



**ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ & ΤΕΧΝΗΣ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**Σονάτα του Franz Schubert σε Λα μείζονα D. 959 (Allegro):
μια αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση**

**Χριστίνα Καμενίδου
(Α.Μ.: 17080)**

Επιβλέπων Καθηγητής: Πέτρος Βούβαρης

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2023

Πιθανώς όλοι φτάσαμε στις παρούσες θέσεις μας μέσα από μία ισχυρή έλξη για τη μουσική και για συγκεκριμένα κομμάτια.

— Marion A. Guck (1997, 345)

Ευχαριστίες

Το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας αφορά ένα μέρος της συνθετικής πρακτικής του πρωτοπόρου συνθέτη Franz Schubert, τα έργα του οποίου μου προκαλούν απερίγραπτη συγκίνηση και μου αφυπνίζουν ευγενικά συναισθήματα. Θα ήθελα να αποδώσω ιδιαίτερες ευχαριστίες τον επιβλέποντα καθηγητή μου, τον κύριο Πέτρο Βούβαρη, για τις πολύτιμες συμβουλές του, ώστε να υλοποιηθεί η παρούσα εργασία. Επίσης τον ευχαριστώ που κατά τη διάρκεια της ακαδημαϊκής μου πορείας του Πανεπιστήμιο Μακεδονίας μου δίδαξε την ευρηματική χρήση αναλυτικών εργαλείων, που αποσκοπούν στην εξερεύνηση και την κατανόηση της μουσικής. Δεν παραλείπω να ευχαριστήσω όλους τους δασκάλους και καθηγητές που συνέβαλαν καθοριστικά στην μουσική μου παιδεία. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους ανθρώπους και συνοδοιπόρους μου για την διαρκή τους στήριξη όλα αυτά τα χρόνια.

Χριστίνα Καμενίδου

Θεσσαλονίκη, 2023

Περίληψη

Οι σονάτες του Franz Schubert βρίσκονται συχνά στο επίκεντρο μουσικολόγων και αναλυτών, καθώς η αρμονική και μορφολογική τους δομή παρουσιάζει συχνά τολμηρά και πρωτοποριακά στοιχεία για την εποχή του. Το πρώτο μέρος της Σονάτας σε Λα μείζονα D. 959 αποτελεί παραδειγματική περίπτωση ενός τέτοιου έργου. Η παρούσα εργασία εστιάζει κυρίως σε αντισυμβατικά φαινόμενα της δομής σε σχέση με τη ρυθμιστική ιδέα της σονάτας, ερμηνεύοντας, μεταξύ άλλων, τον λειτουργικό τους ρόλο και την αισθητική τους πρόταση στο πολιτισμικό συγκείμενο του πρώιμου 19ου αιώνα. Για αυτόν τον σκοπό, η αναλυτική προσέγγιση του έργου συνδυάζεται με τη μελέτη των ιστορικών, ιδεολογικών και κοινωνικών συνθηκών της σύνθεσής του, και με τα δεδομένα που σχετίζονται με την πρόσληψή του από την εποχή του συνθέτη μέχρι σήμερα.

Λέξεις κλειδιά: Schubert, σονάτα, D. 959, παραμορφώσεις, ονειροπόληση.

Abstract

The sonatas of Franz Schubert are often the focal point of many musicologists and music analysts, since their harmonic and formal structure often exhibit provocative and innovative elements for the time they were written. The first movement of the Sonata in A major, D. 959 is a paradigmatic example of such a work. The present study focuses particularly on the unconventional phenomena related to the structure of the classical sonata form, interpreting, among other things, their functional role and their aesthetic proposition in the cultural context of the early 19th century. For this purpose, the analytical process is combined with the study of the historical, ideological, and social conditions related to its composition, and correlates the analytical findings with its perception history from the composer's time and up to modern times.

Key words: Schubert, sonata, D. 959, deformations, wandering.

Πίνακας περιεχομένων

1. Εισαγωγή	7
2. Μεθοδολογία	9
3. Το πλαίσιο της μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Schubert	12
4. Η σονάτα ενός «ονειροπόλου»	14
5. Ανάλυση του πρώτου μέρους (Allegro) της Σονάτας για πιάνο σε Λα μείζονα D. 959 του Franz Schubert	19
5.1 Εισαγωγή	19
5.2 Έκθεση.....	20
5.3 Ανάπτυξη.....	39
5.4 Επανάκθεση	47
6. Συμπεράσματα και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα	55
Κατάλογος αναφορών	57

1. Εισαγωγή

Μελετώντας αναλύσεις και έρευνες που σχετίζονται με την μουσικοσυνθετική πρακτική του Franz Schubert, διαπιστώνονται πολλές αντικρουόμενες απόψεις σε σχέση με τη διαχείριση της ρυθμιστικής ιδέας σονάτας. Ένας από τους βασικούς λόγους μιας τέτοιας διαμάχης έχει να κάνει με το γεγονός ότι η μουσική ιστοριογραφία παραδοσιακά τοποθετεί τον Schubert σε μια μεταιχμιακή θέση στην γραμμική πορεία ιστορικής εξέλιξης που συχνά προτείνεται για τη μετάβαση από τον λεγόμενο κλασικισμό προς τον λεγόμενο ρομαντισμό. Η μεταιχμιακή αυτή θέση συχνά αποτυπώνεται στους τρόπους κατά τους οποίους τα μορφολογικά και αρμονικά θεμέλια της κοινής πρακτικής (common practice) του κλασικισμού, αρχίζουν να παρουσιάζουν συχνά παρεκκλίσεις. Η τάση αυτή παρέκκλισης από την κοινή πρακτική διαμορφώνει (και διαμορφώνεται από) τις ιδεολογικές βάσεις του μουσικού ρομαντισμού (Σιώψη 2005).

Οι παρεκκλίσεις—ή «παραμορφώσεις» (deformations) όπως αναφέρουν οι Hepokoski & Darcy (Hepokoski & Darcy 2006)—των τυποποιημένων διαθεματικών και ενδοθεματικών δομών της κλασικής σονάτας δημιουργούν, σε αρκετές περιπτώσεις, αμφισημίες, τις οποίες κάθε αναλυτική προσέγγιση θα πρέπει να σεβαστεί κατά τη διαδικασία της ανάλυσης, χωρίς να προσπαθεί να τις ομαλοποιήσει. Επιπλέον, καθώς γίνεται λόγος για έναν συνθέτη που έζησε σε μια εποχή κατά την οποία οι ελεύθεροι επαγγελματίες μουσικοί ανέπτυσαν το δικό τους προσωπικό στιλ (Rosen 1988 Σιώψη 2005), είναι σημαντικό όχι μόνο να εντοπιστούν οι ιδιαιτερότητες και οι ιδιωματισμοί του συνθέτη, αλλά και να γίνει κατανοητή η προέλευση και κατά συνέπεια ο σκοπός της ιδιαίτερης διαχείρισης της ρυθμιστικής ιδέας της σονάτας. Αυτό σημαίνει ότι όλες οι παραμορφώσεις θα πρέπει να προσεγγίζονται ως συνέπειες κάποιου δομικού γεγονότος, δηλαδή, ως αιτιατά μουσικών γεγονότων που έχουν προηγηθεί μέσα στο έργο. Έτσι, στην παρούσα εργασία, επιδιώκω να δώσω «φωνή» σε διαφορετικές και συχνά αντικρουόμενες ερμηνείες που αφορούν αφενός την αρμονική και αφετέρου τη μορφολογική δομή της σονάτας στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Επιπλέον, η ανάλυση θα εστιάσει κυρίως στις παραμορφώσεις των δομικών προσδοκιών που σχετίζονται με την κοινή πρακτική. Για τον σκοπό αυτό, η εργασία θα εξετάσει παραδειγματικά μία από τις σονάτες του Schubert και συγκεκριμένα επέλεξα να εξετάσω ένα από τα τελευταία και ωριμότερα έργα του, τη σονάτα σε Λα μείζονα D. 959 (Winter 2001).

Η αναλυτική μέθοδος της παρούσας εργασίας εκπορεύεται από τις πλέον επίκαιρες θεωρίες σε σχέση με τη σονάτα, τη θεωρία του Carlin (1998) και τη θεωρία των Herkoski & Darcy (2006). Επιπλέον, τα πορίσματα της ανάλυσης διασταυρώνονται με τα πορίσματα πρότερων αναλύσεων του συγκεκριμένου έργου, όπως αυτών των Horton (2016) και Fisk (2002). Τέλος τα αναλυτικά πορίσματα συσχετίζονται ερμηνευτικά με το ιδεολογικό, κοινωνικοπολιτισμικό, και ιστορικό συγκείμενο της εποχής που ο Schubert συνέθεσε το εν λόγω έργο.

Μια τέτοια συνδυαστική προσέγγιση εκτιμάται ιδιαίτερα από μουσικολόγους και αναλυτές (π.χ. Rogers 2011, Taruskin 2010, Cohn 2012) καθώς θα συμβάλει σε μία σφαιρικότερη ερμηνεία, κατανόηση, και εκτίμηση του συγκεκριμένου έργου, και των τρόπων με τους οποίους αυτό έχει κατά καιρούς νοηματοδοτηθεί. Με αυτόν τον τρόπο, η προσέγγιση που προτείνει η συγκεκριμένη εργασία ευθυγραμμίζεται με τη διαπίστωση ότι, κατά τον 19^ο αιώνα, οι ακροατές συμμετείχαν μέσω της κριτικής του ικανότητας, στην «αυτοπραγμάτωση» ενός έργου, με το ξεχωριστό νόημα που ο καθένας απέδιδε σε ένα έργο (Hall, 2009). Εκτός αυτού, η προτεινόμενη ανάλυση ελπίζει να αποτελέσει πηγή πληροφοριών έναν εκτελεστή, που επιδιώκει να προτείνει μια ενημερωμένη μουσική ερμηνεία του έργου (Schmalfeldt 2011).

2. Μεθοδολογία

Στην εποχή μας, η συμβολή της μουσικής ανάλυσης στην καλύτερη κατανόηση και εκτίμηση μουσικών έργων θεωρείται σχεδόν αυτονόητη στην μουσική κοινότητα. Η Lynne Rogers τονίζει ότι η ανάλυση φέρνει στην επιφάνεια στοιχεία που αφορούν όλους όσους με οποιονδήποτε τρόπο εμπλέκονται με την επιστήμη και την τέχνη της μουσικής—με τη θεωρία, την ιστορία, τη σύνθεση, τον αυτοσχεδιασμό, τη διδασκαλία ή την μουσική εκτέλεση. Επιπλέον, η ανάλυση μπορεί να ασκήσει σημαντική επιρροή και στην ακρόαση, δηλαδή, στο πώς αντιλαμβάνεται ένας ακροατής τα μουσικά γεγονότα (Rogers 2011). Όπως ισχυρίζεται και ο Kofi Agawu, η ανάλυση «οξύνει το αφτί του ακροατή, ενισχύει την αντίληψη, εμβαθύνει την εκτίμηση» διαμέσου της «στενής επαφής με το μουσικό υλικό» (Agawu 2004, 270).

Η ανάλυση ενός μουσικού έργου αποτελεί μια ανοιχτή διαδικασία, όχι μόνο επειδή θα υπάρχει πάντα κάτι καινούριο να παρατηρήσει κανείς, αλλά και επειδή ο τρόπος κατά τον οποίο αντιλαμβάνεται κανείς τα «πράγματα» μεταβάλλεται συνεχώς. Το «πράγμα» είναι ένας όρος που χρησιμοποιεί ο Kramer για να περιγράψει κάτι που καθορίζεται από το νόημα που αποκτά (Kramer 2005, 289). Καθώς, λοιπόν, ένα έργο παίρνει τη μορφή του από έναν συνδυασμό σταθερών ή «αντικειμενικών» υλικών και από «πράγματα», είναι εύκολο να κατανοήσουμε και να αποδεχθούμε το γεγονός ότι η κάθε μας επαφή με το έργο είναι μοναδική. Σε κάθε περίπτωση, η μεθοδολογία που θα ακολουθήσει κανείς για την ανάλυσή του καθορίζεται από τον ίδιο τον σκοπό της ανάλυσης. Η ανάλυση, σύμφωνα με την Rogers, μας δίνει τη δυνατότητα «να εξερευνήσουμε αυτό που μας συγκινεί, μας ιντριγκάρει ή μας εντυπωσιάζει σε μια συγκεκριμένη σύνθεση» (Rogers 2011, 208). Για αυτόν τον λόγο, η ανάλυση της Σονάτας για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959 του Schubert που προτείνω παρακάτω εστιάζει στα δομικά εκείνα στοιχεία που, κατά τη γνώμη μου, έχουν τον εντονότερο εκφραστικό και συγκινησιακό αντίκτυπο. Τα δομικά αυτά στοιχεία αφορούν κατά κανόνα αντισυμβατικά φαινόμενα σε σχέση με την κοινή πρακτική του κλασικισμού, τα οποία, ως τέτοια, και δεδομένου ότι δεν αντιμετωπίζονται ως τυχαία γεγονότα, παρωθούν την κατασκευή νοήματος (Dubiel 2011). Στο ίδιο μήκος κύματος, η J. Schmalfeldt τονίζει ότι η ενσωμάτωση αντισυμβατικών φαινομένων σε συμβατικές πρακτικές σύνθεσης, γεγονός που παρατηρήθηκε σε μουσικά έργα από τα τέλη του 18^{ου} και τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, δημιουργούν «ερμηνευτικές προκλήσεις» (2011,

116). Καθώς η υπό εξέταση σονάτα χρονολογείται σε αυτήν την περίοδο, η ανάλυσή της μπορεί να συνεισφέρει στην απόδοση νοήματος στα διάφορα δομικά γεγονότα του έργου.

Προκειμένου να αποφευχθεί η φυσικοποίηση των αναλυτικών πορισμάτων, η μεθοδολογία της ανάλυσής μου θα βασιστεί σε συγκεκριμένες θεωρίες και αναλυτικά προηγούμενα. Μία από αυτές τις θεωρίες είναι η θεωρία για τη σονάτα (sonata theory) των Hepokoski & Darcy (2006), μια θεωρία που προσεγγίζει τη μορφή σονάτας ως ρυθμιστική ιδέα (Hepokoski & Darcy 2006, vii), εστιάζοντας τόσο στις συμβατικές διαθεματικές δομές που προσδιορίζουν τις προσδοκίες που επιτάσσει η ρυθμιστική αυτή ιδέα στην κοινή πρακτική του 18^{ου} αιώνα (defaults), όσο και σε πιθανές παραμορφώσεις (deformations) των δομών αυτών ειδικά στο ρεπερτόριο του 19^{ου} αιώνα. Σύμφωνα με την εν λόγω θεωρία, οι παραμορφώσεις αυτές δεν έχουν αρνητική σημασιολογική χροιά, αλλά αποτελούν το όχημα της δημιουργικής αναδιαπραγμάτευσης των όρων του υπόρρητου «συμβολαίου» μεταξύ συνθέτη και ακροατή, οδηγώντας σε ποικίλες μορφοδομικές καινοτομίες στη βάση μιας δυναμικής και όχι στατικής αντίληψης της έντεχνης μουσικής παράδοσης. Εξάλλου, οι καινοτομίες αυτές, ειδικά τον 19^ο αιώνα, γίνονταν αντιληπτές ως τεκμήρια της παρουσίας του υποκειμενικού στη μουσική, ενθαρρύνοντας την απόδοση της ιδιότητας μιας «οντότητας» στα μουσικά έργα (Kramer 2004).¹ Αυτός είναι άλλωστε και ο λόγος για τον οποίο, στην θεωρία τους, οι Hepokoski & Darcy (2006) χρησιμοποιούν συχνά παρομοιώσεις μουσικών στοιχείων με ανθρώπινες χειρονομίες, γεγονός που καθιστά την μουσική αφήγηση πιο απτή και κατανοητή.

Συνδυαστικά με την θεωρία των Hepokoski & Darcy, θα βασιστώ και στη θεωρία του William Caplin (1998), ειδικά σε σχέση με την ενδοθεματική οργάνωση των θεματικών δομών της κλασικής περιόδου (Βούβαρης 2015). Η χρήση της θα συμβάλλει στην αποτίμηση του βαθμού σύγκλισης και απόκλισης των ενδοθεματικών δομών της συγκεκριμένης σονάτας από τις συμβατικές ενδοθεματικές δομές του

¹ Η έμφαση που επιδιώκω να δώσω στις παραμορφώσεις εκφράζεται άπογα από τον Kramer, ο οποίος αναφέρει ότι «είναι αυτή η οντολογική ανοιχτότητα που θέλει να διερευνήσει όσον αφορά στη μουσική» (Kramer 2004, 289).

