

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

**Η μουσική δωματίου του Camille Saint-Saëns:
Αναλυτική και ερμηνευτική προσέγγιση της Σονάτας αρ. 1
για βιολοντσέλο και πιάνο, έργο 32**

**Διπλωματική εργασία
(Μουσική Θεωρία / Ανάλυση / Ερμηνεία)**

Χρήστος Συγκούνης

A.E.M.: 1845

Επιβλέπων: Κωνσταντίνος Τσούγκρας, Καθηγητής

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 2025

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	3
Περίληψη.....	4
Abstract.....	5
Εισαγωγή.....	6
1. Ιστορικό υπόβαθρο.....	10
1.1. Κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο	10
1.2. Η μουσική δωματίου ως είδος.....	13
1.2.1. Η γέννηση μιας τέχνης «οικειότητας»	13
1.2.2. Μια νέα, παγκόσμια τάση: το εθνικό στοιχείο στη μουσική δημιουργία.....	22
1.3. Βιο-εργογραφικά στοιχεία του Camille Saint-Saëns.....	25
1.3.1. Ζητήματα ταυτότητας: η ίδρυση της Société Nationale de Musique.....	34
1.3.2. Η συνθετική δημιουργία του Saint-Saëns στο πεδίο της μουσικής δωματίου.....	37
1.3.3. Η Σονάτα αρ. 1 για βιολοντσέλο και πιάνο, έργο 32.....	40
2. Αναλυτική επισκόπηση.....	45
2.1. Μία από τις πλέον σπουδαίες εκφάνσεις της οργανικής μουσικής: η μορφή σονάτας	45
2.2. Η εξέταση του επιλεγέντος μουσικού έργου	65
2.2.1. Μέρος I: Allegro	67
2.2.2. Μέρος II: Andante tranquillo sostenuto	91
2.2.3. Μέρος III: Allegro moderato.....	106
2.2.4. Συνολική θεώρηση του έργου	125
3. Ερμηνευτική προσέγγιση	129
3.1. Η ερμηνεία ως συνισταμένη συντρεχουσών δυνάμεων.....	129
3.2. Προτεινόμενη ερμηνεία του υπό ανάλυση έργου	134
4. Συμπεράσματα	156
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	170
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	179

Ευχαριστίες

Θα ήθελα πρωτίστως να εκφράσω από καρδιάς τις ευχαριστίες μου στον επιβλέποντα της διπλωματικής μου εργασίας, κ^ο Κωνσταντίνο Τσούγκρα, Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, για την αμέριστη συμπαράσταση, εμπνευσμένη καθοδήγηση και σταθερή βοήθειά του κατά τη διάρκεια της συγγραφής του συγκεκριμένου πονήματος. Ευχαριστώ θερμά τους κ^{ους} Χάρδα Κωνσταντίνο (Αναπληρωτή Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης) και Σακαλλιέρο Γεώργιο (Καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης), μέλη της εξεταστικής επιτροπής, για την προσεκτική ανάγνωση της εργασίας μου και τις ξεχωριστές, πολύτιμες υποδείξεις τους.

Ιδιαίτερες ευχαριστίες απευθύνονται στην εκλεκτή φίλη και εξαιρετη βιολοντσελίστα κ^α Στραύκου Αδαμαντία, για τον γόνιμο διάλογο που αναπτύχθηκε κατά τη θαυμάσια μουσική μας σύμπραξη.

Ευχαριστώ επίσης ολόψυχα τους φίλους και συμφοιτητές μου για την ουσιαστική κατανόηση και την πολύπλευρη συνδρομή τους.

Με βαθιά συγκίνηση αναγνωρίζω την έμπρακτη εκδήλωση της αγάπης της μητέρας μου, κ^α Ευφημίας Χριστοδούλου και του αδερφού μου, κ^ο Ελευθέριου Συγκούνη. Η απουσία του εκλιπόντος πατρός μου, Ιωάννη Συγκούνη, βαραίνει τις ψυχές μας.

Η παρούσα διπλωματική εργασία αφιερώνεται στην επιστήθια φίλη μου κ^α Παλαπανίδου Μαρία, σε ένδειξη ειλικρινούς ευγνωμοσύνης προς το πρόσωπό της. Χωρίς την ανεκτίμητη στήριξή της, το κείμενο αυτό δεν θα είχε ολοκληρωθεί ποτέ.

Περίληψη

Στην παρούσα εργασία διερευνάται η δυναμική σχέση ανάλυσης και ερμηνείας σε ένα διαρκώς αλληλοτροφοδοτούμενο πλαίσιο, με τελικό στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων που επικυρώνονται από τη ζωντανή εκτέλεση του υπό μελέτη έργου.

Η εφαρμογή της έρευνας πραγματοποιείται στη Σονάτα αρ. 1 για βιολοντσέλο και πιάνο, opus 32 του Camille Saint-Saëns. Αρχικώς, γίνεται μια επισκόπηση του ιστορικού υποβάθρου, η οποία αποσκοπεί στην εξοικείωση με το κοινωνικο-πολιτικό συγκείμενο, την προσωπικότητα και τη συνθετική εξέλιξη του Γάλλου δημιουργού, εξετάζοντας στη συνέχεια το ειδολογικό περιεχόμενο του επιλεγέντος έργου, ώστε να τεθεί το θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο βασίζεται και τεκμηριώνεται η εν λόγω διερεύνηση.

