες ακολουθούν το δικό του πρότυπο σε γενικά πλαίσια, τον 20^ο αιώνα το κουαρτέτο συμβαδίζει με την τάση και το ρεύμα των πειραματισμών σχετικά με το τονικό σύστημα, τους συνδυασμούς ηχοχρωμάτων και τις μεταλλάξεις της μορφής (Griffiths, *String Quartet*, Grove Music Online, 30/06/2008).

Βιβλιογραφία

1. Adrian, Jack (1990): *The Ternary-Sonata Form*, [Yale University Department of Music](#), *Journal of Music Theory*, Vol. 34, No. 1, pp. 57-80.
2. Balthazar, Scott L. (1998): *Tonal and Motivic Process in Mozart's Expositions*, University of California Press, *The Journal of Musicology*, Vol. 16, No. 4, pp. 421 – 466.
3. Burstein, Poundie (1997): *Lyricism, Structure, and Gender in Schubert's G Major String Quartet*, Oxford University Press, *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 1, pp. 51 – 63.
4. Cinnamon, Howard (1986): *Tonic Arpeggiation and Successive Equal Third Relations as Elements of Tonal Evolution in the Music of Franz Liszt*, University of California Press, *Music Theory Spectrum*, Vol. 8, pp. 1 – 24.
5. Cook, Nicholas (1994): *A Guide to Musical Analysis*, Oxford University Press, Great Britain.
6. Cook, Nicholas (1996): *Analysis through composition: Principles of the Classical Style*, Oxford University Press, New York.
7. Downs, Philip G. (1992): *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, W. W. Norton & Company, United States of America.
8. Eisen, Cliff – Baldassare, Antonio – Griffithw, Paul: *String Quartet*, Grove Music Online, ed. L. Macy (πρόσβαση 30 Ιουνίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
9. Heimes, Klaus Ferdinand (1973): *The Ternary Sonata Principle before 1742*, [International Musicological Society](#), *Acta Musicologica*, Vol. 45, Fasc. 2, pp. 222-248.
10. Hepokoski, James (2001): *Back and Forth from "Egmont": Beethoven, Mozart, and the Nonresolving Recapitulation*, [University of California Press](#), *19th-Century Music*, Vol. 25, No. 2/3, pp. 127-154.
11. Jackson, Timothy L. (1996): *The Tragic Reversed Recapitulation in the German Classical Tradition*, [Yale University Department of Music](#), *Journal of Music Theory*, Vol. 40, No. 1, pp. 61-111.

12. Larue, J./Wolf, E. – Bonds, M. E. – Walsh, S. - Wilson, C.: *Symphony*, Grove Music Online, ed. L. Macy (πρόσβαση 7 Ιουνίου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
13. Layton, Robert (1995): *A guide to the Symphony*, Oxford University Press, New York.
14. Longyear, R. M. (1969): *Binary Variants of Early Classic Sonata Form*, [Yale University Department of Music](#), *Journal of Music Theory*, Vol. 13, No. 2, pp. 162-185.
15. Longyear, Rey M. - Covington, Kate R. (1988): *Sources of the Three-Key Exposition*, [University of California Press](#), *The Journal of Musicology*, Vol. 6, No. 4, pp. 448-470.
16. Longyear, R. M. (1971): *The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form*, [Yale University Department of Music](#), *Journal of Music Theory*, (<http://www.jstor.org/journals/yudm.html>).
17. Newman, William S. (1983): *The sonata in the Classic Era*, University of North Carolina Press, United States of America.
18. Newman, William S. – Tilmoyth, Michael – Griffiths, Paul: *Sonata*, Grove Music Online, ed. L. Macy (πρόσβαση 7 Μαΐου 2008), <<http://www.grovemusic.com>>.
19. Rosen, Charles (1988): *Sonata Forms*, W. W. Norton & Company, New York.
20. Rosen, Charles (1971): *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Faber and Faber Limited, London.
21. Salzman, Eric (1988): *Twentieth – Century Music: An Introduction*, United States of America.
22. Tovey, Donald Francis (1931): *A companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas (Bar – by – bar Analysis)*, London.
23. Webster, James: *Sonata Form*, Grove Music Online, ed. L. Macy (πρόσβαση 7 Νοεμβρίου 2006), <<http://www.grovemusic.com>>.
24. Wheelock, Gretchen A. (1991): *Engaging Strategies in Haydn's Opus 33 String Quartets*, [The Johns Hopkins University Press](#), *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 25, No. 1, pp. 1-30.
25. Γσούγκρας, Κώστας (2005): Σημειώσεις για το μάθημα *Εισαγωγή στη Μουσική του 20^{ου} αιώνα*.

26. Φούλιας, Ιωάννης (2006): *Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Οι διαφορετικοί τύποι σονάτας – Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Α')*, Αθήνα, Πολυφωνία 8, Κουλτούρα, σελ. 36 – 57.