κλασικισμού, το κριτήριο με βάση το οποίο ο Carlin (1998) χαρακτηρίζει τις δομές αυτές ως «συμπαγείς» ή «χαλαρές» (Βούβαρης 2015).²

Συμπληρωματικά, γίνεται χρήση και της μετασχηματιστικής θεωρίας του Richard Cohn (2012) σε τμήματα του έργου η τονική δομή των οποίων φαίνεται να μην αναφέρεται στο διατονικό πλαίσιο αναφοράς του έργου, αλλά να ακολουθεί μια μετασχηματιστική πορεία. Το κυριότερο στοιχείο της προσέγγισης του Cohn είναι η εστίαση στις «χρωματικές συνδέσεις των συγχορδιών» που συμβάλλουν στην υπομόμευση των προσδοκιών, που ρυθμίζονται από την κοινή πρακτική και δημιουργούν έντονο αισθητικό και εκφραστικό αντίκτυπο μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των μουσικών έργων (Cohn 2012, x, xii).

² Οι μεταφράσεις των όρων και το εν γένει εννοιολογικό πλαίσιο τόσο της θεωρίας του Carlin όσο και της θεωρίας των Herokoski & Darcy διαμεσολαβούνται από το Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής του Πέτρου Βούβαρη (2015).

3. Το πλαίσιο της μουσικοσυνθετικής πρακτικής του Schubert

Από τη τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα έως και τα μέσα του 19ου αιώνα, διαμορφώνεται μια νέα αντίληψη για την οργανική μουσική, η οποία διέφερε ριζικά από αυτήν κάθε άλλης εποχής. Αποτελούσε πλέον «την ανώτερη μορφή τέχνης», κυρίως για τους γερμανόφωνους ρομαντικούς, έχοντας ως σκοπό να εκφράσει κάτι το οποίο δεν μπορεί να προσδιοριστεί με τον λόγο, αποκτώντας έτσι ανεξαρτησία και αυτονομία από κάθε άλλη μορφή επικοινωνίας. Η αντίθεση αυτή γίνεται κατανοητή εάν συγκρίνουμε μαρτυρίες της κλασικής εποχής, όπως αυτής του Koch (1787), και της ρομαντικής εποχής όπως αυτής του Schlegel (1798), σχετικά με την αντίληψη και το νόημα της μουσικής. Ο πρώτος, σε ολόκληρο το έργο του, προτείνει την αφύπνιση συγκεκριμένων συναισθημάτων και σκέψεων ως τον σκοπό της οργανικής μουσικής, ενώ ο δεύτερος διατρανώνει την οντολογική προτεραιότητα της μουσικής, παρέχοντας φιλοσοφικό έρεισμα στην αυτονομία της (βλ. Rosen 1988 Schmalfeldt 2011).

Ο ρομαντισμός αποτέλεσε μια νέα εποχή για την πλέον κυρίαρχη οργανική μουσική, μια εποχή κατά την οποία, οι συνθέτες μπορούσαν να εκφράσουν με μεγάλη ελευθερία τον υποκειμενισμό τους (Rosen 1988). Η οικονομική κατάρρευση που επέφεραν οι Ναπολεόντιοι πόλεμοι στα γερμανόφωνα έθνη, προκάλεσε τη διακοπή χρηματοδότησης και προστασίας των μουσικών από δημόσιες δομές, με αποτέλεσμα να μην υφίστανται πια προκαθορισμένες απαιτήσεις προς τους μουσικούς (Applegate 1998 Schmalfeldt, 2011). Στο πολιτικό αυτό πλαίσιο, η μουσική σύνθεση είχε μετασηματιστεί σε μια πιο προσωπική υπόθεση και ο κάθε συνθέτης αντανάκλασε τη δική του προσωπικότητα μέσα από τα έργα του, μια πρακτική ιδιοματική του μουσικού ρομαντισμού (Rosen 1988 Σιώπη 2005). Έτσι, οι «ελεύθεροι επαγγελματίες» συνθέτες, στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Schubert (Taruskin 2010) απέκτησαν μεγαλύτερη ελευθερία στη μουσικοσυνθετική τους πρακτική, με αναπόφευκτο τίμημα την απουσία σταθερής οικονομικής υποστήριξης (Applegate 1998).

Την εποχή που ο Schubert κατάφερε να εργαστεί ως ελεύθερος επαγγελματίας, αφιερώθηκε σε μεγάλο βαθμό στη σύνθεση ειδών που ανταποκρίνονταν αφενώς στην εμπορική ζήτηση (προκειμένου να διασφαλίσει τα προς το ζην) και αφετέρου στη δυνατότητα δημόσιων εκτελέσεων σε αστικά και αριστοκρατικά σαλόνια, μια και ο συνθέτης αποτελούσε το κύριο πρόσωπο συχνών μουσικών και πνευματικών

συναντήσεων—γνωστών και ως «σουμπερτιάδων»—στις οποίες εκτελούνταν αποκλειστικά δικά του έργα. Τέτοια είδη ήταν η μουσική δωματίου, η χορωδιακή μουσική, οι σονάτες για πιάνο και γενικότερα είδη που μπορούσαν να εκτελεστούν σε ένα σπίτι (Gingerich 2014 Taruskin 2010).

Τα τελευταία χρόνια της σύντομης ζωής του, καθώς θεωρούσε για τον εαυτό του ότι δεν ήταν σε θέση να διατηρήσει την έντονη κοινωνική ζωή που απολάμβανε κάποτε, οι κοινές ασχολίες με τους άλλους έπαψαν πια να επηρεάζουν το έργο του, κάτι που τον οδήγησε να «συγκεντρωθεί σε πιο καθαρά μουσικά θέματα με νέες συνθέσεις σε ορχηστρικά είδη του Beethoven» (Gingerich 2014, 72). Το είδος της σονάτας για πιάνο ήταν ένα από αυτά τα είδη, ολοκληρώνοντας, κατά τους τελευταίους δύο μήνες της ζωής του, το 1828—έτος «εκρηκτικής παραγωγικότητας» όπως αναφέρει ο Brendel (1989, 401)—τις τρεις τελευταίες του σονάτες για πιάνο (Hatten 1993): τη Σονάτα σε Ντο ελάσσονα, D. 958, τη Σονάτα σε Λα μείζονα, D. 959 και την τελευταία του Σονάτα σε Σι_b μείζονα, D. 960 (Brendel 1989).

Η Σονάτα σε Λα μείζονα, D. 959, αντανακλά άψογα, κατά τον Rosen (1988), την νέα αντίληψη περί οργανικής μουσικής ως ενός είδους ανεξάρτητης μορφής λόγου, με προσδιοριστικά στοιχεία το συναίσθημα, τη δραματικότητα και την αφηγηματικότητα. Επίσης, ο Taruskin (2010) επισημαίνει πως η επιρροή που του ασκήθηκε από τον Beethoven ως προς τον τρόπο διαχείρισης της μορφής της σονάτας είναι πρόδηλη, όπως πρόδηλος είναι και ο τρόπος με τον οποίο η μορφή της σονάτας συνδυάστηκε από τον συνθέτη με τον λυρισμό του Rossini (Taruskin, 2010).³

³ Ο Taruskin επισημαίνει τεκμηριωμένα γενικότερα τον θαυμασμό που έτρεφε ο Schubert για εκείνους τους δύο φημισμένους τότε συνθέτες (Taruskin 2010, 81). Το γεγονός αυτό ήταν κάπως παράδοξο, καθώς, στην εποχή του, επικρατούσε ένα είδος διαμάχης μεταξύ των υποστηρικτών της μουσικής των βόρειων γερμανόφωνων κρατών, που σύμφωνα με αλλοεθνείς εκπροσώπους της τότε ευρωπαϊκής μουσικής ήταν περιορισμένη στην ανάπτυξη της αρμονικής δομής, αγνοώντας παραμέτρους όπως την ανάπτυξη αξιόλογων μελωδιών, τη δεξιοτεχνία και τη συναισθηματική εμπλοκή, στοιχεία που θεωρούνταν κύρια χαρακτηριστικά της ιταλικής μουσικής. Η μουσική διαμάχη παρακινήθηκε αρκετά από τις ιδέες περί «πνευματικής ανωτερότητας» των γερμανών συνθετών (Taruskin 2010). Ο Hatten, από την άλλη μεριά, αποδίδει τον λυρισμό του Schubert στην εξοικείωσή του με το είδος του Lied (Hatten, 1993).

4. Η σονάτα ενός «ονειροπόλου»

Στη βαριά σκιά που έριξε ο Beethoven με τα έργα του, οι νεαροί συνθέτες του πρώιμου 19^{ου} αιώνα βρέθηκαν ενώπιον μίας πρόκλησης (Rosen 1988 Taruskin 2010).⁴ Η κατάσταση αυτή αφορούσε ακόμη πιο εμφατικά το ζήτημα της μορφής σονάτας, την οποία εξύψωσε ο Beethoven, ενσωματώνοντας σε αυτήν σημαντικές καινοτομίες (Rosen 1988). Τα δεδομένα αυτά, ωστόσο, δεν στάθηκαν εμπόδιο στη δημιουργική δραστηριότητα του Schubert, ο οποίος, πάντοτε θαυμάζοντας τον Beethoven και έχοντάς τον ως πρότυπο, άφησε το προσωπικό του στίγμα στα έργα του, καταρρίπτοντας συχνά τις μουσικές συμβάσεις με την εισαγωγή καινοτόμων πρακτικών (Rosen 1988 Taruskin 2010).

Ως συνθέτης του πρώιμου ρομαντισμού, ο Schubert αποτελεί έναν από τους «ακρογωνιαίους λίθους της ρομαντικής σονάτας» (Newman 1983, 10). Ήδη από τις πρώιμες σονάτες του, σημειώνονται ποικίλες καινοτομίες που αφορούν τόσο στην επεξεργασία της μορφής όσο και στον χειρισμό γενικότερων μουσικών παραμέτρων (Blank 2016 Schmalfeldt 2011). Ο Gordon Sly δικαιολογεί τους νεοτερτισμούς του Schubert που αφορούσαν στη διαμόρφωση ενός «χαρακτηριστικού στυλ σονάτας», ως μία οδό που ικανοποιούσε «τις δικές του συνθετικές παρορμήσεις» (Gordon 2001, 119). Κατά αυτόν τον τρόπο, παρατηρούνται ποικίλα μουσικά στοιχεία που εύκολα συσχετίζονται με τη δημιουργική ιδιοσυγκρασία του συνθέτη. Ωστόσο, έχουν σημειωθεί διαφορούμενες απόψεις σχετικά με τον χειρισμό της μορφής σονάτας τόσο από μουσικοκριτικούς της εποχής του συνθέτη όσο και από μεταγενέστερους μουσικοκριτικούς (Blank 2016 Shamgar 1989).

Αν και οι σονάτες του Schubert έχαιραν εκτίμησης από τους στενούς του φίλους και το κοντινό του περιβάλλον, με τις «σουμπερτιάδες» να αποτελούν τον κύριο χώρο εκτέλεσής τους, δεν απέκτησαν ευρεία φήμη όσο ο συνθέτης βρισκόταν εν ζωή (Newman 1983 Schmalfeldt 2011).⁵ Σύμφωνα με τον Newman (1983), οι σονάτες του αναγνωρίστηκαν ευρύτερα περί τα τέλη του 19^{ου} αιώνα. Στην εποχή του ρομαντισμού, εγκάρδιος υποστηρικτής της οργανικής μουσικής του αποτέλεσε, μαζί με τον Brahms, και ο Schumann, ο οποίος εκτιμούσε τις διευρυμένες μορφές των έργων του, ένα ιδιοσυγκρασιακό του στοιχείο που προκάλεσε τον θαυμασμό αλλά και την

⁴ Σχετικά με την περιοδολόγηση του πρώιμου ρομαντισμού, υιοθετείται εδώ η προσέγγιση του Newman, ο οποίος οριοθετεί την εν λόγω περίοδο μεταξύ 1800 και 1850 (Newman 1983, 9).

⁵ Παρ'όλα αυτά τα μικρότερα είδη που συνέθεσε αναδείχθηκαν στη μουσική βιομηχανία της εποχής του, καθώς τέτοια ήδη είχαν αυξημένη ζήτηση στον Ρομαντισμό (Taruskin, 2010)

αποδοκιμασία μεταγενέστερων συνθετών και μουσικοκριτικών (Brendel 1989 Newman 1983 Taruskin 2010). Η διεύρυνση της μορφής σονάτας, η οποία παρατηρείται σε πιο έντονο βαθμό στα όψιμα έργα του, βρίσκεται συχνά στο επίκεντρο κριτικών αναφορών (Blank 2016 Horton 2016). Ο Dvořák, ο οποίος επίσης εκτιμούσε τον Schubert ως συνθέτη, κατακρίνει το στοιχείο αυτό, θεωρώντας, όπως αναφέρει ο Brendel, ότι «ο Schubert μερικές φορές δεν ήξερε πότε να σταματήσει», παροτρύνοντας τους εκτελεστές να αγνοήσουν τις καταγεγραμμένες επαναλήψεις. Η ενοχοποίηση των επαναλήψεων ήταν χαρακτηριστική κατά τον 19^ο αιώνα, με αποτέλεσμα πολλοί, μεταξύ αυτών και ο Mendelssohn, να παρουσιάζουν τα μεγάλα έργα του Schubert συντετμημένα (Brendel 1989, 404). Αυτή η τάση σύντμησης διατηρείται μέχρι και τον 20^ο αιώνα, με χαρακτηριστικότερη περίπτωση αυτή του Donald F. Tovey, ο οποίος θεωρούσε ότι, στα «ωριμότερα έργα [του Schubert] σε μεγάλες οργανικές μορφές», ο συνθέτης ήταν «διάχυτος και ασυνεπής». Παρομοίως, ο James Webster, θεωρούσε ότι, με τις «υποτιθέμενες αναστολές του», ο Schubert υποβιβάζει την μορφή σονάτας (Blank 2016, 79). Έχοντας ως αφετηρία αυτές τις επικριτικές στάσεις απέναντι στην έκταση των οργανικών έργων του Schubert, ο Blank αναρωτιέται για το πώς η μορφή σονάτας έφτασε να καταλαμβάνει τέτοιες εκτάσεις στα χέρια του Schubert. Επίσης, στέκεται κριτικά απέναντι στην αποτίμηση του στοιχείου αυτού ως «αδυναμία χειρισμού της φόρμας» (Blank 2016, 79). Για τον Taruskin, η διευρυμένη έκταση των οργανικών έργων του Schubert μπορεί να ερμηνευθεί ως ένα είδος «αναστολής του χρόνου» (Taruskin 2010, 98), η οποία προκύπτει ως αποτέλεσμα της ονειροπόλησης και του σχεδιασμού εκτενών μελωδικών γραμμών, οδηγώντας στη χαλάρωση της δομής (Taruskin 2010). Σε πολλές μελέτες της μουσικής του Schubert, το χαρακτηριστικό της «ονειροπόλησης» συνδέεται κυρίως με τον ιδιαίτερο τρόπο οργάνωσης της τονικής μακροδομής (Pesic 1999 Shamgar 1989). Αν και επιστρατεύει συμβατικά αρμονικά μέσα της κοινής πρακτικής, ο Schubert φαίνεται να οργανώνει την τονική μακροδομή της μουσικής του στα ίχνη αντισυμβατικών τονικών διαδρομών. Οι διαδρομές αυτές φαίνεται να αφορούν σε μια ιδιαίτερη προτίμηση στις σχέσεις τριτών, στις τροπικές μίξεις, στις «υπνωτικές» και «υπερβατικές» συγχορδίες αυξημένης έκτης (Pesic 1999 Taruskin 2010, 73), στις τονικοποιήσεις απομακρυσμένων περιοχών σε σχέση με το διατονικό πλαίσιο αναφοράς, στοιχεία τα οποία συχνά δίνουν την αίσθηση αδιαμεσολάβητων μεταβάσεων και την αίσθηση απουσίας τονικής κατεύθυνσης, ένα είδος «ονειροπόλησης» ή «περιπλάνησης» (Pesic 1999 Shamgar 1989).