Στο τμήμα της εργασίας που έπεται γίνεται μια αναλυτική προσέγγιση που στηρίζεται στα μεθοδολογικά εργαλεία της θεωρίας μορφής σονάτας των James Herokoski και Warren Darcy, η εφαρμογή της οποίας συμπεριλαμβάνει τις παραμέτρους μιας όσο το δυνατόν πληρέστερης μορφολογικής / αρμονικής / μοτιβικής ανάλυσης, με γνώμονα την πειστική ερμηνευτική απόδοση του έργου.

Η ερμηνευτική προσέγγιση ενισχύεται από τη βιβλιογραφική αποτύπωση των θέσεων που, αναγνωρίζοντας την επίδραση της εμπειρικής συνιστώσας, υποστηρίζουν την ισοτιμία και την ανατροφοδότηση των δύο διαδικασιών.

Τελικώς, επιχειρείται να επιβεβαιωθεί και να αναδειχθεί η διττή λειτουργία μιας τέτοιου είδους προσέγγισης, υπό την έννοια της εξασφάλισης, εντός της αμφίδρομης σχέσης ερμηνείας και ανάλυσης, ενός δραστικού συνδυασμού ισχυρών μεθοδολογικών εργαλείων ανάλυσης και τεκμηριωμένων ερμηνευτικών προτάσεων που αξιοποιούν τον διαισθητικό παράγοντα.

Abstract

This thesis explores the dynamic relationship between analysis and interpretation, with the aim of drawing analytical and interpretative conclusions that will lead to the final presentation of the project, completed with a live performance of the work under consideration. The application of the research is carried out on Camille Saint-Saëns' First Sonata for Cello and Piano, opus 32.

Primarily, a historical overview is given, aiming to familiarise the reader with the social context of the selected work, as well as with the personality, the background and the overall evolution of the composer, in order to provide both historical and theoretical frameworks, by which the analytical and interpretative research is definitely affected.

Furthermore, the analytical section that follows includes complete formal, harmonic and motivic analysis, through the application of James Hepokoski & Warren Darcy's sonata theory, which is thoroughly examined and implemented; the analytical process is carried out in continuous dialogue with the interpretative approach.

Specific performative issues of high importance are presented and explored in the section on musical interpretation. Bibliographical survey, regarding significant writings on performance practice and the reciprocal action of analysis and interpretation, is critically discussed. The equality of these two approaches, in the sense of their mutual contribution on every level of artistic expression, is fully supported.

In conclusion, it is maintained that the effect of the interaction between analytical and interpretative processes can be realised in the performance per se, in the course of which both aspects are undeniably influenced by empirical and intuitive factors.

Εισαγωγή

Η ανά χείρας διπλωματική εργασία έχει ως αντικείμενο έρευνας τη μουσική δωματίου του Camille Saint-Saëns, με ειδική έμφαση στην Πρώτη Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο, η σύνθεση της οποίας ανάγεται στα 1872, έναν χρόνο δηλαδή μετά την ίδρυση της Εθνικής Σχολής Μουσικής της Γαλλίας. Εντός ενός διαρκώς αλληλοτροφοδοτούμενου πλαισίου, διερευνάται η δυναμική σχέση ανάλυσης και ερμηνείας, με στόχο την εξαγωγή συμπερασμάτων, τα οποία, λειτουργώντας αμφίδρομα, επιβεβαιώνονται από την εκτέλεση του συγκεκριμένου έργου, επί του οποίου και εφαρμόζονται οι επιμέρους επιλογές.

Με την παρούσα εργασία επιδιώκεται μια νέα συνδιαλλαγή της αναλυτικής διεργασίας με την ερμηνευτική πρακτική, καθότι η εξέταση του εν λόγω έργου του Saint-Saëns, με το οποίο ο γράφων διατηρεί στέρεη σύνδεση (όπως και με την εν γένει - όχι αποκλειστικά μουσική - προσφορά της ιδιαίτερης αυτής προσωπικότητας), γίνεται υπό το πρίσμα μιας προσωπικής θεώρησης που υποστηρίζει τη σύζευξη του ορθολογισμού με τον εμπειρισμό – με διαφορετική διατύπωση, επιχειρείται να αναδειχθεί η διττή λειτουργία μιας τέτοιου είδους προσέγγισης, καθότι η υπογράμμιση της διάστασης της συνθετικής αρτιότητας του ιδιάζοντος αυτού Γάλλου δημιουργού, εν είδει ακαδημαϊκού υποδείγματος, δεν είναι νοητή ξέχωρα από την προβολή της καλλιτεχνικής δυναμικής της εργογραφίας του. Η πρωτοτυπία της συγκεκριμένης έρευνας, υπό την έννοια της συμβολής στην περαιτέρω επιστημονική εξέλιξη, έγκειται στην προσπάθεια να εξασφαλισθεί ένας δραστικός συνδυασμός ισχυρών μεθοδολογικών εργαλείων ανάλυσης και τεκμηριωμένων ερμηνευτικών προτάσεων που αξιοποιούν τον διαισθητικό παράγοντα.