Ορισμένοι μελετητές του έργου του Schubert θεωρούν ότι οι αρμονικές καινοτομίες που έφερε ο συνθέτης κατά το όψιμο στίλ του στη μορφή σονάτας συνδέονται με επιδράσεις από άλλα μικρότερης έκτασης ή/και πιο ελεύθερα ως προς την μορφή μουσικά είδη, ευρέως διαδεδομένες τότε, όπως το Lied, οι παραλλαγές και η φαντασία (Mak 2006 Newman 1983 Taruskin 2010). Ο Felix Salzer⁶ αποδοκίμασε την αρμονική γλώσσα του συνθέτη, καθώς η απομάκρυνση από τις συμβάσεις που συνδέονται με τη λειτουργικότητα της αρμονίας «υπονομεύει τους συμβατικούς τονικούς πόλους της τονικής και της δεσπόζουσας» που προσδιοριστικά χαρακτηρίζουν τη μορφή της σονάτας, μια παρατήρηση με την οποία συμφωνεί και ο Webster, ειδικά σε σχέση με τα τελευταία έργα του Schubert. Σε αντίθεση με τους Salzer και Webster, ωστόσο, υπήρξαν και υπάρχουν ακόμη κριτικές που αγκαλιάζουν την «ιδιοσυγκρασιακή αντιμετώπιση των τονικοτήτων» εκ μέρους του Schubert (Blank 2016, 79-103). Επί παραδείγματι, ο Nikolay Rimsky-Korsakov εξέφραζε απεριόριστο θαυμασμό για τον Schubert, αποθεώνοντάς τον για τις πρωτοποριακές «τολμηρές και απροσδιόριστες μετατροπίες» του (Taruskin 2010, 111). Στην σημερινή εποχή, η αίσθηση της τονικής περιπλάνησης εκτιμάται από μουσικολόγους όπως ο Taruskin και ο Blank, οι οποίοι επισημαίνουν την «αισθησιακή» ευχαρίστηση που προκαλούν τέτοια απροσδόκητα φαινόμενα, καθώς ο ρόλος τους είναι η μεγαλύτερη ενίσχυση της τονικής, τηρώντας την βασική αρχιτεκτονική και αρμονική δομή της μορφής (Blank 2016 Taruskin 2010).

Ένας άλλος σημαντικός παράγοντας που συμβάλλει στη δομική επέκταση της μορφής σονάτας αφορά στη μελωδική της διάσταση και στις τεχνικές της διαχείρισής της. Ο έντονα λυρικός χαρακτήρας της μουσικής του Schubert αποτυπώνεται, τόσο σε είδη που προορίζονταν για εκτέλεση σε ιδιωτικούς χώρους όσο και στις σονάτες του. Ωστόσο, ο λυρισμός αυτός, ειδικά στη δεύτερη περίπτωση, αποτελεί αντισυμβατικό φαινόμενο σε σχέση με την κοινή πρακτική του κλασικισμού, ο οποίος επιζητούσε έναν περισσότερο θεματικό παρά λυρικό χαρακτήρα για το ρυθμομελωδικό υλικό που χρησιμοποιούσε. Μεταξύ των σύγχρονων σχολιαστών που κράτησαν επικριτική στάση απέναντι στον λυρικό χαρακτήρα του ρυθμομελωδικού υλικού που χρησιμοποιεί ο Schubert στις σονάτες του ήταν ο Salzer, ο οποίος κατέκρινε τον συνθέτη για την

⁶ Ο Salzer ήταν μαθητής του Schenker και κατά συνέπεια θερμός υποστηρικτής της θεωρίας του (Blank 2016).

ανεξέλεγκτη, κατά τη γνώμη του, διεύρυνση των μελωδιών και την παρεμβολή του λυρικού στοιχείου στην μορφή της σονάτας, στοιχεία τα οποία θεωρούσε ασύμβατα με την εν λόγω μορφή (Mak 2006). Πιο κοντά στην εποχή του, ο Schumann, αν και εκτιμούσε πολλά χαρακτηριστικά των συνθέσεων του Schubert, δεν έμεινε ικανοποιημένος από τις τελευταίες του σονάτες, κυρίως λόγω της συνοχής και της αλληλεξάρτησης των ενδότερων δομών που προέκυπταν από τον χειρισμό της μελωδίας και την ανάπτυξή της σε συνδυασμό με την απουσία αρμονικής άρθρωσης (Brendel 1989 Newman 1983).

Τα τελευταία χρόνια, πολλοί σύγχρονοι μελετητές εκφράζουν μια εγκάρδια αποδοχή των καινοτομιών του Schubert στη μορφή της σονάτας (Miller 2014). Αρχικά, αναγνωρίζεται η ανάγκη αναδιαπραγμάτευσης των συμβάσεων που αφορούσαν στη διαμόρφωση των μουσικών μορφών, προκειμένου να ευθυγραμμιστεί η αισθητική τους πρόταση με το αίτημα για ανάδειξη εκφραστικών νοημάτων και συναισθημάτων. Την ίδια στιγμή, οι συνθέτες διατηρούσαν πολλές αναφορές στις συμβάσεις του παρελθόντος, προκειμένου να μην αποξενώσουν τελείως τους ακροατές (Schmalfeld 2011 Taruskin 2010). Ο Rosen θεωρεί ότι, αν και «η αίσθηση της μορφής είχε αλλάξει σημαντικά από το 1825», η μορφή σονάτας επιβίωσε στον ρομαντισμό (Rosen 1988, 368). Έτσι ο Schubert, τηρώντας τις θεμελιώδεις συμβάσεις της κλασικής μορφής σονάτας, προσέθεσε «λεπτές αλλαγές» (Blank 2016, 79) με σκοπό την έκφραση του εσωτερικού του κόσμου, ο οποίος είναι απροσπέλαστος από τον λόγο, μία από τις θεμελιακές ιδέες του ρομαντισμού (Taruskin 2010).

Από τις παραπάνω αναφορές, κατανοούμε ότι ο Schubert, στηριζόμενος στον σκελετό της μορφής σονάτας, κατάφερε να αφήσει το προσωπικό του στίγμα. Ο Peter Pesic, στο άρθρο του “Schubert’s Dream”, ερμηνεύοντας τον «μουσικό λόγο» της σονάτας, αναφέρει ότι «τόσο το παραμύθι όσο και η σονάτα ξεκινούν με μια γιορτή ατάραχης οικιακής μουσικής, με την τονική και τις στενά συνδεδεμένες τονικές βαθμίδες» να δίνουν στη συνέχεια τη θέση τους σε μια «περιπλάνηση σε μακρινές περιοχές [ως] προετοιμασία για την έκσταση της αιώνιας ευδαιμονίας σε μια μόνο στιγμή» (Pesic 1999, 138). Αυτό το απόσπασμα αποτελεί μια καλή απάντηση σε μια κριτική που χρονολογείται δύο χρόνια πριν από τον θάνατο του συνθέτη, στην οποία αναφέρεται ότι «μερικές φορές η τονικότητα είναι εντελώς χαμένη, με την περιπλάνηση τόσο μακριά από αυτήν, που δεν υπάρχει δρόμος επιστροφής» (Shamngar 1989). Όπως αποδεικνύεται ο «ονειροπόλος», ύστερα από μια έντονη περιπέτεια, γυρνάει πίσω στο σπίτι και, λόγω της έντασης που προηγήθηκε, η

επιστροφή αυτή συνοδεύεται από έντονο αίσθημα ευχαρίστησης, διεγείροντας τις ακουστικές αισθήσεις και εν τέλει ικανοποιώντας τις προσδοκίες του ακροατή (Taruskin 2010 Marston 2000).

Τέλος, η Susan McClary ερμηνεύει την αντισυμβατικότητα του Schubert ως μια «ευχάριστη απόκλιση από μια κοινωνικά επιβεβλημένη νόρμα» (Taruskin 2010, 121), μια άποψη που συμβαδίζει με τον τρόπο ζωής του, σύμφωνα με μελετητές του βίου του.⁷ Τονίζεται ότι η διαφορετική διαχείριση της σονάτας, η οποία αφορά στην εισαγωγή νέων ρομαντικών στοιχείων, που έκανε ο Schubert σε σχέση με τον Beethoven αποτελούσε σημαντικό παράγοντα μιας εν γένει απαξιωτικής στάσης απέναντι στο στυλ του από μεγάλο αριθμό μελετητών, από την εποχή του έως και τον 20^ο αιώνα (Hatten 1993 Newman 1983). Γι αυτόν τον σκοπό, ο Hatten προτείνει μια πιο χαλαρή προσέγγιση της μορφής σονάτας όπως τη διαχειρίζεται ο Schubert, μια άποψη καθοριστικής σημασίας για την ανάλυση που θα ακολουθήσει (Hatten 1993).

⁷ Κάποιες από τις αντισυμβατικές πτυχές της προσωπικής του ζωής σε σχέση με τα κοινωνικά κατεστημένα της εποχής ήταν η συμμετοχή του σε κλειστές κοινωνικές ομάδες διανοούμενων και καλλιτεχνών, καθώς επίσης και οι ομοφιλοφυλικές του σεξουαλικές προτιμήσεις (Agawu 1993 Steblin 2014 Webster 1993).

5. Ανάλυση του πρώτου μέρους (Allegro) της Σονάτας για πιάνο σε Λα μείζονα D. 959 του Franz Schubert

5.1 Εισαγωγή

Βάσει της θεωρίας των Herokoski & Darcy (2006), το πρώτο μέρος της Σονάτας για πιάνο σε Λα μείζονα D. 959 του Franz Schubert εμπίπτει στον μορφολογικό τύπο 3 σονάτας, καθώς εμπεριέχει ξεκάθαρα οριοθετημένες περιοχές έκθεσης, ανάπτυξης και επανέκθεσης (Βούβαρης 2015). Η περιοχή της έκθεσης οριοθετείται από την αρχή έως το μέτρο 132a, η ανάπτυξη από το μέτρο 129b έως το μέτρο 197 και η επανέκθεση από το σημείο διπλής επιστροφής στο μέτρο 198 έως το τέλος. Παρά την ξεκάθαρη οριοθέτηση των περιοχών δράσης, διαπιστώνεται έντονη αμφισημία ως προς την ενδοθεματική και διαθεματική οργάνωση των επιμέρους θεματικών ζωνών (Horton 2016), με αποτέλεσμα στο πρώτο μέρος να αποδίδεται συχνά ο χαρακτήρας μιας «χαλαρής δομής» (Agawu 1993, 81), ανοιχτής σε πολλές διαφορετικές ερμηνείες.

5.2 Έκθεση

Η έκθεση είναι διμερής, καθώς ακούμε ξεκάθαρα τη μουσική να επανεκκινεί με καινούριο υλικό στη δευτερεύουσα τονικότητα της V_T (Μι μείζονα)⁸ στο μέτρο 55 (Παράδειγμα 1). Η αλληλουχία των γεγονότων γύρω από τη διάμεση τομή (ΔΤ) που χωρίζει την έκθεση σε δύο μέρη έχει ως εξής: ημίπτωση στη δευτερεύουσα τονικότητα στο μέτρο 39, στάση στη δεσπόζουσα στα μέτρα 39-49, διάμεση τομή αμέσως μετά το πρώτο όγδοο του μέτρου 49, και πλήρωση της διάμεσης τομής από το μέτρο 49_έως την είσοδο της ζώνης που θα μπορούσε να επιτελεί τη διαθεματική λειτουργία του δευτερεύοντος θέματος (ΔΘ) στο μέτρο 55 με ανάκρουση. Η εκτενής στάση στη δεσπόζουσα των μέτρων 39-54 πραγματοποιείται μέσω της επαναλαμβανόμενης ημιτονιακής ποικιλματικής κίνησης Σι-Ντο-Σι στη χαμηλότερη φωνή, φέρνοντας στην επιφάνεια λειτουργικούς αρμονικούς υπαινιγμούς εναλλαγής της V της δευτερεύουσας τονικότητας με τη Γερμανική συγχορδία αυξημένης έκτης της ως προδεσπόζουσα.⁹ Με αυτά τα λειτουργικά και αντιστικτικά μέσα, η στάση στη δεσπόζουσα διατηρείται ενεργή για μεγάλη έκταση, γεγονός που ενισχύει την προσδοκία επίτευξης ΔΤ που εν τέλει θα επιβεβαιωθεί.

⁸ Το σύμβολο V_T αναφέρεται στην τονικοποιημένη V , ενώ το σύμβολο V_E στην αποτονικοποιημένη V σε λειτουργικό ρόλο δεσπόζουσας (Βούβαρης 2015, 140).

⁹ Ο Tymoczko παρουσιάζοντας «χρωματικές πρακτικές του 19^{ου} αιώνα», εξηγεί ότι συχνά ο ρόλος αλλοιωμένων και χρωματικών συγχορδιών που στην κοινή πρακτική διαθέτουν έναν λειτουργικό ρόλο, συχνά διαθέτουν αντιστικτικό ρόλο, ώστε ο συνθέτης να «γεμίσει τα κενά» που μπορεί να προκύτουν από μία αρμονική σύνδεση και χαρακτηρίζει τη διαδικασία «δελεαστική» (Tymoczko 2011, 268).

Allegro

The image displays a musical score for the first system of Franz Schubert's Sonata in A major, D. 959, measures 1-55. The score is written for piano and is in the key of A major (two sharps) and 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-6) begins with a forte (f) dynamic. The second system (measures 7-11) starts with a piano (p) dynamic and includes a crescendo (cresc.) marking. The third system (measures 12-15) features a forte (f) dynamic. The fourth system (measures 16-21) is marked fortissimo piano (fpp). The fifth system (measures 22-26) is marked fortissimo piano (fpp). The sixth system (measures 27-31) includes a crescendo (cresc.) marking and a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Παράδειγμα 1. F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 1-55.

33

37 *cresc.* *ff*

41 8

45 *p* *decrease.*

48 ΔΤ

53 Πιθανό σημείο έναρξης ΔΘ *pp*

59 *cresc.* *decrease. p*

Παράδειγμα 1. (Συνέχεια)

Το πρώτο μέρος της έκθεσης (βλ. Παράδειγμα 1 μέτρα 1-55) παρουσιάζει πολλές αμφισημίες ως προς την οργάνωσή του ειδικά σε σχέση με τη διακριτότητα των ζωνών του κυρίου θέματος (ΚΘ) και της μετάβασης (ΜΕΤ), καθώς και με τον τρόπο της ενδοθεματικής τους οργάνωσης. Ο Rosen αποδίδει τέτοιου είδους δομικές αμφισημίες στις καινοτομίες που θεωρεί ότι έφερε ο Schubert στη ρυθμιστική ιδέα της σονάτας, καινοτομίες οι οποίες δημιουργούν την αίσθηση ότι η δομική οργάνωση της

μουσικής αναφέρεται σε κλασικά πρότυπα οργάνωσης χωρίς να εμπίπτει πλήρως σε αυτά (Rosen 1988, 357-360). Την αμφισημία της δομής του ΚΘ υπογραμμίζει και ο Fisk, ο οποίος θεωρεί ότι «αυτή η έναρξη διαφέρει από τις περισσότερες κλασικές ενάρξεις» καθώς φαντάζει «ακατάλληλη για ένταξη σε περιοδική είτε προτασιακή δομή» (Fisk 2001, 207).

Λαμβάνοντας υπόψιν τις αναφορές περι δομικής αμφισημίας που αφορούν στην έκθεση, η παρουσίαση διαφορετικών ερμηνειών από αναλυτή σε αναλυτή καθίσταται αναμενόμενο γεγονός. Αρχικά, ο Fisk εστιάζει στα δομικά στοιχεία που ενισχύουν τη θεώρηση της δομής του ΚΘ ως τριμερή δομή (Fisk 2001, 207). Από την άλλη μεριά, ο Horton θεωρεί ότι η ενδοθεματική οργάνωσή του μπορεί να ερμηνευθεί είτε ως μία διμερή δομή (που βασίζεται στη θεώρηση της δομής ως μιας «χαλαρής περιοδικής δομής») είτε ως μια τριμερή δομή, εστιάζοντας τελικά στην παρουσίαση των στοιχείων που επιβεβαιώνουν την πρώτη. (Horton 2016, 175). Ωστόσο, μια αναλυτική προσέγγιση πιο σαφώς ευθυγραμμισμένη τόσο με τη θεωρία των Herkoski & Darcy για τη σονάτα (2006) όσο και με τη θεωρία των μορφών ενδοθεματικής οργάνωσης του Carlin (1998), θα αντιπρότεινε ελαφρώς μια διαφορετική ερμηνεία από αυτήν που προτείνουν ο Horton και ο Fisk.¹⁰

Σύμφωνα με τη θεωρία του Carlin, η μορφή ενδοθεματικής οργάνωσης του ΚΘ είναι υβρίδιο 3. Το ΚΘ ξεκινάει με μία δομή που μοιάζει αρχικά με ηγούμενη, με τα μέτρα 1-2 να παραπέμπουν σε μια βασική ιδέα (BI) και τα μέτρα 3-6 σε μια αντίθετη ιδέα (AI). Ωστόσο, δεν καταλήγει σε ασθενή πτώση (όπως προβλέπεται για μια ηγούμενη), αλλά σε μια ρυθμικά αρθρωμένη ανάδρομη V⁷.¹¹ Με αυτόν τον τρόπο, η προσδοκία της πτωτικής αρμονικής τελεσφόρησης ακυρώνεται ή αναβάλλεται, αν και παρουσιάζεται ισχυρή άρθρωση στην υφή. Ακολουθεί ένα τμήμα (μέτρα 7-16) που παραπέμπει στη δομή συνέχισης⇒πτώσης. Κατά συνέπεια, μιλάμε για μία σύνθετη βασική ιδέα (στο εξής ΣΒΙ) και συνεπώς για μία χαλαρή ενδοθεματική δομή. Η θεώρησή της ως ΣΒΙ έρχεται σε αντίθεση με την ερμηνεία του Horton (2016, 175), ο οποίος την ορίζει ως παρουσίαση, καθώς, σύμφωνα με τη θεωρία του Carlin, για να

¹⁰ Η χρήση των θεωριών αυτών διαμεσολαβείται από την προσέγγιση του Βούβαρη (2015).