Πιο συγκεκριμένα: με αυτονόητο στόχο μια όσο το δυνατόν πιο τεκμηριωμένη διερεύνηση της συγκεκριμένης προβληματικής, μελετήθηκε ένας σημαντικός αριθμός βιβλιογραφικών πηγών, με βασικό κριτήριο, πέραν ασφαλώς της επιστημονικής αξιοπιστίας, από την επιστημονική αξιοπιστία, την επίδραση που άσκησαν κατά τη συνολική υποστήριξη του αντικειμένου έρευνας. Αυτό που πρέπει να διασαφηνισθεί εξαρχής είναι ότι δεν εντοπίστηκαν από τον γράφοντα ειδικές μονογραφίες επί του συγκεκριμένου έργου του Saint-Saëns· υπάρχει ωστόσο εκτεταμένη βιβλιογραφία σε σχέση με τη μουσική δωματίου ως ειδικό τομέα δράσης του Γάλλου μουσουργού, η οποία επιχειρεί μάλιστα να καλύψει το σύνολο της παραγωγής του στον συγκεκριμένο τομέα. Τρία πονήματα είχαν ιδιαίτερη επιρροή στη διαμόρφωση των τελικών αποφάσεων του γράφοντος: Κατά πρώτον, η διδακτορική διατριβή της Elizabeth Remsberg Harkins (ένα από τα παλαιότερα συγγράμματα που μελετούν σε βάθος τη συνθετική δημιουργία του Saint-Saëns στο ιδιαίτερο πεδίο της μουσικής δωματίου), έργο το οποίο επικεντρώνεται στην κατάδειξη της σπουδαιότητας του γαλλικού

πολιτισμού και της συνεισφοράς του στο παγκόσμιο γίνεσθαι, κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα ειδικά.¹ Το δεύτερο εγχειρίδιο είναι του Γάλλου μουσικοθεωρητικού Camille Bellaigue, που μελέτησε επισταμένως τη σχετική βιο-εργογραφία και οι οξυδερκείς αναλύσεις του οποίου επισημαίνουν τον ιδιότυπο χαρακτήρα της συνθετικής δημιουργίας του Saint-Saëns.² Περαιτέρω, ξεχωριστή εντύπωση προκάλεσε στον γράφοντα ένα από τα πλέον εμπειριστατωμένα συγγράμματα που εξετάζουν τη μουσική γραφή του Saint-Saëns για σύνολα μουσικής δωματίου, διότι, πέρα από τις πειστικές μορφολογικές αναλύσεις επιλεγμένων έργων που εμπίπτουν στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο και την εμβάθυνση στα συνθετικά γνωρίσματα του Γάλλου μουσουργού, διαμορφώνονται τεκμηριωμένες ερμηνευτικές προτάσεις, ώστε να επιτευχθούν βάσιμες εκτελεστικές αποδόσεις.³

Θεωρώντας το εν λόγω πεδίο έρευνας εκπληκτικό και στοχεύοντας να κατοχυρώσει την αλληλένδετη σχέση ανάλυσης και ερμηνείας, ώστε να καταστεί απολύτως σαφές ότι δεν πρόκειται για δύο ξέχωρες διαδικασίες, ο γράφων ευελπιστεί να παρουσιάσει μια εκτενή, ενδελεχή μελέτη ενός από τα σπουδαιότερα έργα μουσικής δωματίου του 19^{ου} αιώνα, μέσω μίας σύγχρονης αναλυτικής μεθοδολογίας, η αποδοτικότητα της οποίας επιτρέπει κατά τρόπο άριστο την προβολή της περίφημης διττότητας για την οποία έγινε ήδη λόγος.⁴

Το περιεχόμενο της μελέτης διαρθρώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Κατά πρώτον, γίνεται μια ιστορική επισκόπηση που αποβλέπει στην ανάδειξη του υποβάθρου, της προσωπικότητας και της συνολικής δημιουργίας του συνθέτη, ιδίως ως προς τη μουσική δωματίου, στην εξέλιξη της οποίας θεωρείται πρωτοπόρος. Η ενδελεχής εξέταση των συνθηκών γέννησης του επιλεγέντος προς διερεύνηση έργου υπαγορεύεται από το ότι η κατανόηση της χρονολογικής ακολουθίας νομιμοποιεί τρόπον τινά την περαιτέρω εμβάθυνση της έρευνας.⁵ Η αναζήτηση της ταυτότητας του έργου του οποίου επιχειρείται η χαρτογράφηση αναδεικνύεται, επομένως, ως πρωταρχικής σημασίας

¹ Βλ. Elizabeth Remsberg Harkins, “The Chamber Music of Camille Saint-Saëns” (PhD diss., New York University, 1976).

² Βλ. Camille Bellaigue, *Un Siècle de Musique Française* (South Carolina: Nabu Press, 2010).

³ Βλ. Wei-Hsien Lien, “The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project” (PhD. Diss., University of Maryland, 2009).

⁴ Όπως θα εκτεθεί κατωτέρω, η επιλεγείσα μεθοδολογική προσέγγιση είναι εκείνη των James Hepokoski και Warren Darcy, η οποία σημειωτέον ότι κατά κανόνα εφαρμόζεται σε έργα του 18^{ου} αιώνα. Βλ James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth Century* (New York: Oxford University Press, 2006).

⁵ Η διάσταση του χρόνου προβάλλει ως ζήτημα υπέρτατης σπουδαιότητας και στο ερμηνευτικό πεδίο γένει, καθότι ένα από τα σημαντικότερα κληροδοτήματα του εικοστού αιώνα είναι η υπαγωγή του εκτελεστικού ύφους στις εκάστοτε χρονολογικές περιόδους των έργων που εκτελούνται και η προσαρμογή τους στις αντίστοιχες στιλιστικές επιταγές, ώστε να μπορεί γίνει λόγος για «ιστορικά τεκμηριωμένη» ερμηνεία. Τα κριτήρια βάσει των οποίων μια ερμηνεία θεωρείται ολοκληρωμένη έχουν πυροδοτήσει έναν άκρως ενδιαφέροντα διάλογο. Εάν με τον όρο «ερμηνεία» νοείται η πραγμάτωση των προθέσεων του συνθέτη, ο ρόλος του ερμηνευτή συμπίπτει υποχρεωτικά με την όσο το δυνατόν βαθύτερη κατανόηση της μουσικής του δημιουργίας, με την αναλυτική διαδικασία να αποτελεί έναν από τους βασικότερους τρόπους πραγμάτωσης της. Για τη γνώση των ιστορικών γεγονότων που πλαισιώνουν τη ζωή του συνθέτη, ιδίως σε σχέση με την εκτελεστική πρακτική που εξετάζεται, με γνώμονα την αλληλεπίδραση ανάλυσης και ερμηνείας βλ. Colin Lawson, “Performing through history”, σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 14-15 και Peter Walls, “Historical Performance and the modern performer”, σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 31-32.

συνιστώσα· στο ίδιο πνεύμα γίνεται μια παρουσίαση του κοινωνικο-πολιτικού πλαισίου, των ιδεολογικών και αισθητικών ζητημάτων που ανακύπτουν, καθώς και των δυνάμεων που αντλούνται από τον συνθέτη ως πολύπλευρη οντότητα, όπως αυτή διαμορφώθηκε εντός του κοινωνικού ιστού, ο οποίος εξετάζεται με σκοπό να επεξηγηθεί, να αποδομηθεί και να οικοδομηθεί εκ νέου, βάσει συγκεκριμένων μουσικών επιλογών. Ο ακριβής προσδιορισμός του χρόνου δημιουργίας μιας μουσικής σύνθεσης οδηγεί αναπόδραστα στον καθορισμό των επιμέρους στοιχείων, όπως αυτά μορφοποιούνται μέσω του μετασχηματισμού της μουσικής σύλληψης, προκειμένου να λειτουργήσουν όχι ως μεμονωμένα ερείσματα, αλλά ως διαχρονικά πρότυπα: η καθαυτή μορφή του έργου, το οποίο οριοθετείται εντός συγκεκριμένου πλαισίου, τα επιμέρους δομικά τμήματα που την απαρτίζουν, η ενδεχόμενη χρήση συμβολισμών και η προέλευσή τους, οι άμεσες παραπομπές ή οι κεκαλυμμένες αναφορές σε προγενέστερα συνθετικά σχήματα, τα χαρακτηριστικά του ύφους, οι συνακόλουθες στιλιστικές επιλογές αποτελούν το μοναδικό αποτύπωμα του μουσικού δημιουργήματος.

Στη συνέχεια, εξετάζεται το κατ' ιδίαν περιεχόμενο του εν λόγω έργου μουσικής δωματίου, με στόχο τη θεωρητική πλαισίωση και τεκμηρίωση της αναλυτικής έρευνας και της ερμηνευτικής προσέγγισής του. Η ανάλυση εφαρμόζεται ως βασικό εργαλείο αποκωδικοποίησης της μουσικής γλώσσας, συμφώνως προς τις αρχές που υπαγορεύονται και τις κατευθύνσεις που υποδεικνύονται από το ίδιο το μουσικό κείμενο. Η εξέλιξη της επιστημονικής μουσικής γλώσσας επιτάσσει μια έρευνα τόσο ιστορικού όσο και αναλυτικού χαρακτήρα, ώστε ένας καλλιτέχνης να διαμορφώσει μια στέρεη αντίληψη όσον αφορά την ερμηνεία. Εν προκειμένω επιχειρείται, μέσω της συνδυαστικής θεώρησης των επιμέρους παραγόντων που συντελούν στη μουσική δημιουργία, να διατυπωθεί μια βάσιμη πρόταση σχετικά με την ερμηνευτική προσέγγιση του επιλεγέντος έργου. Θα πρέπει, βεβαίως, να υπογραμμιστεί ότι το απόσταγμα μιας αναζήτησης που - αποσκοπώντας να συνδέσει δεσμευτικά και μονομερώς τη θεωρητική ενασχόληση πάνω σε ένα έργο με τη μουσική πράξη - αξιώνει την εφαρμογή ενός αποκλειστικού τρόπου πραγμάτωσής της είναι κενό νοήματος, ακριβώς επειδή παραβλέπει την πολυσχιδή φύση της ερμηνείας εν γένει. Η επεξήγηση των δομών που διέπουν το έργο και των σχημάτων που ενσωματώνονται σε αυτό μπορεί να αποσαφηνιστεί μέσω μιας αναλυτικής διαδικασίας, η οποία αποσκοπεί εντός της προσπάθειας αποκρυστάλλωσης της μικροδομικής και μακροδομικής του εικόνας, στην προβολή της μουσικοποιητικής συνιστώσας. Μέσα από αυτό το πρίσμα, η προσέγγιση ενός μουσικού έργου παραπέμπει στην επαφή με ένα αρχιτεκτόνημα, καθότι η επιστημονική ανίχνευση της μορφολογικής και αρμονικής δόμησής του, σε σύζευξη με το γενικότερο πλαίσιο δημιουργίας του, οδηγεί κατά τρόπο θαυμαστό στην αποκάλυψη της βαθύτερης ουσίας του.