¹¹ Η θεώρησή της ως ημίπτωση δεν καθιστά δόκιμη (αποτελεί «απλή άφιξη στη δεσπόζουσα») καθώς εμφανίζεται ως μεθ' εβδόμης (Carlin [1998] όπως αναφέρεται στο Βούβαρη 2015, 7). Για τον λόγο αυτόν διαφωνώ με τον Fisk ο οποίος παρουσιάζει το γεγονός ως πτωτικό (Fisk 2001, 207).

επιτελείται η λειτουργία της παρουσίασης θα έπρεπε να έχουμε άμεση επανάληψη της ΒΙ, ενώ εδώ η ΒΙ ακολουθείται από μία ΑΙ.¹²

Η ΣΒΙ ακολουθείται από λειτουργία συνέχισης και πτώσης έως το μέτρο 16, καθώς παρατηρούμε ξεκάθαρη διάσπαση της ομαδοποιητικής δομής σε δίμετρα (σε σχέση με την τετράμετρη ΑΙ που προηγήθηκε) λόγω επαναληψιμότητας: το δίμετρο 7-8 είναι πανομοιότυπο ως προς την υφή και τη ρυθμομελωδική δομή με αυτό που ακολουθεί στα μέτρα 9-10, ενώ στη συνέχεια ακολουθεί διάσπαση σε μονόμετρα μέχρι την άφιξη σε μια V^7 σε δεύτερη αναστροφή στο μέτρο 13. Στην αίσθηση της διάσπασης συνεισφέρει και ο αρμονικός ρυθμός, ο οποίος σταδιακά υποδιπλασιάζεται. Για την ακρίβεια, η αρμονική δομή όλης της ενότητας συνέχισης και πτώσης ουσιαστικά συνίσταται σε μια αντιστικτική επέκταση της δεσπόζουσας στα ίχνη μιας χρωματικής ανιούσας κίνησης στο μπάσο από Μι στο μέτρο 7 (το οποίο υπαινίσσεται η V^7 του προηγούμενου μέτρου) έως το Σι στο μέτρο 13. Η δεσπόζουσα αυτή επεκτείνεται για τρία μέτρα, μέχρι να λυθεί εντέλει στην Ι στο μέτρο 16, το οποίο ταυτόχρονα σηματοδοτεί, λόγω έκθλιψης, και την εκκίνηση της ΜΕΤ. Η αίσθηση πτωτικής κατάληξης στο μέτρο 16 είναι ισχυρή παρά την απουσία προφανούς V σε ισχυρά λειτουργική θέση (ευθεία κατάσταση). Ωστόσο, θα μπορούσε κανείς να τεκμηριώσει την ερμηνεία μιας ΤΑΠ στο μέτρο 16, υποστηρίζοντας ότι, στο πλαίσιο της επέκτασης της δεσπόζουσας, η V αρπίζεται και έρχεται εν τέλει σε ευθεία κατάσταση στο μέτρο 15 πριν τη λύση της στην Ι στο μέτρο 16.¹³ Όπως φαίνεται στο παράδειγμα 2, εξετάζοντας το τμήμα αυτό πιο μακροδομικά, θα παρατηρήσει κανείς ότι η V αρπίζεται και ότι υπονοείται μία Ι:ΤΑΠ. Εάν θεωρήσουμε ότι ο αρμονικός ρυθμός παίρνει μορφή ανά μισό, θα καταλήξουμε στο συμπέρασμα ότι πραγματοποιείται άρπισμα της συγχορδίας της V, με τελική νότα την θεμέλιο και άρα με υπαινιγμό σε μια V σε ευθεία κατάσταση. Από μία τέτοια οπτική, θα μπορούσαμε να πούμε ότι στο μέτρο 16 υπάρχει υπαινιγμός μίας Ι:ΤΑΠ, καθώς επιτυγχάνονται ο αρμονικός και ο μελωδικός στόχος της (Βούβαρης 2015). Εφόσον κατά αυτόν τον τρόπο εμφανίζεται μία πραγματική Ι:ΤΑΠ στο μέτρο 16, τότε μπορούμε να δεχθούμε ότι σε εκείνο το σημείο οριοθετείται το ΚΘ και κατά συνέπεια η έναρξη της ΜΕΤ.¹⁴ Με άλλα λόγια, λειτουργεί αναδρομικά

¹² Συγκεκριμένα αναφέρει ότι «η παρουσίαση διαρκεί 6 μέτρα και μοιάζει με ηγούμενη (...)» (Horton 2016, 175)

¹³ Οι παρατηρήσεις σχετικά με το τμήμα συνέχισης πτώσης, είναι σύμφωνες με τις παρατηρήσεις του Horton (Horton 2016, 176).

¹⁴ Η αμφισημία της πτώσης δημιουργείται από την εμφάνιση της V σε β' αναστροφή και από την επέκτασή σε μονοφωνική υφή.

ως μετάβαση (MET) που οδηγεί σε απόρριψη διάμεσης τομής με I:HP (Βούβαρης 2015, 153).

Παράδειγμα 2 . F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 12-16.

Η ερμηνεία του Fisk καθώς επίσης και η δεύτερη από τις δύο ερμηνείες που προτείνει ο Horton, αφορούν στην θεώρηση της δομής του ΚΘ ως τριμερή στα πλαίσια μίας χαλαρής δομής (Fisk 2001 Horton 2016). Μία τέτοια ερμηνεία, που προτείνει δηλαδή τη θεώρηση του πρώτου εξάμετρου ως Α, το τμήμα συνέχισης και πτώσης στα μέτρα 7-16 ως Β και της επανάληψης του υλικού του ΚΘ που ακολουθεί αμέσως μετά, το Α', δεν αποτελεί μία δόκιμη πρόταση βάση της θεωρίας ενδοθεματικής οργάνωσης του Carlin (1998). Πιο συγκεκριμένα, στο μέτρο 16 φαίνεται να ξεκινάει το Α', που όμως ανήκει σε άλλη θεματική ζώνη της εκθεσιακής περιτροπής (μετάβαση). Ακόμη και αν παρέμενε στη ζώνη του ΚΘ, μία τέτοια θεώρηση θα εξακολουθούσε να είναι αβάσιμη, καθώς το Β κλείνει με ισχυρότερη πτώση σε σχέση με το Α' στο μέτρο 22. Κατά αυτόν τον τρόπο, αποτυπώνεται επίσης διαφωνία και ως προς την ερμηνεία του Hatten, ο οποίος αποδίδει τη δομή του ΚΘ ως abab, όπου το δεύτερο b το ονομάζει ως «καταληκτικό θέμα της πρώτης ομάδας» (Hatten 2004, 18 Hatten 1993, 60).

Γενικά το ΚΘ παρουσιάζει χαρακτηριστικά τα οποία ο Taruskin τονίζει ότι περιλαμβάνονται στις όψιμες σονάτες του, όπως η τάση να χρησιμοποιεί ασθενείς καταλήξεις στα θέματά του, προκαλώντας την αναβολή τους, με τέτοιον τρόπο που, όταν εμφανίζονται οι ισχυρές καταλήξεις, να δημιουργούν εντονότερη αίσθηση

τελεσφόρησης (Taruskin 2010, 89). Η τεχνική αυτή αποτελεί μία από τις καινοτομίες που εμφανίστηκαν στα τέλη του 18^{ου} αιώνα και συμβάλλει στην ανάπτυξη παρατυπιών (ή «παραμορφώσεων» όπως ιδιωματικά προτείνουν οι Herokoski & Darcy [2006]) στην «αρμονική σύνταξη» όπως παρουσιάστηκε παραπάνω (Schmalfeldt 2011, 6). Επίσης, ο Taruskin τονίζει ότι «σπάνια έχουν μια ηρωική, “μπετοβενιακή” στάση» και ότι προκαλούν «δραματικό ξέσπασμα» και «ονειροπόληση» (Taruskin 2010, 89). Το στοιχείο της «ονειροπόλησης» θα έλεγε κανείς ότι διαφαίνεται στα μ. 7-13 στην ενότητα της συνέχισης του ΚΘ, μια ενότητα που ξεκινάει με άρπισμα ελαττωμένης συγχορδίας και παρουσιάζει συνεχόμενες αποκλίσεις από την τονική χωρίς ξεκάθαρο αρμονικό στόχο.¹⁵

Χαρακτηριστικό στοιχείο του ΚΘ είναι και οι ισοκράτες που επιμένουν στην ψηλή φωνή. Παρατηρούμε ότι στη ΣΒΙ, η ψηλή φωνή επιμένει στην τονική Λα (στο σημείο της κατάληξης πέφτει στον προσαγωγέα), στην ενότητα συνέχισης⇒πτώσης στην τέταρτη βαθμίδα, Ρε, υποστηριζόμενη από την ιν της ομόνυμης ελάσσονας) και στην αρχή της ΜΕΤ (που είναι βασισμένο στο υλικό του ΚΘ) πάλι στην Λα, αλλά αυτήν την φορά σε εσωτερική φωνή. Το στοιχείο αυτό το επισημαίνει ιδιαίτερα και ο Horton, καθώς αποτελεί μια χειρονομία που εμφανίζεται τακτικά στο έργο (Horton 2016). Παρατηρούμε επίσης τη συνάφεια του πρώτου εξάμετρου με την ευρύτερη δομή: της υπαινυσσόμενης πλάγιας πτώσης σε αυτό (Brendel 1989) και της κίνησης Λα-Ρε-Λα του ισοκράτη (με τη Ρε ως θεμέλιο της ιν).¹⁶ Συνοπτικά, κατανοούμε πώς το ΚΘ είναι κάτι πολυδιάστατο με έντονο το χαρακτηριστικό αυτό της υποκειμενικότητας (Fisk 2001, 209).

Μετά από την πτώση του ΚΘ στην τονική (μέτρο 16) εμφανίζεται υλικό που παρουσιάζει συνάφεια με το υλικό του ΚΘ. Συγκεκριμένα, τα μέτρα 16-22 παρουσιάζουν συνάφεια με τα μέτρα 1-6 (που είναι η ΣΒΙ) και τα μέτρα 22-28 με τα μέτρα 7-16 (που είναι η συνέχιση και η πτώση).¹⁷ Καθώς φαίνεται να επαναλαμβάνεται το ΚΘ, το υλικό σταδιακά αποδομείται, για να καταλήξει σε μια ΔΤ. Κατά αυτόν τον τρόπο, η ενότητα από το μέτρο 16 και μετά γίνεται αναδρομικά κατανοητή ως ζώνη της μετάβασης (ΜΕΤ) και κατά συνέπεια έχει τη «μορφή αποδομούμενης

¹⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την «ονειροπόληση» βλ. κεφάλαιο 4.

¹⁶ Ο Horton παρουσιάζει την εμφάνιση μικρών προτύπων μέσα σε όμοια μεγαλύτερα, μία διαδικασία που συμβαίνει συχνά στο έργο (Horton 2016).

¹⁷ Ο Hatten φαίνεται να βασιίζεται στην φαινομενική επανάληψη του ΚΘ, στο σημείο όπου τοποθετεί την παραπάνω δομή στα πλαίσια μιας δομής με μορφή abab (Hatten 1993, 60).

αναδιατύπωσης» (Βούβαρης 2015, 156).¹⁸ Στο μέτρο 28 παρατηρείται μία I:ΗΠ, με ισχυρή άρθρωση ως προς τον ρυθμό και την υφή, γεγονός που καθιστά το σημείο αυτό ως μια προτεινόμενη ΔΤ, την οποίαν αμέσως μετά η μουσική απορρίπτει επειδή δεν σταθεροποιείται τονικά στη δευτερεύουσα τονικότητα, αλλά αποκλίνει άμεσα προς την τονική περιοχή της βαρυμένης III (Ντο μείζονας).

Από το μέτρο 28 και μετά, η τονική μακροδομή φαίνεται να ακολουθεί μια συμμετρική διαδρομή μεγάλων τριτών: από τη Μι μείζονα στη Ντο μείζονα (μέτρο 30), ακολούθως στη Λαβ μείζονα (μέτρο 32) και πίσω στη Μι μείζονα (μέτρο 34). Το υλικό που χρησιμοποιείται κατά τη διαδρομή αυτή παραπέμπει σε αυτό που χρησιμοποιήθηκε στην ενότητα συνέχισης⇒πτώσης του ΚΘ, όπως φαίνεται στο παράδειγμα 3. Η ίδια τονική διαδρομή διατρέχεται άλλη μια φορά, με ταυτόχρονη πύκνωση και διανθισμό του ίδιου ρυθμομελωδικού υλικού, οδηγώντας εν τέλει στην ημίπτωση V:ΗΠ στο μέτρο 39. Η ημίπτωση αυτή φαίνεται να προετοιμάζει μια δεύτερη ΔΤ. Πράγματι, η εκτενέστατη στάση στη δεσπόζουσα που ακολουθεί δίνει στο μέτρο 49 τη θέση της σε μια μονόφωνη μελωδική χειρονομία που στη συνέχεια εμπλουτίζεται με αρμονικό υπαινιγμό V⁷, υπαινισσόμενη πλήρωση της ΔΤ που προτάθηκε στο μέτρο 49. Καθώς στο μέτρο 55 η μουσική φαίνεται να αποδέχεται τη δεύτερη προτεινόμενη ΔΤ, ξεκινώντας εκ νέου στην τονικότητα της V με νέο λυρικό υλικό σε δυναμική *riano*, μπορούμε να προτείνουμε ότι η ρητορική δομή της ενότητας αυτής οργανώνεται κατά το πρότυπο του τριμερούς συμπλέγματος (*trimodular block*, Βούβαρης 2015, 168): το TM1⇒TM2 εκτείνεται στα μέτρα 28-54 και το TM3 ξεκινάει στο μέτρο 55. Καθώς, όπως επισημαίνει και ο Horton, η χρωματική κίνηση του μοτίβου κατέχει μεγάλη σημασία στην διάπλαση του έργου, κατά την αναστροφή των θεμάτων της ενότητας που ορίσαμε ως TM1⇒TM2, η χρωματική κίνηση που σημειώνονται ύστερα σε εσωτερική φωνή θα πρέπει να αναδεικνύεται «ως χειρονομία πλαισίωσης» (Horton 2016, 181).¹⁹

¹⁸Η ερμηνεία του Hatten στη θεώρηση μέτρου 28 ως σημείο έναρξης της μετάβασης, δεν συμβαδίζει με τη θεωρία του Caplin (1998) (Hatten 2004, 181).

¹⁹ Σε μια τέτοια περίπτωση MET, ο Caplin θα πρότεινε τη θεώρηση της δομής τως ως διμερή μετάβαση (Caplin 1998, 157)

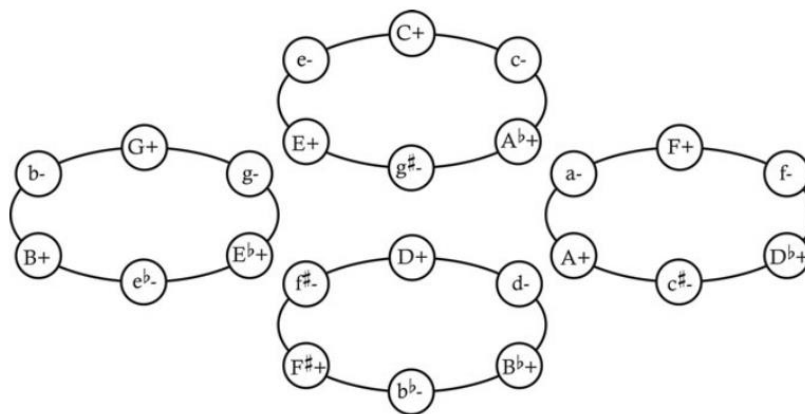
Παράδειγμα 3.α F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 7-15.