Κατά συνέπεια, οι παρατηρήσεις που διατυπώνονται σε σχέση με το είδος, το ύφος, την αισθητική και την ιδεολογία της συγκεκριμένης σύνθεσης γίνονται προκειμένου να προβληθούν οι συγκεκριμένες παράμετροι ως απαραίτητες προϋποθέσεις διαμόρφωσης της μουσικής ερμηνείας. Η αναλυτική μεθοδολογία που ακολουθείται περιλαμβάνει τα εξής στοιχεία: πλήρη αρμονική (ανίχνευση του αρμονικού ρυθμού και αρμονική αποκωδικοποίηση του έργου) και μορφολογική (παρουσίαση της συνολικής δομής του έργου, όπως και των επιμέρους μοτιβικών αλληλουχιών και φραστικών δομών) ανάλυση, σε συνεχή, γόνιμο διάλογο με την ερμηνευτική επιλογή.

Περαιτέρω, για τη διερεύνηση της σχέσης μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, η μελέτη αναφέρεται σε παλαιότερες θεωρητικές ιδέες, δίνοντας έμφαση στη δυναμική σύνδεση μεταξύ των αντίστοιχων διαδικασιών. Δύο βασικά έργα άσκησαν ιδιαίτερη επιρροή: Το άρθρο του William Rothstein “Analysis and the act of performance”⁶ και το προαναφερθέν συλλογικό πόνημα *Musical Performance: A Guide to Understanding*, που επιμελήθηκε ο John Rink, με ξεχωριστή συμβολή του κεφαλαίου του ίδιου του Rink με τίτλο “Analysis and (or?) performance”.⁷ Επιπλέον, ενσωματώθηκαν ιδέες από το βιβλίο του Edward T. Cone *Musical Form and Musical Performance*,⁸ οι οποίες παρέχουν πολύτιμες σκέψεις για την κατανόηση ενός μουσικού έργου. Πραγματοποιείται, συνεπώς, μια βιβλιογραφική αποτύπωση των θέσεων που υποστηρίζουν τον διττό χαρακτήρα της εν λόγω έρευνας και σημειώνονται τα αποτελέσματα της συμβολής τους στη σφαιρική, ολόπλευρη προσέγγιση του υπό εξέταση έργου. Οι επιλεγείσες πηγές υπογραμμίζουν την ιδιαίτερη φύση της μουσικής ερμηνείας, αποτελώντας κατ’ αυτόν τον τρόπο το θεμέλιο για τη δομή της παρούσας εργασίας.

Συγκεντρωτικά, δίνεται προσοχή τόσο σε γενικά όσο και σε ειδικά ζητήματα που ανακύπτουν από τη μελέτη του παρόντος έργου, με γνώμονα την υποστήριξη της αλληλεπίδρασης, ανατροφοδότησης και κυρίως της ισοτιμίας αναλυτικής και ερμηνευτικής διαδικασίας. Τελικός στόχος είναι, όπως καταδείχθηκε ανωτέρω, η επικύρωση των ερευνητικών κατευθύνσεων από τη ζωντανή εκτέλεση της σύνθεσης.

⁶ William Rothstein, “Analysis and the act of performance”, σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995).

⁷ John Rink, “Analysis and (or?) performance,” σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002).

⁸ Edward. T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968).

1. Ιστορικό υπόβαθρο

1.1. Κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο

Το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, παρότι είναι πρωταρχικά βιογραφικό, δεν αποσκοπεί να παρουσιάσει απλώς και μόνον τη ζωή του Camille Saint-Saëns (1835-1921). Βασικός σκοπός είναι να φωτιστούν οι πτυχές της ζωής του συνθέτη που συνδέονται – άμεσα ή έμμεσα – με το γενικότερο στιλ γραφής του δημιουργού, ιδίως όμως με τη μουσική δωματίου ως ξεχωριστό είδος, στο οποίο και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση. Κατά συνέπεια, θα γίνουν αναφορές στις ειδικότερες συνθήκες γέννησης των έργων μουσικής δωματίου του Saint-Saëns, δηλαδή στο ευρύτερο περιβάλλον εντός του οποίου συντελέστηκε η δημιουργία τους.⁹

Η έναρξη της σχετικής διερεύνησης ταυτίζεται με τις ρηζικέλευθες αλλαγές που έλαβαν χώρα κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, μιας ιστορικής περιόδου που σηματοδοτείται στο πεδίο της διανόησης από τον Διαφωτισμό. Πρόκειται για το δεύτερο μετά την Αναγέννηση (κατά προσέγγιση 1300-1600) βήμα με το οποίο η δυτική κοινωνία θα μεταβεί στη νεότερη πολιτισμική φάση. Ως κυρίαρχο πνευματικό φαινόμενο, ο Διαφωτισμός αμφισβητεί κάθε είδος απολυταρχίας και πρεσβεύει την εξύψωση της ανθρώπινης οντότητας, διεκδικώντας την κοινωνική δικαιοσύνη, την οικονομική αυτοδυναμία και την ελευθερία του ατόμου να ορίζει το ίδιο τη μοίρα του. Το εμπνευσμένο σύνθημα της Γαλλικής επανάστασης του 1789 «Ελευθερία, Ισότητα, Αδελφοσύνη» γέννησε ελπίδες και οράματα όχι μόνο στη Γαλλία αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη, με αποτέλεσμα όλες οι ευρωπαϊκές χώρες που βρίσκονταν υπό εχθρική κατοχή να εξεγείρονται για την κατάκτηση της ανεξαρτησίας τους. Παράλληλα, η άνοδος της αστικής τάξης και ο εκδημοκρατισμός μεταβάλλουν τις συνθήκες ζωής και τη φυσιογνωμία του ευρωπαϊκού χώρου. Η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται ως εποχή διαρκούς επανάστασης στην πολιτική, την παραγωγή, την επιστήμη, την τεχνολογία, τα κοινωνικά ήθη, την παιδεία και τον πολιτισμό.¹⁰

Η συγκεκριμένη χρονική περίοδος – σταθμός στην παγκόσμια Ιστορία διαμόρφωσε, εν πολλοίς, την εικόνα του σύγχρονου κόσμου. Σπουδαία κινήματα κάνουν την εμφάνισή τους και εντάσσονται στο συγκείμενο των αρχών του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος είναι στις τάσεις και τις

⁹ Βασικές πηγές για τη μελέτη της μουσικής δημιουργίας του Camille Saint-Saëns στο ειδικότερο πεδίο της μουσικής δωματίου αποτελούν οι διδακτορικές διατριβές των Donald Ian Payne, “The Major Chamber Works of Camille Saint-Saëns” (PhD diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 1964) και Elizabeth Remsburg Harkins, “The Chamber Music of Camille Saint-Saëns” (PhD diss., New York University, 1976).

¹⁰ Από την πλούσια ειδική βιβλιογραφία βλ. Alexander Grab, *Napoleon and the Transformation of Europe* (London: McMillan Education UK, 2003), Νικόλαος Α. Μάμαλης, *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη. Η Μουσική στην Ευρώπη* (Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2008) και Hannu Salmi, *19th Century Europe: A Cultural History* (Cambridge: Polity Press, 2008).

εκδηλώσεις του εξαιρετικά πολύμορφος, γεμάτος αντιθέσεις. Οι καλλιτέχνες αποκτούν πλέον μια πρωτόγνωρη ελευθερία, η οποία διαφαίνεται στη διεύρυνση των επιλογών τους. Η επιδιωκόμενη προσωπική ανάπτυξη και εξέλιξη αποτυπώνεται στην πολυπλοκότητα της δημιουργικής έκφρασης, σφραγίζοντας τη νέα εποχή. Στο πεδίο της μουσικής τέχνης, ο Ρομαντισμός¹¹, παρότι εμφανίζεται αρχικά ως το αντίπαλον δέος των διαψεύσεων του απελευθερωτικού προτάγματος του Διαφωτισμού, αποτελεί την αδιάρρηκτη συνέχεια της μουσικής γλώσσας και των μορφών του Κλασικισμού¹² σε τέτοιο βαθμό, ώστε σε πολλά σημεία να αιτιολογείται η ενιαία θεώρηση των δύο καλλιτεχνικών ρευμάτων.¹³ Ωστόσο, εισάγεται πλέον ένα έντονο ποιητικό και μεταφυσικό στοιχείο, που μεταβάλλει την ισορροπία μεταξύ νόησης και συναισθήματος, ενόσω το θετικιστικό πνεύμα που διαπνέει τον 19^ο αιώνα οδηγεί στην ανάπτυξη όλων των δυνατών μέσων: δομές, μορφές, τεχνικές εκτέλεσης, παραγόμενος ήχος.

Ειδικότερα, στη μουσική του συγκεκριμένου αιώνα επιζητείται η επικράτηση του συναισθήματος ως του σημαντικότερου κριτηρίου της Τέχνης, κατ' αντιπαράθεση προς τον ορθολογισμό της εποχής του Διαφωτισμού, που παρήγαγε τον Κλασικισμό. Η αίσθηση του μέτρου και της ισορροπίας θεωρείται ως περιορισμός της ελευθερίας του καλλιτέχνη να εκφράσει την ανάγκη του για δημιουργικότητα και ως φίμωση των συναισθημάτων που τον κατακλύζουν. Ιδιάζουσα είναι η νέα θέση του δημιουργού απέναντι στην τέχνη του και στην κοινωνία της εποχής του: ο υπερτονισμός της σημασίας του ως ανεξάρτητης προσωπικότητας τού παρέχει την ελευθερία να παρεμβαίνει και σε θέματα πέραν της μουσικής. Συνεπώς, προβάλλεται πλέον δυναμικά η άποψη