Παράδειγμα 3.β F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 27-30.

Ένας εναλλακτικός τρόπος ερμηνείας της ιδιότυπης τονικής μακροδομής του $TM1 \Rightarrow TM2$ είναι από τη μεθοδολογική οπτική της μετασχηματιστικής θεωρίας, δεδομένου ότι η αναφορά τους στο διατονικό πλαίσιο της Λα μείζονας δεν φαίνεται ιδιαίτερος πειστική. Μια πειστικότερη ερμηνεία θα μπορούσε να στηριχθεί στη θεώρηση της συγγένειας των τονικοτήτων όχι στη βάση της αναφοράς τους στο διατονικό πλαίσιο αναφοράς, αλλά στη βάση της ισόρροπης και ελάχιστης φωνοδήγησης που προτείνει η μετασχηματιστική θεωρία.²⁰ Σύμφωνα με την εκδοχή της μετασχηματιστικής θεωρίας που προτείνει ο Cohn, οι τονικότητες του $TM1 \Rightarrow TM2$

²⁰ Αυτή η αντίληψη συγγένειας διαμορφώνεται στα πλαίσια «παν-συγχορδιακής σύνταξης» αντί της «διατονικής σύνταξης» (Cohn 2012, 37).

διατρέχουν τη διαδρομή ενός εξαχορδιακού κύκλου, ο οποίος μπορεί να θεωρηθεί ότι προκύπτει από τον σταδιακό μετασχηματισμό μιας σύμφωνης συγχορδίας σε ρόλο τονικής, μέσω κίνησης μίας φωνής κατά ένα μόνο ημιτόνιο, προς μια άλλη σύμφωνη συγχορδία σε ρόλο τονικής (βλ. Σχήμα 1).²¹ Επί παραδείγματι, ξεκινώντας από τη Μι μείζονα, από την οποία ξεκινάει το εν λόγω απόσπασμα, και ακολουθώντας την παραπάνω μετασχηματιστική διαδικασία, προκύπτει η Μι ελάσσονα (μετασχηματισμός P μέσω βάρυνσης της τρίτης της συγχορδίας κατά ημιτόνιο), από αυτήν η Ντο μείζονα (μετασχηματισμός L μέσω όξυνσης της πέμπτης της συγχορδίας κατά ημιτόνιο), από αυτήν η Ντο ελάσσονα (μετασχηματισμός P), από αυτήν η Λαβ μείζονα (μετασχηματισμός L), από αυτήν η Λαβ ελάσσονα (μετασχηματισμός P), και τέλος από αυτήν πίσω στη Μι μείζονα (μετασχηματισμός L) (βλ. επάνω εξαχορδιακό κύκλο στο Σχήμα 1).

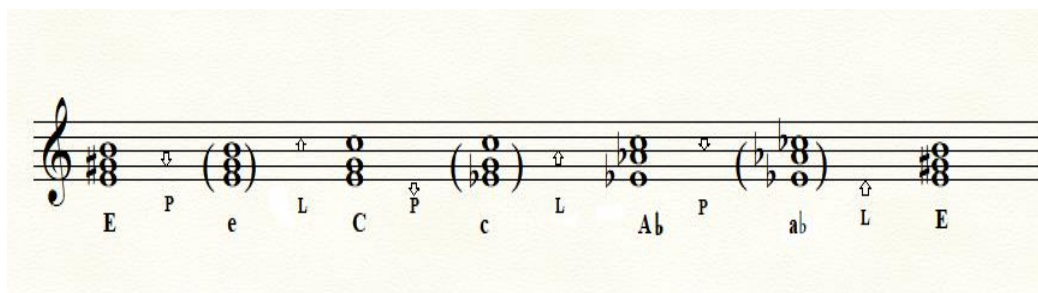


Σχήμα 1. Οι τέσσερις εξαχορδιακοί κύκλοι σύμφωνα με τον Cohn (2012, 18).

Στο εν λόγω $TM1 \Rightarrow TM2$, δεν διατρέχεται ο πλήρης εξαχορδιακός κύκλος, αλλά μόνο τα τρία από τα έξι μέλη του, βάσει της συνδυαστικής μετασχηματιστικής σχέσης PL (βλ. Σχήμα 2). Στο έργο, η Λαβ μείζονα καταγράφεται εναρμονίως ως Σολ# μείζονα για λόγους σημειογραφικής εγγύτητας με την επόμενη (όπως σημειώνεται και σε παραπλήσια παραδείγματα του Cohn). Οι χρωματικές συνδέσεις που απέχουν 3^η μεγάλη κατέχουν έναν ιδιαίτερο ρόλο στη μουσική καθώς «χωρίζουν την οκτάβα σε ίσα μέρη», αρπίζοντας την αυξημένη συγχορδία Λαβ-Ντο-Μι (Cohn 17, 49). Τέτοιες συνδέσεις σχετίζονται με «υπερφυσικά φαινόμενα και με αλλοιωμένες καταστάσεις

²¹ Ανάλογη μεθοδολογική οπτική υιοθετεί και ο Horton (2016).

συνείδησης» (Cohn 2012, 17) ή αλλιώς με μια «κατάσταση έκστασης» (Taruskin 2010, 73 Tymoczko 2011). Η ερμηνεία αυτή ίσως μπορεί να ενισχυθεί από το γεγονός ότι η σειρά των τονικών αποκλίσεων πραγματοποιείται μέσω μιας χρωματικής αλυσίδας, στα ίχνη της οποίας, μέσω ατελών αυθεντικών πτώσεων (ΑΑΠ),²² τονικοποιούνται διαφορετικές περιοχές (απομακρυσμένες σύμφωνα με την αντίληψη του 18^{ου} αιώνα) πολύ παροδικά, καθώς το αφτί δεν προλαβαίνει να προσαρμοστεί σε κάποιο νέο διατονικό πλαίσιο αναφοράς.²³ Αντιστοιχες συνδέσεις με τον ίδιο τρόπο παρατηρούνται και σε άλλα έργα του Schubert (Cohn 2012 Gordon 2001).



Σχήμα 2. Μετασχηματιστική τονική μακροδομή του TM1⇒.TM2.

Η μετασχηματιστική αυτή πορεία αναστέλλεται με την επανάκαμψη της αναφορικότητας της μουσικής στο διατονικό πλαίσιο αναφοράς στο μέτρο 39 με τη V:ΗΠ που εκκινεί την αλληλουχία γεγονότων γύρω από τη δεύτερη (επιτυχή) ΔΤ. Η εκτενής στάση στη δεσπόζουσα που ακολουθεί κάνει χρήση μιας λειτουργικά υπαινικτικής ημιτονιακής ποικιλματικής κίνησης του μπάσου, η οποία δεν έρχεται απροετοίμαστη, αλλά προοιωνίζεται ήδη στο TM1⇒TM2 (για πρώτη φορά στο μέτρο 28) που οδήγησε εν τέλει στην ημίπτωση του μέτρου 39 που σηματοδοτεί το τέλος της αλυσίδας του εξαχορδιακού κύκλου. Η κίνηση αυτή αποτελεί μοτιβικό στοιχείο υψίστης σημασίας, καθώς στη συνέχεια αποκτά θεματικό χαρακτήρα και αποτελεί

²² Σε αυτό το σημείο διακρίνεται μια συσσώρευση σχετικά ισχυρών πτωτικών φαινομένων με ισχυρή άρθρωση του ρυθμού και της δυναμικής, γεγονότα που απουσίαζαν από το ΚΘ. Η συσσώρευση των πτώσεων κατά τη δική μου ερμηνεία προκύπτει από την «αποτυχία» του ΚΘ να εδραιώσει τον αρχικό τονικό χώρο μέσω ισχυρής πτώσης.

²³ Με το στοιχείο του απροσδιόριστου διατονικού πλαισίου αναφοράς σε χρωματικές αλυσίδες σύμφωνα με τον Cohn είχε ασχοληθεί ο Fétis (Cohn 2012, 47).

σημαντικό παράγοντα στην διαμόρφωση της μορφής του μέρους (Fisk 2001 Cohn 2012).

Με την έναρξη του TM3 στο μέτρο 55 σε λυρικό *pianissimo* και με ραγδαία αλλαγή της υφής προς την κατεύθυνση της ομορρυθμίας δημιουργείται μια αίσθηση «επανεκκίνησης» της μουσικής στη δευτερεύουσα τονικότητα, ιδιωματικά χαρακτηριστικής της έναρξης μιας ζώνης ΔΘ (Βούβαρης 2015, 158). Τα στιλιστικά χαρακτηριστικά του θεματικού υλικού του TM3 παραπέμπουν στις πολυφωνικές επεξεργασίες προτεσταντικών χορικών και, ως εκ τούτου, επισύρουν συνειρμούς εκκλησιαστικής κατάνυξης. Η μορφολογική του δομή αρχικά παραπέμπει σε μια περίοδο, με τα μέτρα 55-59 να επιτελούν τη λειτουργία μιας ηγούμενης που καταλήγει σε V:ΗΠ και το μέτρο 60 να σηματοδοτεί την αρχή της ακόλουθης με την ίδια ΒΙ.²⁴ Ωστόσο, η θεώρηση αυτή υπονομεύεται, καθώς η πεντάμετρη φράση που ξεκινάει στο μέτρο 60 με την προσδοκία να λειτουργήσει ως ακόλουθη μένει ανεπικύρωτη, καθώς, αντί να κλείσει με V:ΤΑΠ, αλλάζει την τροπικότητα της τονικότητας σε ελάσσονα (αυτό που οι Herokoski & Darcy ονομάζουν “lights-out effect” [2006, 115]) και εν τέλει μένει τονικά ανοιχτή με μια ΙΙΙ:ΗΠ. Ο Fisk περιγράφει αυτήν την πτωτική κίνηση ως μια προσπάθεια για «λυρική αυτοπραγμάτωση έξω από τη περιοχή του» (Fisk 2001, 215). Η Σολ μείζονα, αν και φαίνεται να μην σχετίζεται άμεσα με τον τονικό χώρο του TM3, προκύπτει από το ποίκιλμα Σι-Ντο στο μπάσο, όπως στη ζώνη της MET. Ο Horton τονίζει ότι η ψηλή φωνή της επόμενης φράσης αποτελεί προϊόν της αναστροφής του ποικίλματος αυτού, αποδίδοντας του θεματικό χαρακτήρα (Horton 2016, 184) στο πλαίσιο μιας δομής που παραπέμπει στη μορφολογική λειτουργία της συνέχισης (μ. 65-77), καθώς φαίνεται να επιστρατεύει την τεχνική της διάσπασης της πεντάμετρης ομαδοποιητικής δομής που εδραίωναν οι προηγηθείσες δύο φράσεις. Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσε κανείς να περιγράψει τα μέτρα 55-77 ως το πρώτο μέρος του TM3 (TM3_{1.1}), το οποίο οργανώνεται κατά το πρότυπο μιας τονικά ανοιχτής σύνθετης πρότασης: παρουσίαση στα μέτρα 55-64 (ΣΒΙ στα μέτρα 55-59, με ΒΙ στα μέτρα 55-56 και ΑΙ στα μέτρα 57-59, και επανάληψη της ΣΒΙ στα μέτρα 60-64) και συνέχιση⇒πτώση στα μέτρα 65-77 (V:ΗΠ στο μέτρο 72 και στάση στη δεσπόζουσα έως το μέτρο 77).

²⁴ Η Caitlin Martinkus αναγνωρίζει ρητά την εν λόγω μορφολογική δομή ως περιοδική (Martinkus 2017).

Ακολουθεί στο μέτρο 78 επανεκκίνηση του TM3 (TM3_{1.2}), το οποίο φαίνεται να ξεκινάει με «μεταπτωτικό χαρακτήρα» (Horton 2016, 178) λόγω της στατικής αρμονίας και της *pianissimo* δυναμικής του, δημιουργώντας, έτσι, την αίσθηση μιας καταληκτικής περιοχής (ΚΠ) χωρίς την πραγμάτωση ουσιώδους εκθεσιακής κατάληξης (ΟΕΚ)—κάτι που προβλέπει ως παραμόρφωση και η θεωρία των Hepokoski & Darcy (2006, 190). Αυτός ο χαρακτήρας, ωστόσο, γρήγορα ανατρέπεται, καθώς ακολουθεί από το μέτρο 82 και μετά ένα τμήμα τονικής αστάθειας αντίστοιχης με αυτήν του TM1⇒TM2. Στη βάση αυτών των παρατηρήσεων ο Horton (2016, 178) και η Martinkus (2017, 159) προτείνουν μια τριμερή διάρθρωση αυτού που χαρακτηρίζουν ως ΔΘ (και όχι ως το TM3 ενός τριμερούς συμπλέγματος): Α: μέτρα 55-64, Β: μέτρα 65-78, Α': μέτρα 78-82. Υπό το πρίσμα αυτής της ερμηνείας, το Α εμφανίζεται ως μια ψευδοπερίοδος (δεδομένου ότι, για να ήταν πραγματική περίοδος, θα έπρεπε η δεύτερη φράση να λειτουργεί ως πραγματική ακόλουθη και να κλείνει με ΤΑΠ) και το Α' ως συντετμημένη επιστροφή της ηγούμενης του Α με χαρακτηριστικά ΚΠ. Τόσο ο Horton όσο και η Martinkus χαρακτηρίζουν το Β ως «αντιθετικό μεσαίο τμήμα» (Horton 2016, 178 Martinkus 2017, 159), δανειζόμενοι τον όρο από τη θεωρία του Carlin για τις τριμερείς θεματικές δομές. Επιπλέον, στο Β επισημαίνουν μια εκτενή επέκταση της δεσπόζουσας, η οποία διευρύνει σημαντικά την έκταση του Β, σε σχέση με το Α και το Α'. Η σχετικά μεγάλη έκταση του Β είναι, σύμφωνα με τον Horton, αντισυμβατικό στοιχείο για την τριμερή οργάνωση ενός ΔΘ (Horton 2016).

Μια εναλλακτική ερμηνεία, ευθυγραμμισμένη με την αναγνώριση τριμερούς συμπλέγματος αντί απλού ΔΘ, θα πρόκρινε τη δομική άρθρωση που επιφέρει η ρητή επιστροφή της ΒΙ των μέτρων 55-56 στα μέτρα 78-79, σηματοδοτώντας την εκκίνηση ενός δεύτερου μέρους του TM3 (TM3_{1.2}) που ξεκινάει με χαρακτηριστικά ΚΠ (προ ΟΕΚ) και αλλάζει αναπάντεχα δομικό χαρακτήρα, προσλαμβάνοντας τα χαρακτηριστικά του TM1⇒TM2. Πράγματι, από το μέτρο 82 και μετά, επιστρέφει το ανιόν ημιτονιακό μοτίβο του TM1⇒TM2, αυτήν τη φορά σε πυκνότερη αντιστικτική υφή με μίμηση, στα ίχνη μιας τονικής διαδρομής πάνω στον ίδιο εξαχορδιακό κύκλο του TM1⇒TM2. Η μόνη ουσιαστική διαφορά, όπως επισημαίνει ο Fisk είναι ότι, αυτήν τη φορά, οι αλλαγές τονικοτήτων γίνονται με πιο αργό ρυθμό (Fisk 2001). Αυτές οι σαφείς μοτιβικές και τονικές/αρμονικές ομοιότητες δημιουργούν την αίσθηση μιας αντισυμβατικής παλινδρόμησης της εκθεσιακής περιτροπής από τη δομική σταθερότητα του TM3 πίσω στη δομική αστάθεια του TM1⇒TM2.

Οι συνέπειες μιας τέτοιας παλινδρόμησης είναι σημαντικές στο παιχνίδι των προσδοκιών της δομικής αφήγησης που ρυθμίζει η ρυθμιστική ιδέα της σονάτας. Αν το TM3_{1.2} (Α΄ του ΔΘ κατά Horton και Martinkus) γίνεται αντιληπτό ως μεταπτωτική ΚΠ χωρίς πρότερη ΟΕΚ, τότε η βασική προσδοκία είναι ότι η έκθεση έχει ολοκληρωθεί (αν και παραμορφωτικά χωρίς ΟΕΚ) και ότι αυτό που θα ακολουθήσει θα είναι η ανάπτυξη. Αυτή η προσδοκία φαίνεται παροδικά να εκπληρώνεται, όταν ο χαρακτήρας “fortspinnung” (στο δομικό πρότυπο του TM1⇒TM2) της ενότητας που ξεκινάει στο μέτρο 82 φαίνεται να επιβεβαιώνει την εκκίνηση μιας μη περιτροπικής περιοχής ανάπτυξης. Ωστόσο, η άφιξη της πραγματικής ΟΕΚ στο μέτρο 123, όπως θα δούμε παρακάτω, ακυρώνει την αίσθηση αυτήν (Martinkus 2017) και επιβεβαιώνει ότι η εν λόγω ενότητα με τα χαρακτηριστικά του TM1⇒TM2 ήταν μια παλινδρόμηση ή παρεμβολή εντός της ευρύτερης περιοχής του TM3.