¹¹ Ο E.T.A. Hoffmann κάνει πρώτος λόγος το 1810 για *ρομαντική* μουσική, αναφερόμενος στην 5^η Συμφωνία του Ludwig van Beethoven, ο οποίος παραμένει για το σύνολο του 19^{ου} αιώνα ένα εξέχον πρότυπο. Όπως καταγράφεται: «Όταν αναφερόμαστε στη μουσική ως αυτόνομη τέχνη, θα έπρεπε να εννοούμε πάντα μόνο την οργανική μουσική, η οποία, απορρίπτοντας κάθε συνδρομή και ανάμειξη άλλης τέχνης, εκφράζει καθαρά τη χαρακτηριστική, μόνο σε αυτήν αναγνωρίσιμη ουσία της τέχνης. Είναι η πιο ρομαντική από όλες τις τέχνες αφού το άπειρο αποτελεί το μοναδικό της θέμα. [...] Η μουσική αποκαλύπτει στον άνθρωπο ένα άγνωστο βασίλειο· έναν κόσμο, στον οποίο αφήνει πίσω όλα τα συναισθήματα που προσδιορίζονται με λέξεις, για να παραδοθεί στο ανέκφραστο. [...] Η μουσική του Beethoven θέτει σε κίνηση τον μοχλό του φόβου, του δέους, του τρόμου, του πόνου και ξυπνά την άπειρη επιθυμία, η οποία είναι η ουσία του ρομαντισμού.» Βλ. E.T.A. Hoffmann, “Rezension der 5. Sinfonie Beethovens”, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 4-7-1810.

¹² Από τη μελέτη των κειμένων του E.T.A. Hoffmann περί μουσικής αισθητικής συνάγεται μια προσπάθεια εννοιολογικού προσδιορισμού των όρων «κλασικός και ρομαντικός», χωρίς ωστόσο να αποκομίζει κανείς μια σαφή αντίληψη για την ερμηνεία των εννοιών, ιδίως όταν αυτές συνδέονται με ορισμένα έργα ή συγκεκριμένους συνθέτες. Ο Hoffmann χαρακτηρίζει «κλασική» την «ολοκληρωμένη» και «παραδειγματική» μουσική δημιουργία, και μάλιστα ανεξαρτήτως της εποχής και της τεχνολογίας που αντιπροσωπεύει. Βλ. το άρθρο της Εύης Νίκα-Σαμψών, «Η ρομαντική ερμηνεία των κλασικών της Βιέννης μέσα από τις αναλύσεις κριτικής του E.T.A. Χόφμαν», σε *Κύκλος Μουσικής Δωματίου: L. Van Beethoven* (Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1995), 36-37.

¹³ Η αυγή του 19^{ου} αιώνα βρίσκει την ευρωπαϊκή τέχνη να διχάζεται ανάμεσα στο όραμα του Κλασικισμού και το δράμα του Ρομαντισμού. Κατά τον 20^ο αιώνα παρατηρείται μια τάση «συμφιλίωσης» των κοινών στοιχείων των δύο καλλιτεχνικών ρευμάτων. Συγκεκριμένα, θεωρείται πως ο Κλασικισμός και ο Ρομαντισμός διαμορφώνουν μια ενότητα στην Ιστορία, συνιστώντας τις δύο όψεις του ίδιου μουσικού φαινομένου. Η αλλαγή από το Κλασικό στο Ρομαντικό είναι στην ουσία μια αλλαγή έμφασης και όχι μια ξαφνική, ολοκληρωτική μεταμόρφωση ενός αντικειμένου στο εκ διαμέτρου αντίθετό του. Παρά τις μορφολογικές τους αντιθέσεις, ο Κλασικισμός και ο Ρομαντισμός εκπορεύονται από κοινή ιδεολογία: και οι δύο αποτελούν τις συνιστώσες της ίδιας αντιφατικής και εξαιρετικά γόνιμης εποχής, που επιβεβαιώνει την πολυμέρεια και ανέχεται την αντίθεση. Εγείρονται αμφισβητήσεις, εντούτοις, όσον αφορά το εάν είναι δυνατή η σύγκριση - και σε ποιον βαθμό - δύο καλλιτεχνικών ρευμάτων, η ανάπτυξη των οποίων συντελέστηκε υπό διαφορετικές ιστορικές συνθήκες. Βλ. τα πονήματα των Friedrich Blume, *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*, μτφρ. M.D. Herter Norton (London: W.W. Norton & Company, 1970), Άρνολτ Γουίτελ, *Ρομαντική Μουσική*, μτφρ. Μιρέλλα Σιμωντά-Φιδετζή (Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 1997), Αναστασίας Α. Σιώψη, *Η Μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα* (Αθήνα: Τυποθήκη, 2005) και Horst Woldemar Janson & Anthony F. Janson, “Romanticism and Classicism”, *History of Art: The Western Tradition* (New Jersey: Prentice Hall, 2004), 50.

ότι η μουσική δεν είναι ένα περικλειστο σύστημα, αλλά ένας φορέας ψυχικών συγκινήσεων που πηγάζουν από τον συνθέτη, ο οποίος στοχεύει να τις διεγείρει - κατ' αναλογία - και στον ερμηνευτή ή το κοινό.