Στο μέτρο 91 κλείνει ο εξαχορδιακός κύκλος της παλίνδρομης παρεμβολής του υλικού του TM1⇒TM2 και η τονική δομή σταθεροποιείται στην τονική περιοχή της V_T: Γερμανική συγχορδία αυξημένης 6ης στο μέτρο 92 ως προδεσπόζουσα, ντιμινοίτα στο μέτρο 93 και V/V στο μέτρο 94 ως δεσπόζουσα, και λύση στην i της V_T στο μέτρο 95. Η τονική σταθεροποίηση στην V_T (πρώτα ελάσσονα λόγω τροπικής μίξης και μετά μείζονα) τείνει προς ισχυρή πτωτική επιβεβαίωση της σταθεροποιημένης τονικότητας και πιθανή ΟΕΚ. Ωστόσο, μολονότι η επιβεβαίωση αυτή έρχεται υπαινικτικά στο μέτρο 101, η απουσία ρυθμικής άρθρωσης (έκθλιψη), η άμεση επιστροφή στην ομώνυμη ελάσσονα (lights-out effect) όπως και στο μέτρο 95, και, κυρίως, η επιμονή του υλικού που επέφερε αυτήν την υπαινικτική ΤΑΠ στη δευτερεύουσα τονικότητα επιβεβαιώνει ότι έχουμε αναβολή της ΟΕΚ (Παράδειγμα 4). Ακολουθεί δεύτερη προσπάθεια επίτευξης ΟΕΚ από το μέτρο 101 και μετά, για να ακυρωθεί για ακόμη μια φορά στο μέτρο 111, καταλήγοντας ατελέσφορα σε μια μετέωρη V, ακολουθούμενη από παύση ενός ολοκλήρου μέτρου ως σημείο «μουσικής κρίσης» (Martinkus 2017, 159).

TM31.1

53

59

pp

cresc.

decrease. p

Παράδειγμα 4. F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 53-130.

The image displays a musical score for Example 4, consisting of seven systems of piano and bass staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- System 1 (Measures 65-70):** Features a piano part with a *cresc.* marking and a bass part with a steady eighth-note accompaniment.
- System 2 (Measures 71-76):** The piano part includes a *p* marking and triplet figures. The bass part continues with eighth notes.
- System 3 (Measures 76-81):** The piano part has a *decresc.* marking, followed by a *pp* section. A tempo change to *TM31.2* is indicated. The bass part features a *dimin.* marking.
- System 4 (Measures 82-87):** The piano part includes a *f* marking and triplet figures. The bass part continues with eighth notes.
- System 5 (Measures 87-92):** The piano part has a *p* marking. The bass part continues with eighth notes.
- System 6 (Measures 92-97):** The piano part has a *cresc.* marking. The bass part continues with eighth notes.
- System 7 (Measures 97-102):** The piano part has a *ff* marking, followed by a *p* marking. The bass part continues with eighth notes.

Παράδειγμα 4. (Συνέχεια)

99 *ff* *fs* *fs* *fs* *fs* *p*

103 *fs* *p* *cresc.* *fs* *fs* *fs*

107 *fs* *fs* *fs* *fs* *fs* *cresc.*

111 *p* 1

TM31.3

117 *pp* *ppp* *pp*

114 ΚΙΙ⇒ΑΜΕΤ *dimin.*

119 1. *cresc.* *f* 2.

Παράδειγμα 4. (Συνέχεια)

Μετά την ρητορική παύση του μέτρου 112, ακολουθεί μια τετράμετρη υπερμετρική ανάκρουση στη ΣΒΙ του ΤΜ3 (ανάλογη των μέτρων 51-54 της πλήρωσης της ΔΤ πριν την εκκίνηση του ΤΜ3_{1.1}) και επιστροφή της πλήρους ΣΒΙ στα μέτρα 117-120, σηματοδοτώντας την εκκίνηση ενός τρίτου μέρους του ΤΜ3 (ΤΜ3_{1.3}). Αυτήν τη φορά η μουσική φαίνεται να πετυχαίνει την πολυαναμενόμενη ισχυρή πτωτική επιβεβαίωση της δευτερεύουσας τονικότητας, καταλήγοντας σε V:ΤΑΠ στο μέτρο 122 (βλ. Παράδειγμα 4). Η συνακόλουθη εμφάνιση διαφορετικού υλικού με στατική αρμονική υποστήριξη, συμβάλλει στην επιβεβαίωση του σημείου πτωτικής άφιξης της V:ΤΑΠ ως ΟΕΚ. Αυτό που ακολουθεί γίνεται εύκολα κατανοητό (για τους λόγους που προαναφέρθηκαν) ως ΚΠ με επάλληλες πτωτικές χειρονομίες στη δευτερεύουσα τονικότητα, με γνώριμο ημιτονιακό μοτιβικό υλικό από την παλίνδρομη επανεμφάνιση υλικού του ΤΜ1⇒ΤΜ2 στο εσωτερικό του ΤΜ3_{1.2}. Είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι η επίτευξη της ΟΕΚ πραγματοποιείται με εξασθενημένη δυναμική (*pp*), γεγονός που υπονομεύει την αίσθηση της θριαμβευτικής κατάληξης που θα περίμενε κανείς από την ΟΕΚ. Ωστόσο, πρόκειται για το μοναδικό σημείο ισχυρής πτωτικής κατάληξης και για τον λόγο αυτό αναγνωρίζεται ως ΟΕΚ παρά τον σχετικά άνευρο και υποτονικό χαρακτήρα της. Το υλικό της ΚΠ προκύπτει από το τμήμα επέκτασης της V της δευτερεύουσας τονικότητας που καταλήγει στη ΔΤ (μ. 43-49), οικειοποιώντας το μοτιβικό του υλικό, την αρμονία και τη δυναμική και διαφέροντας σε έναν βαθμό ως προς την υφή. Ο στόχος της—η εδραίωση της δευτερεύουσας τονικότητας—επιτυγχάνεται, με την σχετικά μικρή του έκταση προκύπτει ως αποτέλεσμα της εκτεταμένης αναβολής της ΟΕΚ (Βούβαρης, 2015).

Στα μέτρα 129α-132α η V_T αποτονικοποιείται και μετατρέπεται σε δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας, μετασχηματίζοντας την ΚΠ σε αναμετάβαση (ΑΜΕΤ) για την επανάληψη της έκθεσης. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθούμε στα ζητήματα που αφορούν στην επανάληψη της έκθεσης, καθώς, σε ορισμένες εκτελέσεις, αυτή παραλείπεται και ως εκ τούτου η ΑΜΕΤ απαλείφεται. Ο Horton (2016) και ο Brendel (1989) θίγουν το ζήτημα αυτό στο πλαίσιο της συζήτησης περί του εκτεταμένου στίλ του Schubert στις όψιμες σονάτες του. Ο Brendel θεωρεί ότι προτού καταλήξει κανείς στην απόφαση να παραλείψει την επανάληψη της έκθεσης, θα πρέπει να απαντήσει σε ένα πλήθος ερωτημάτων (Brendel 1989)²⁵.

²⁵ Για παράδειγμα θέτει ερωτήματα που αφορούν την θεματική συνάφεια των μερών ερωτήματα που δεν αφορούν στο υλικό του έργου, αλλά στις συνθήκες υπό τις οποίες εκτελείται.

Μετά την επανάληψη της έκθεσης, η AMET αποκλίνει τονικά προς την περιοχή της Ντο μείζονας (βαρυμένη VI της δευτερεύουσας τονικότητας ή βαρυμένη III της κύριας) για να ξεκινήσει η περιοχή δράσης της ανάπτυξης. Σύμφωνα με τον Taruskin, οι τονικοποιήσεις βαρυμένων περιοχών από τροπική μίξη συνηθίζονται στο ρεπερτόριο του Schubert και του ρομαντισμού εν γένει (Taruskin 2010, 92). Η παρεμβολή ενότητας με αποσταθεροποιητικό χαρακτήρα “fortspinnung” στο εσωτερικό του δεύτερου μέρους της διμερούς έκθεσης θεωρείται από ορισμένους μελετητές του έργου του ένα από τα ιδιωματικά στοιχεία της μουσικοσυνθετικής του πρακτικής, καθώς εμφανίζεται και σε άλλες όψιμες σονάτες του (Martinkus 2017). Σύμφωνα με τη θεωρία των Herokoski & Darcy, ο αρμονικός ρόλος του κυρίου θέματος είναι η εδραίωση της κύριας τονικότητας (Βούβαρης 2015). Ωστόσο, όπως επισημαίνει και ο Gordon (2001, 120) η κύρια τονικότητα στον Schubert συχνά παρουσιάζεται περισσότερο «ως στόχος, παρά ως πηγή της τονικής εκκίνησης».

5.3 Ανάπτυξη

Κατά τον Horton, η περιοχή δράσης της ανάπτυξης παρεκκλίνει από τον συνήθη τρόπο οργάνωσής της και λειτουργεί περισσότερο «ως επεισόδιο ευρείας κλίμακας, εκτός του λόγου της σονάτας» (Horton 2016, 182). Με όρους της θεωρίας των Herokoski & Darcy (2006), η παρέκκλιση αυτή μπορεί να γίνει κατανοητή με όρους μη-περιτροπικής ανάπτυξης, η ρητορική δομή της οποίας οργανώνεται χωρίς καμία αναφορά στην περιτροπική οργάνωση της έκθεσης, δεδομένου ότι δομείται εξολοκλήρου επάνω στην επεξεργασία υλικού από το TM_{3.1.3} που επέφερε την ΟΕΚ (πρβλ. μέτρα 131-132 [Παράδειγμα 5.α] με μέτρα 121-123 [Παράδειγμα 5.β]), έχοντας τα στιλιστικά χαρακτηριστικά της τρίτης ζώνης της ανάπτυξης που προβλέπει η θεωρία των Herokoski & Darcy (Βούβαρης 2015, 183-184).

Παράδειγμα 5.α F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 131-135.

Παράδειγμα 5.β F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 117-123.

Η τονική δομή της ανάπτυξης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς φαίνεται να παλινωδεί μεταξύ της τονικής περιοχής της βαρυμένης VI της δευτερεύουσας τονικότητας (Nτο μείζονα) και της V της δευτερεύουσας τονικότητας (Σι μείζονα). Η επιλογή αυτή της Nτο μείζονας ως εναρκτήριας τονικότητας, μολονότι αντισυμβατική, φαίνεται λογική, δεδομένου ότι προοικονομείται ήδη από την έκθεση και συγκεκριμένα από την έναρξη του $TM1 \Rightarrow TM2$. Επίσης, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι η επιμονή του φθόγγου Σι στο τέλος της έκθεσης στην ψηλή φωνή μετασχηματίζει σταδιακά τη λειτουργική του επίφαση σε αυτή ενός προσαγωγέα που λύνεται στη νέα τονική (βλ. παράδειγμα 4, μέτρα 117-130). Η επιλογή της συγκεκριμένης τονικότητας ως εναρκτήριας μπορεί να θεωρηθεί ως ένα είδος «υποκατάστασης» της V_T , αρκετά συχνής στις σονάτες του Schubert (Miller 2014).²⁶ Επίσης, όπως τονίζει και ο Fisk (2001, 217), η ημιτονιακή αμφιταλάντευση του μεταξύ Σι και Nτο που διέπει την τονική παλινωδία μεταξύ Nτο μείζονας και Σι μείζονας (βλ. Παράδειγμα 6 130-160) μπορεί να θεωρηθεί συνέπεια του ημιτονιακού μοτιβικού στοιχείου που εμφανίζεται σε διαφορετικές εκδοχές σε όλες τις επιμέρους ζώνες της έκθεσης.

²⁶ Παρόλο που, στο πλαίσιο της κοινής πρακτικής, η πιο συχνή επιλογή των συνθετών για εναρκτήρια τονικότητα της ανάπτυξης ήταν η τονικότητα της V_T (Herokoski & Darcy 2006, 207), ο Schubert επέλεγε συχνά αυτήν της βαρυμένης III (Miller 2014, 65).

The image displays a page of musical notation for the first movement of Franz Schubert's Sonata in A major, D. 959. The score is written for piano and consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef. The measures are numbered 131 through 152. The music features a prominent arpeggiated figure in the right hand, often spanning several measures. Dynamic markings include *p* (piano), *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). There are also markings for *S* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Παράδειγμα 6. F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 130-198.

153 *f* *cresc.*

154 *ff* *decresc.* *p*

155 *fp*

156 *fp* *pp*

157 *decresc.*

158 *fp*

159 *fp* *cresc.*

160 *fp* *cresc.*

161 *fp* *cresc.*

162 *fp* *cresc.*

163 *fp* *cresc.*

164 *fp* *cresc.*

165 *fp* *cresc.*

166 *fp* *cresc.*

167 *fp* *cresc.*

168 *fp* *cresc.*

169 *fp* *cresc.*

170 *fp* *cresc.*

171 *fp* *cresc.*

172 *fp* *cresc.*

173 *fp* *cresc.*

174 *fp* *cresc.*

175 *fp* *cresc.*

176 *fp* *cresc.*

177 *fp* *cresc.*

Παράδειγμα 6. (Συνέχεια)

Παράδειγμα 6. (Συνέχεια)

Η αμφιταλάντευση μεταξύ Ντο μείζονας Σι μείζονας οργανώνεται συστηματικά σε ζεύγη πεντάμετρων μετατροπικών φράσεων: η πρώτη πεντάμετρη φράση σε δυναμική *p* κινείται από την εναρκτήρια Ντο μείζονα προς τη Σι μείζονα (Παράδειγμα 6, μέτρα 131-135), ενώ η δεύτερη πεντάμετρη φράση σε δυναμική *pp* από τη Σι μείζονα πίσω στη Ντο μείζονα (Παράδειγμα 6, μέτρα 136-140) (Martinkus 2017). Η ίδια διαδικασία επαναλαμβάνεται στα επόμενα δέκα μέτρα (πρώτη φράση στα μέτρα 141-145, δεύτερη φράση στα μέτρα 146-150) με ελαφρώς διανθισμένο ρυθμομελωδικό υλικό. Τόσο ο Fisk όσο και ο Cohn κάνουν λόγο για δύο χαλαρές δεκάμετρες περιοδικές δομές, κυρίως λόγω της αρμονικής αντίθεσης των εσωτερικών φράσεων που συνοδεύεται και από αντίθεση στη δυναμική. Μια τέτοια θεώρηση, ωστόσο, μοιάζει μάλλον βεβιασμένη, δεδομένου ότι κανένα από τα δύο ζεύγη φράσεων δεν κλείνει με ισχυρό πτωτικό φαινόμενο. Πέρα από αυτό, η ερμηνεία της παλίνδρομης αρμονικής δομής σε σχέση με το διατονικό πλαίσιο αναφοράς της *v* (Μι ελάσσονα) που προτείνει ο Cohn (2012) μπορεί να θεωρηθεί απολύτως δόκιμη: το πρώτο πεντάμετρο και στα δύο ζεύγη φράσεων ξεκινάει με επέκταση της VI της τονικοποιημένης *v* και καταλήγει σε ανάδρομη V_E μέσω φρύγιας πτώσης $v:HP$ (Cohn

2012 Fisk 2001), ενώ στο δεύτερο πεντάμετρο και στα δύο ζεύγη φράσεων ξεκινάει με επέκταση της V_E της v , η οποία, αντί να λυθεί στην τονική, επιστρέφει στην VI για να επαναληφθεί η ίδια διαδικασία (Παράδειγμα 6).

Αναφορικά με την τονική αμφιταλάντευση με την οποία ανοίγει η ανάπτυξη, ο Peter Pesic κάνει μία πολύ σημαντική παρατήρηση, αποδίδοντας την ημιτονιακή κίνηση μεταξύ της V και της βαρυμένης VI (σε σχέση με το διατονικό πλαίσιο αναφοράς της δευτερεύουσας τονικότητας) σε ένα από τα συχνότερα εργαλεία προσέγγισης της δεσπόζουσας (εδώ της V), ικανά να δημιουργήσουν την αίσθηση της «ονειροπόλησης». Συγκεκριμένα, ο Pesic ερμηνεύει τέτοια σημεία ως «λεπτές αντιπαραθέσεις του Ναι και του Όχι», μια άποψη στοιχειοθετεί εξετάζοντας άλλα του Schubert με ποιητικό κείμενο, στα οποία συγχρονίζει τέτοιου είδους αρμονικές παλινωδίες με συγκρούσεις αντιθετικών σκέψεων ή συναισθημάτων (Pesic 1999, 141-143).²⁷ Ο Taruskin επίσης κάνει λόγο για τη βαρυμένη VI (σε σχέση είτε με την κύρια, είτε με τη δευτερεύουσα τονικότητα) ως «πεμπτουσιακή ρομαντική περιοχή» (Taruskin 2010, 92).

Από το μέτρο 151 φαίνεται να ξεκινάει άλλη μια παρόμοια αρμονική αμφιταλάντευση, μόνο που, αυτήν τη φορά, η τονική απόκλιση γίνεται προς τη Σ ελάσσονα (αντί της Σ μείζονας) και ακολούθως πίσω στη N το μείζονα (Παράδειγμα 6, μέτρα 151-160). Στο αμέσως επόμενο μέτρο η N το μείζονα μετασχηματίζεται αδιαμεσολάβητα στην ομώνυμη ελάσσονα (lights-out effect), γεγονός που σηματοδοτεί και το τέλος της παλινωδίας μεταξύ N το και Σ , καθώς, από εκεί και πέρα, η μουσική φαίνεται να επιστρέφει στην κύρια τονικότητα, αν και σε ελάσσονα τροπικότητα λόγω τροπικής μίξης, κλείνοντας με επανενεργοποίηση της V_E στο μέτρο 180 και συνακόλουθη στάση στη δεσπόζουσα μέχρι το σημείο της διπλής επιστροφής στο μέτρο 198 (βλ. Παράδειγμα 6). Υπό αυτό το πρίσμα, το μέτρο 161 γίνεται αναδρομικά κατανοητό ως το σημείο έναρξης της τέταρτης ζώνης της ανάπτυξης σε ρόλο AMET, δεδομένου ότι ξεκινάει από το σημείο μέγιστης τονικής απομάκρυνσης (N το ελάσσονα) και επιστρέφει πίσω στην κύρια τονικότητα. Η επιλογή της N το ελάσσονας ως το σημείο της μέγιστης τονικής απομάκρυνσης φαίνεται λογική αν αντιληφθεί κανείς ότι συνιστά για τη δευτερεύουσα τονικότητα της M ι μείζονας τον εξαχορδιακό της πόλο, δηλαδή, την τονικότητα εκείνη με τον πιο απομακρυσμένο

²⁷ Ο Pesic αναφέρει ότι «η βαρυμένη VI είναι χαρακτηριστικός σουμπερτιανός τόπος» [topic] (Pesic 1999, 142). Η έννοια του τόπου επεξηγείται από Robert L. Martin ως μουσικό στοιχείο σαφή αναφορά σε κάποιο μουσικό είδος συνδεδεμένο με συγκεκριμένες κοινωνικές συνθήκες (Martin 1995).

βαθμό συγγένειας με τη δευτερεύουσα τονικότητα, με όρους ισόρροπης και ομαλής φωνοδήγησης (Cohn 2012, 49).

Σε σχέση με τη εσωτερική οργάνωση της ρητορικής δομής της AMET, διαπιστώνεται ότι ξεκινάει με μια προτασιακή δομή, η οποία προσδίδει στην τονικότητα της Ντο ελάσσονας μια σχετική σταθερότητα, παρά την απουσία σαφούς πτωτικού φαινομένου που να την εδραιώνει. Πιο συγκεκριμένα, μετά την παρουσίαση της ΒΙ στα μέτρα 161-162, ακολουθεί συνέχεια με διάσπαση της ομαδοποιητικής δομής στο μέτρο 163 και ακολούθως διακριτή μορφολογική λειτουργία πτώσης από το μέτρο 164 και μετά. Ωστόσο, η τελεσφόρηση του πτωτικού φαινομένου ακυρώνεται δύο φορές: μία στο μέτρο 166, όπου έχουμε αποφυγή πτώσης (η τονική στο μέτρο αυτό γίνεται κατανοητή όχι ως λύση της προηγηθείσας δεσπόζουσας, αλλά ως επανεκκίνηση της φωνοδήγησης λόγω της απότομης μετατόπισης του ρετζίστρου της μελωδίας) και μια στο μέτρο 168, όπου έχουμε εγκατάλειψη πτώσης (η V⁷ της Ντο ελάσσονας μετασχηματίζεται χρωματικά σε ντιμινοίτα της Λα ελάσσονας). Ακολουθεί επανάληψη της ίδιας προτασιακής δομής, αυτήν την φορά στην κύρια τονικότητα, αλλά σε ελάσσονα τροπικότητα, οδηγώντας εν τέλει στην ημιπτωτική άφιξη της V_E που σηματοδοτεί και την επίτευξη του αρμονικού στόχου της AMET. Η άφιξη αυτή σηματοδοτεί το ξύπνημα του «υπνοβάτη» και την «αισιόδοξη επιστροφή στην πραγματικότητα» (Fisk 2001, 217), η οποία προοικονομείται κατά τη διάρκεια της εκτενούς στάσης στη δεσπόζουσα που ακολουθεί και από την εμφάνιση της χειρονομίας του ΚΘ με τις οκτάβες στο δεξί χέρι (βλ. Παράδειγμα 6).

Η Martinkus Caitlin προτείνει μια διαφορετική ερμηνεία για τη συνολική δομή της ανάπτυξης, επισημαίνοντας ότι δεν μπορεί να ερμηνευτεί ως μια συμβατική μορφή ανάπτυξης βάσει της θεωρίας των Hepokoski & Darcy. Αντ' αυτού αντιπροτείνει τη θεώρηση της ανάπτυξης ως ένα εκτεταμένο τμήμα παραλλαγών, και, κατά συνέπεια, ως ένα τμήμα «χαλάρωσης» της μορφής σονάτας. Συγκεκριμένα, αποδίδει στο πρώτο δεκάμετρο—το οποίο θεωρεί ως εκτεταμένη παρουσίαση και όχι ως μια χαλαρή δομή περιόδου όπως ο Fisk και ο Cohn (λόγω απουσίας πτωτικού φαινομένου στο τέλος της φράσης)—θεματικό χαρακτήρα, καθώς στη συνέχεια παρουσιάζονται δύο παραλλαγές του (μ 141-160). Η τονικά ανοιχτή φράση που παρουσιάζεται στο τονικό περιβάλλον της Ντο ελάσσονας και που καταλήγει στη Λα ελάσσονα (βλ. Παράδειγμα 6) αναγνωρίζεται από την Martinkus ως ένα νέο θέμα που προκύπτει από την επεξεργασία

του πρώτου θέματος και αποτελεί κι αυτό με τη σειρά του πρότυπο της παραλλαγής που ακολουθεί στην τονικότητα της Λα ελάσσονας (Martinkus 2017, 161-163).

Συνδιαστικά με τις παραπάνω διατυπώσεις χρήσιμο θα ήταν να λάβουμε υπόψιν τη θεωρία του Carlin, ο οποίος χαρακτηρίζει ως «πυρήνα» της ανάπτυξης, αυτό που ονομάζεται στην θεωρία των Herokoski & Darcy ως τρίτη ζώνη (Carlin 1998 142, Herokoski & Darcy 2006). Θεωρεί ως βασικά στοιχεία του πυρήνα την ύπαρξη αλυσίδας, διάσπασης της υφής και της στάσης στη δεσπόζουσα που προετοιμάζει την άφιξη της επανέκθεσης. Ωστόσο στην ανάπτυξη της δεδομένης σονάτας δεν υφίστανται αλυσίδες, καθώς επίσης η υφή θεωρώ πως δεν υφίσταται διάσπαση, λόγω της ομοιομορφίας που παρουσιάζει. Από την άλλη μεριά, παρουσιάζει άλλα στοιχεία ενός πυρήνα, καθώς «εκφράζει ανησυχία, αστάθεια και Sturm und Drang» με μία «συνεχή ρυθμική δραστηριότητα» και «απουσία αρμονικού προσδιορισμού», στοιχεία που ενισχύουν την θεώρηση του μέρους ως «ψευδο-πυρήνα», που καταλήγει στο σημείο όπου σημειώνεται η έναρξη της AMET (Carlin 1998, 155).

5.4 Επανεκθεση

Η ενότητα της επανεκθεσης τηρεί σε μεγάλο βαθμό τις συμβάσεις της κοινής πρακτικής του κλασικισμού, και αναφέρεται ξεκάθαρα στην εκθεσιακή περιτροπή, όπως παρατηρείται γεννιότερα στις σονάτες του Schubert (Caitlin 2017 Miller 2014). Αυτή μπορεί να θεωρηθεί μια λογική επιλογή, δεδομένου ότι, ύστερα από αντισυμβατικές και μη περιτροπικές αναπτύξεις, υπάρχει η ανάγκη σταθεροποίησης της θεματικής διάταξης αναφοράς της έκθεσης, ως παράγοντας εξισορρόπησης της δομικής αφήγησης (Βούβαρης 2015 Martinkus 2017). Έτσι, η επανεκθεσιακή περιτροπή ξεκινάει όπως αναμένεται με «διπλή επιστροφή» του ΚΘ ύστερα από τη «διακοπή της αρμονικής και αντιστικτικής μακροδομής» της ανάπτυξης, η οποία σηματοδοτείται με την επανενεργοποίηση της ανάδρομης V_E της κύριας τονικότητας (Βούβαρης 2015, 189). Από εκεί και πέρα, παρεκκλίνει σε κάποιο σημείο από την εκθεσιακή περιτροπή προκειμένου να αποφύγει τη δευτερεύουσα τονικότητα και επανακάμπτει μετά από λίγο, αυτήν τη φορά στην κύρια τονικότητα για να επιφέρει την αναγκαία «τονική επίλυση» (Βούβαρης 2015, 141). Η ουσιώδης δομική κατάληξη (ΟΔΚ), το σημείο όπου επιτυγχάνεται ο «απώτερος στόχος της δομικής αφήγησης» της σονάτας (Βούβαρης 2015, 198), αντιστοιχεί επίσης στο σημείο της ΟΕΚ όπως είναι αναμενόμενο.

Η περιτροπή της επανεκθεσης ξεκινάει σαφέστατα με το σημείο διπλής επιστροφής στο μ. 198. Μετά την αυτούσια επανάληψη της ζώνης του ΚΘ, ξεκινάει στο μέτρο 213 με έκθλιψη η ζώνη της ΜΕΤ, η οποία επαναλαμβάνεται πιστά μέχρι το σημείο παρέκκλισης στο μέτρο 219 (Παράδειγμα 7). Στο σημείο εκείνο, αντί να προχωρήσει στη μορφολογική λειτουργία της συνέχισης, η μουσική επαναλαμβάνει τη ΣΒΙ των μέτρων 213-218, αυτήν την φορά στην ομώνυμη ελάσσονα (lights-out effect). Η επανάληψη αυτή οδηγεί στο μέτρο 224 στην αναμενόμενη V^7 σε δεύτερη αναστροφή, όμως όχι της κύριας τονικότητας, αλλά της τονικότητας της βαρυμένης VI, μιας τονικότητας συμβατικής για τα δεδομένα της εποχής στην επανεκθεση που, μάλιστα, επιλέγει συχνά ο Schubert στις σονάτες του (Martinkus 2017 Caplin 1998). Ακολουθεί η ενότητα της συνέχισης που είχε αναβληθεί λόγω της επανάληψης της ΣΒΙ στην ομώνυμη ελάσσονα της κύριας τονικότητας, επεκτείνοντας, όπως και πριν, την (νέα) τονική. Ωστόσο, ενώ στο μέτρο 27 αυτή η επέκταση είχε σταματήσει δίνοντας τη θέση της στην V/V , αυτήν τη φορά συνεχίζεται και στο αντίστοιχο μέτρο 228 της επανεκθεσιακής περιτροπής. Συνέπεια αυτής της διαφοροποίησης είναι, αντί να

επέλθει ημίπτωση στο επόμενο μέτρο, όπως είχε συμβεί στην έκθεση στο μέτρο 28 (σηματοδοτώντας μια πρώτη επιφανόμενη ΔΤ), τώρα, στο αντίστοιχο μέτρο 231, η ημίπτωση αυτή ακυρώνεται και ξεκινάει άμεσα ο εξαχορδιακός κύκλος του $TM1 \Rightarrow TM2$ της έκθεσης. Αυτό σημαίνει ότι, δεν έχουμε πλέον τριμερές σύμπλεγμα και το υλικό του $TM1 \Rightarrow TM2$ ενσωματώνεται πλέον σε μια ενιαία και αδιάσπαστη ΜΕΤ που θα οδηγήσει στη μοναδική ΔΤ στο μέτρο 250.

The image shows a musical score for F. Schubert's Sonata in A major, D. 959, measures 195-357. The score is in treble and bass clefs, showing a complex rhythmic and harmonic structure. It includes dynamic markings such as 'cresc.', 'ff', and 'p', and a '3' indicating a triplet. The key signature is one sharp (F#).

Παράδειγμα 7. F. Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα, D. 959, πρώτο μέρος (Allegro), μέτρα 195- 357.

Musical score for Example 7 (Continuation), measures 220-228. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Measures 220-221: Treble clef, starting with a melodic line. Bass clef, starting with a chord and a bass line. Dynamics: *f* (forte) in the bass.

Measures 222-223: Treble clef, melodic line with slurs and accents. Bass clef, chordal accompaniment with triplets. Dynamics: *pp* (pianissimo) in the bass.

Measures 224-225: Treble clef, melodic line with slurs. Bass clef, chordal accompaniment. Dynamics: *pp* in the bass.

Measures 226-227: Treble clef, melodic line with slurs. Bass clef, chordal accompaniment. Dynamics: *pp* in the bass.

Measures 228: Treble clef, melodic line with slurs. Bass clef, chordal accompaniment. Dynamics: *pp* in the bass.

Additional markings include *cresc.* (crescendo) in measures 226 and 228, and *f* (forte) in measure 228.

Παράδειγμα 7. (Συνέχεια)

The image displays a musical score for Example 7 (Continuation), consisting of seven systems of music. Each system includes a piano (p) part and a violin part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The systems are numbered as follows:

- System 1 (Measures 242-245):** The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a melodic line with slurs and accents.
- System 2 (Measures 246-249):** The piano part continues with a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with a *decrease.* marking.
- System 3 (Measures 250-253):** The piano part has a more active eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs.
- System 4 (Measures 254-257):** The piano part features a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The violin part has a melodic line with slurs.
- System 5 (Measures 258-261):** The piano part has a complex rhythmic pattern. The violin part has a melodic line with slurs and a *cresc.* (crescendo) marking.
- System 6 (Measures 262-265):** The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and a *decrease. p* (decrescendo piano) marking.
- System 7 (Measures 266-272):** The piano part has a steady eighth-note accompaniment. The violin part has a melodic line with slurs and a *cresc.* marking.

Παράδειγμα 7. (Συνέχεια)

277 *decese.* *pp* *dimin.* *f*

284

288

292 *cresc.* *S*

296 *S* *ffz* *p* *ffz* *p*

300 *ff* *fz* *fz* *fz* *fz* *p*

304 *fz p* *oposo.* *fz* *fz* *fz* *fz*

Παράδειγμα 7. (Συνέχεια)

The musical score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes the following dynamics and markings:

- System 1 (Measures 308-313):** Treble staff starts with *fs* (fortissimo) and *crasc.* (crescendo). Bass staff has *fs* and a first ending bracket labeled '1'.
- System 2 (Measures 314-319):** Treble staff starts with *p* (piano) and ends with *pp* (pianissimo). Bass staff has *pp*.
- System 3 (Measures 320-325):** Treble staff starts with *ppp* (pianississimo) and ends with *pp*. Bass staff has *pp* and *dimin.* (diminuendo).
- System 4 (Measures 326-331):** Treble staff starts with *pp*. Bass staff has *pp*.
- System 5 (Measures 332-337):** Treble staff has *pp*. Bass staff has *pp* and *crasc.* (crescendo).
- System 6 (Measures 338-343):** Treble staff starts with *p* and ends with *pp*. Bass staff has *pp* and *decresc.* (decrescendo).
- System 7 (Measures 344-349):** Treble staff has *pp*. Bass staff has *pp* and *dimin.* (diminuendo).

Παράδειγμα 7. (Συνέχεια)

Η μετασχηματιστική πορεία που ακολουθεί η πλέον ενιαία MET στα ίχνη ενός εξαχορδιακού κύκλου είναι παρόμοια με αυτήν που ακολουθούσε το TM1⇒TM2 της έκθεσης, μόνο που αυτήν τη φορά ξεκινάει από την περιοχή της Φα μείζονας. Έτσι, ενώ στο TM1⇒TM2 η μετασχηματιστική τονική μακροδομή ήταν από Mi μείζονα σε Nτο μείζονα σε Λα ύφεση μείζονα, τώρα η πορεία ξεκινάει ένα ημιτόνιο επάνω: από Φα μείζονα (μέτρο 231) σε Ρε ύφεση μείζονα (μέτρο 233) σε Λα μείζονα (μέτρο 235). Ωστόσο, ενώ στο TM1⇒TM2 η μουσική επέστρεφε στη Mi μείζονα και ξεκινούσε εκ νέου τον κύκλο, εδώ ανακόπτει την πορεία του εξαχορδιακού κύκλου και καθλώνεται στη Λα μείζονα (δηλαδή, στη κύρια τονικότητα) για να «ξαναπιάσει το νήμα» της εκθεσιακής περιτροπής από το μέτρο 34, το οποίο, ως εκ τούτου, συνιστά και το σημείο επανάκαμψης (*cruх*) (Βούβαρης 2015, 197). Από εκεί και πέρα, η πλέον ενιαία MET συνεχίζει με το υπόλοιπο υλικό του εκθεσιακού TM1⇒TM2 για να οδηγήσει στην αναμενόμενη I:HP στο μέτρο 239 (=μέτρο 39) που θα επιφέρει την μία και μοναδική πλέον ΔΤ στο μέτρο 250 (=μέτρο 49). Μετά την ίδια πλήρωση ΔΤ, επανέρχεται στο μέτρο 256 και το υλικό του TM3 της έκθεσης στην κύρια τονικότητα, μόνο που αυτήν τη φορά, καθώς έχει απαλειφθεί το τριμερές σύμπλεγμα, είναι πλέον αντιληπτό ως καθαυτό ΔΘ.

Από την εμφάνιση του ΔΘ (πλέον, και όχι TM3) στην κύρια τονικότητα, περνάμε στη φάση της τονικής επίλυσης, στόχος της οποίας είναι η επίτευξη της ΟΔΚ στην κύρια τονικότητα. Πράγματι, η ΟΔΚ πραγματοποιείται σε πλήρη αντιστοιχία με την ΟΕΚ στο μέτρο 324. Ακολουθεί η ΚΠ, όπως και στο μέρος της έκθεσης, η οποία όμως αυτήν τη φορά ανακόπτει απότομα την πορεία της στο μέτρο 329 και η μουσική σιωπεί για ένα ολόκληρο μέτρο. Μετά από αυτήν τη ρητορική παύση, ξεκινάει στο μέτρο 331 μια coda, η οποία, βασίζεται στο υλικό του ΚΘ. Για τον Marston, αυτή η επιστροφή του υλικού του ΚΘ στην coda εμπίπτει στην ιδιωματική δέσμευση του Schubert στην ιδέα της επιστροφής θεματικού υλικού ως μέσο που αναπαριστά την «επιστροφή του ονειροπόλου» (Marston 2000, 267). Σε κάθε περίπτωση, η επιστροφή αυτή επισύρει προσδοκίες επανεκκίνησης της εκθεσιακής περιτροπής, γεγονός συχνό για τον τρόπο δόμησης μιας coda, καθώς έτσι αντισταθμίζεται το γεγονός ότι, εξ ορισμού, η coda βρίσκεται «εκτός του χώρου της σονάτας» και, ως εκ τούτου, ο ακροατής δεν μπορεί εύκολα να ρυθμίσει τις προσδοκίες του όπως έκανε όσο ήταν εντός του χώρου της σονάτας (Βούβαρης 2015, 204). Σύμφωνα με το Horton, η έντονη ρυθμική άρθρωση που προηγείται της έναρξης της coda με υλικό που «απομονώνει»

το υλικό αυτό και το μετατρέπει σε «αυτοτελή (αν και μετρικά ασυνήθιστη) λυρική ιδέα», η οποία σε αντίθεση με την έκθεση, τώρα οριοθετείται με ΤΑΠ στο μέτρο 340 (Horton 2016, 187). Η νέα αυτή λυρική ιδέα φαίνεται να ξαναξεκινάει με έκθλιψη στο μέτρο 340 και φαινομενικά να μπαίνει εκ νέου σε αρμονικές περιπέτειες, ανάλογες με αυτές που χαρακτήρισαν όλο το Allegro, καθώς, στο μέτρο 344, σημειώνεται μια παροδική τονική απόκλιση προς την περιοχή της βαρυμένης VI (και πάλι) για να ομαλοποιηθεί και πάλι με μια τελευταία I:ΤΑΠ στο μέτρο 349. Το μέρος κλείνει με μια codetta που επεκτείνει μεταπτωτικά την τονική. Ακόμη και σε αυτήν την τελευταία codetta, ο Schubert βρίσκει ευκαιρία να ρίξει μια τελευταία ματιά στο παρελθόν, καθώς η αρμονική της δομή διέπεται από την κίνηση Λα-Σι^b-Λα, η καταβολές της οποίας μπορούν σαφώς να αναζητηθούν στη σημαντική για τη σονάτα μοτιβική κίνηση της V και της βαρυμένης VI που αναφέραμε σε διάφορα σημεία του έργου (Horton 2016). Επιπλέον, η συγχορδία αυξημένης έκτης που εμφανίζεται πάνω από το ποικιλματικό Σι^b συνιστά για τον Fisk ένα σημείο που «ρίχνει σκιά στο τέλος του μέρους» και καθιστά την τονική του επίλυση, καθώς και την ηρεμία που αυτή σηματοδοτεί, αβέβαιη (Fisk 2001, 218).

6. Συμπεράσματα και προτάσεις για περαιτέρω έρευνα

Στην ενότητα της ανάλυσης διαπιστώθηκε πως η μορφολογική δομή του Allegro της Σονάτας σε Λα μείζονα, D.959 εμπίπτει στον τύπο 3, με περιοχές δράσεις την έκθεση την ανάπτυξη και της επανέκθεση (κατά Herokoski & Darcy 2006). Η ανάλυση ανέδειξε τόσο τις δημιουργικές παραμορφώσεις της ρυθμιστικής ιδέας της σονάτας, όσο και τον βαθμό στον οποίο ευθυγραμμίζεται με τις προσδιοριστικές συμβάσεις της ιδέας αυτής. Υπό αυτήν την οπτική, η παρούσα εργασία υπονομεύει την παραδομένη από τον 19ο αιώνα ιδέα ότι η σονάτα «πέθανε με τον 18^ο αιώνα, που την παρήγαγε τόσο άφθονα» (Newman 1983, 39) παρουσιάζοντας τις όποιες παρεκκλίσεις από το παραδοσιακό ρυθμιστικό πλαίσιο όχι ως αποφατικές χειρονομίες απέναντι στην ιδέα της σονάτας, αλλά ως αίτημα δημιουργικής αναδιαπραγμάτευσής της.²⁸ Επιπλέον, η ανάλυση ανέδειξε ότι οι όποιες παρεκκλίσεις δεν ήταν αναίτιες, αλλά φαίνονται να έχουν σαφή αιτιολογική βάση, προσφέροντας ταυτόχρονα «αισθητηριακή» ευχαρίστηση (Blank 2016 Miller 2014).

Τα πορίσματα της παρούσας εργασία είναι συμβατά με την ευρέως διαδεδομένη άποψη ότι ο Schubert χρησιμοποίησε τη δομή της κλασικής σονάτας ως μια βάση προς ένα έργο που υπηρετεί μια πιο προσωπική αισθητική άποψη, χρησιμοποιώντας μέσα που απογειώνουν την εκφραστική δύναμη της σονάτας. Η «ονειροπόληση», η οποία συσχετίστηκε περισσότερο με την αντισυμβατική τονική και αρμονική πορεία του έργου, με αναπόφευκτες συνέπειες και στην μορφολογική οργάνωση, αφορά σε ένα είδος προσωπικής αναζήτησης και βαθύτερου μουσικού στοχασμού, ο οποίος στέκεται κριτικά απέναντι σε κατεστημένες ιδέες. Η αισθητική αξία αυτού που αναφέρεται ως «ονειροπόληση» ή «περιπλάνηση» εκφράζεται κατά τη γνώμη μου στο λογοτεχνικό έργο του Μίλαν Κούντερα «Η Άγνοια» όπου αναφέρεται στο ταξίδι του Οδυσσέα με τα εξής λόγια:

Αλλα μόλις γύρισε κατάλαβε κατάπληκτος πως η ζωή του, όλη η ουσία της ζωής του, το κέντρο της βρισκόταν εκτός Ιθάκης, στα είκοσι χρόνια της περιπλάνησής του (Milan Kundera, «Η Άγνοια»).

²⁸ Ο Newman αναφέρει και άλλη μία άποψη εκείνης της εποχής, η οποία έρχεται σε αντίθεση με αυτήν που παρατέθηκε παραπάνω, όπου φαίνεται να εκτιμάται η συμβολή κάποιων ρομαντικών στην ανάπτυξη της μορφής σονάτας (Newman 1983).

Σύμφωνα με την Suzannah Clark, τα αντισυμβατικά στοιχεία που σηματοδοτούν την «ονειροπόληση» δεν εκτιμήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από οπαδούς της σενκεριανής ανάλυσης (μεταξύ αυτών και ο Salzer), η οποία, κατά τη γνώμη της, δεν είναι τόσο εξελιγμένη ώστε να αποδώσει νόημα σε έργα που αποκλίνουν από την κοινή πρακτική (Clark 2011). Από την άλλη μεριά, άλλοι μουσικολόγοι εκτίμησαν αυτήν την διάσταση της «ονειροπόλησης», αναγνωρίζοντας τη συμβατότητά της με τον πυρήνα της ρομαντικής αισθητικής άποψης και κοσμοαντίληψης (Taruskin 2010, 120). Θα ήταν ενδιαφέρον να διερευνήσει κανείς βαθύτερα και με πιο συστηματικότερο τρόπο αυτήν την ιδέα της ονειροπόλησης ως αισθητική πρόταση, εξετάζοντας κι άλλα έργα του Schubert αλλά και του ρομαντικού ρεπερτορίου εν γένει, αναζητώντας σημασιολογικούς συσχετισμούς με τις δομικές τους παραμέτρους.

Κατάλογος αναφορών

- Βούβαρης, Πέτρος. 2015. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής: Μπαρόκ, κλασικισμός*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. 2015
- Σιώπη, Αναστασία. 2005. *Η μουσική στην ευρώπη του δέκατου ένατου αιώνα*.
- Agawu, Kofi. 1993. «Schubert's Sexuality: A Perception of Analysis? » 19th Century Music 17 αρ. 1: 79-82. Προσπελάστηκε στις 13 Απριλίου 2022. <http://www.jstor.org/stable/746782>
- Agawu, Kofi. 2004. «How We Got out of Analysis, and How to Get Back in Again». Music Analysis 23, αρ 2/3: 267-286. Προσπελάστηκε στις 11 Μαΐου 2022. <http://www.jstor.org/stable/3700446>
- Applegate, Celia. 1998. «How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century». 19th Century Music 21, αρ. 3: 274-296. Προσπελάστηκε στις 15 Ιουλίου 2021. <https://doi.org/10.2307/746825>
- Blank, Brian. 2016. «The Sensuous as a Constructive Force in Schubert's Late Works». Στο *Rethinking Schubert*, επιμέλεια των Lorraine Byrne Bodley και Julian Horton. New York: Oxford University Press.
- Brendel, Alfred. 1989. «Schubert's Last Three Piano Sonatas». RSA Journal 137, αρ. 5395: 401-411. Προσπελάστηκε στις 7 Ιουνίου 2022. <http://www.jstor.org/stable/41374923>
- Caplin, William. 1998. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. USA: Oxford University Press.
- Clark, Suzannah. 2011. *Analyzing Schubert*. New York: Cambridge University Press.
- Cohn, Richard. 2012. *Audacious euphony*. New York: Oxford University Press Inc.
- Fisk, Charles. 2001. *Returning cycles: Contexts for the interpretation of Schubert's impromptus and last sonatas*. Berkley: University of California Press.
- Gingerich, M. John. 2014. «Those of us who found our life in art: The Second-Generation Romanticism of the Schubert-Schober Circle, 1820–1825». Στο *Franz Schubert and his World*, επιμέλεια των Christopher H. Gibbs και Morten Solvik, 67-113. New Jersey: Princeton University Press.
- Gordon, Sly. 1983. «Shubert's Innovations in Sonata Form: Compositional Logic and the Structural Interpretation». Journal of Music Theory 45, αρ. 1: 119-150. Προσπελάστηκε στις 2 Ιουνίου 2022. <http://www.jstor.org/stable/3090650>
- Hall, M. Mirko. 2009. «Friedrich Schlegel's Romanticization of Music». Eighteenth-Century Studies.

- Hepokoski James, Darcy Warren. 2006. *Elements of sonata theory: Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Horton, Julian. 2016. «The First Movement of Schubert's Piano Sonata D. 959 and the Performance of Analysis». Στο *Schubert's Late History*, επιμέλεια των Lorraine Byrne Bodley και Julian Horton, 171-190. UK: Cambridge University Press.
- Dubiel, Joseph. 2011. «Analysis». Στο *The Routledge Companion of Philosophy and Music*, επιμέλεια των Theodore Gracyk και Andrew Kania, 525-534. London: Routledge.
- Guck, Marion. 1997. «Music Loving, Or the Relationship with the Piece» *The Journal of Musicology* 15, αρ 3: 343-352. Προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2022. <https://doi.org/10.2307/763915>
- Kramer, Lawrence. 2004. «Reflections on Musical Ontology». *Music Analysis* 23, αρ. 2/3: 287-309. Προσπελάστηκε στις 13 Μαΐου 2022. <http://www.jstor.org/stable/3700447>
- Mak, Su Yin. 2006. «Schubert's Sonata Forms and the Poetics of the Lyrics». *The Journal of Musicology* 23 αρ. 2: 263-306. Προσπελάστηκε στις 25 Ιουνίου 2022. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2006.23.2.263>
- Marston, Nicholas. 2000. «Schubert's Homecoming». *Journal of the Royal Musical Association* 125 αρ.2: 248-270. Προσπελάστηκε στις 22 Μαρτίου 2022. <https://www.jstor.org/stable/3250671>
- Martinkus, Caitlin. 2017. «The Urge to Vary: Schubert's Variation Practice from Schubertiades to Sonata Forms». PhD diss., University of Toronto.
- Maurice J.E. Brown, Eric Sams και Robert Winter, 2001. «Schubert, Franz». Στο *Grove Music Online*. Προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2022.
- Miller, Brian Andrew. 2014. «Exploring Tonal Substitutions in Schubert's Late Sonata Forms». Master's degree diss. University of Kansas.
- Newman, S. William. 1983. *The sonata since Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Pesic, Peter. 1999. «Schubert's Dream». *19th Century Music* 23 αρ. 2: 136-144. Προσπελάστηκε στις 12 Ιουνίου 2022. <http://www.jstor.com/stable/746920>
- Rogers, Lynne. 2011. «The Joy of Analysis». *Music Theory Spectrum* 33, αρ. 2: 208-210. Προσπελάστηκε στις 18 Μαΐου 2022. <https://doi.org/10.1525/mts.2011.33.2.208>
- Rosen, Charles. 1988. *Sonata forms*. New York: Norton.

- Schmalfeldt, Janet. 2011. *In the Process of Becoming*. New York: Oxford University Press.
- Shamgar, Beth. 1989. «Romantic Harmony through the Eyes of Contemporary Observers». *The Journal of Musicology* 7 αρ. 4: 518-539. Προσπελάστηκε στις 14 Ιουνίου 2022. <https://www.jstor.org/stable/763779>
- Steblin, Rita. 2014. «Schubert the Nonsense Society Revisited». Στο *Franz Schubert and his World*, επιμέλεια των Christopher H. Gibbs και Morten Solvik, 1-38. New Jersey: Princeton University Press.
- Taruskin, Richard. 2010. *The Oxford history of western music*. 3rd vol. New York: Oxford University Press Inc.
- Tymoczko, Dmitri. 2011. *A geometry of music: harmony and counterpoint in the extended common practice*. New York: Oxford University Pres Inc.