Με διαφορετική διατύπωση, στον 19ο αιώνα αποτυπώνεται ανάγλυφα η αντίθεση μεταξύ μορφής και περιεχομένου, που θα οδηγήσει περαιτέρω σε μια βαθιά αντιπαράθεση, η οποία δεν είχε πάντοτε μόνο θεωρητικά μέσα έκφρασης. Σημειωτέον ότι ο υποκειμενισμός, η πίστη στην αυτονομία του έργου τέχνης (υπό την έννοια ότι κάθε μουσικό έργο θεωρείται ένας αυτοτελής οργανισμός, ο οποίος δεν απαιτείται να υπακούει σε προηγούμενα μορφικά πρότυπα, προκειμένου να διασφαλιστεί η συνέχεια της ύπαρξής του), η λατρεία της ιδιοφυΐας και η αποθέωση της δεξιοτεχνίας φθάνουν στο αποκορύφωμά τους περί το 1900.¹⁴

Στη Γαλλία, συγκεκριμένα, η ανερχόμενη αστική τάξη έχει τη δική της θεώρηση του κόσμου, την οποία θα εξωτερίκευε μέσα από τις τέχνες, ώστε να αφήσει τη σφραγίδα της στο ευρωπαϊκό γίγνεσθαι. Όπως ειπώθηκε, η εποχή χαρακτηρίζεται από τις εξεγέρσεις (επαναστατικά κύματα του 1830 και του 1848) και την εξάπλωση των ανατρεπτικών ιδεών, που διευκόλυναν την αφύπνιση των εθνικών συνειδήσεων και την προβολή ριζοσπαστικών θέσεων. Η ραγδαία επιστημονική πρόοδος, σε συνδυασμό με τη Βιομηχανική Επανάσταση (νοούμενη όχι απλώς ως ιστορική περίοδος αλλά και ως ένα σύνθετο σύστημα ακραίων μεταβολών και ανακατατάξεων, οι οποίες οδηγούν στην «εκβιομηχάνιση» της κοινωνίας στη Μεγάλη Βρετανία κατά τα έτη 1760-1860), ευνοεί την εμφάνιση καινούργιων προϊόντων αλλά και νέων οικονομικών δομών εντός των κοινωνιών της Ευρώπης. Αυτή η εξέλιξη επιφέρει τη μεγέθυνση των πόλεων, την εδραίωση της ήδη ισχυρής αστικής τάξης, καθώς και την ανάπτυξη του καινοφανούς προλεταριάτου· μεταβολές που αντανακλώνται, συνακόλουθα, στην πορεία της μουσικής δημιουργίας εν γένει. Περαιτέρω, η διαδικασία οικονομικής επέκτασης, κυρίως διαμέσου του εμπορίου με τις χώρες της Ανατολής, έφερε τους Ευρωπαίους σε επαφή με πλείστα όσα πνευματικά ερεθίσματα.¹⁵

Μέσα σε αυτό το κλίμα καλλιτεχνικής απελευθέρωσης, ο Saint-Saëns κατέλαβε έναν μοναδικό υφολογικό χώρο στις συνθέσεις του, στις οποίες αποτυπώνονται τόσο οι επιρροές των συνθετών που θαύμαζε περισσότερο (κυρίως οι Ludwig van Beethoven και Franz Liszt) όσο και τα μουσικά ιδιώματα μακρινών προορισμών (όπως η Αίγυπτος και η Αλγερία). Κατά τρόπο παρόμοιο με το Ρομαντικό κίνημα που επικράτησε στην Αυστρία και τη Γερμανία στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, ο γαλλικός Ρομαντισμός χαρακτηρίστηκε από την ενασχόληση με το δράμα τόσο σε ιστορικό όσο και σε ατομικό επίπεδο, το αυξημένο ενδιαφέρον για την εθνική ταυτότητα και την επέκταση ή

¹⁴ Βλ. επ' αυτού Νικόλαο Μαλιάρα, *Ο 19^{ος} αιώνας – Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση* (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2015), 3-4.

¹⁵ Βλ. ειδικά Ernst Hans Gombrich, *Το χρονικό της τέχνης*, μτφρ. Λίνα Κάσδαγλη (Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998), 502-523.

απόρριψη των υφιστάμενων μουσικών δομών. Όπως θα ειπωθεί εκτενώς, μολονότι ορισμένοι από τους συγχρόνους του στα τέλη του 19ου αιώνα χάραζαν νέα μονοπάτια στα όρια της τονικής μουσικής, ο Saint-Saëns ήταν σταθερά ριζωμένος στις κλασικές συμβάσεις των προγενέστερων συνθετών, γεγονός που τον καθιστά μάλλον ασυνήθιστη φιγούρα στη σφαίρα του Ρομαντισμού και διεγείρει την προσοχή του μελετητή, με στόχο την εμβριθή εξέταση του συνόλου της δημιουργίας του, ιδίως στο πεδίο της μουσικής δωματίου.¹⁶

1.2. Η μουσική δωματίου ως είδος

1.2.1. Η γέννηση μιας τέχνης «οικειότητας»

Από τα μέσα του 1500 έως τα μέσα του 1700 - ένα εκτεταμένο χρονικό διάστημα που συμπεριλαμβάνει τη μετάβαση από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ - η ταξινόμηση των μουσικών ειδών γινόταν με γνώμονα την κοινωνική λειτουργία που επιτελούσε η μουσική, η οποία ως εκ τούτου διακρινόταν σε εκκλησιαστική, θεατρική και δωματίου. Ο όρος «μουσική δωματίου» περιλάμβανε αρχικώς το σύνολο της κοσμικής μουσικής (τόσο φωνητικής όσο και οργανικής, είτε σολιστικού χαρακτήρα είτε μουσική γραμμένη για περισσότερους από έναν ερμηνευτές, ακόμα και μικρών ορχηστρικών σχημάτων) που εκτελείτο εντός ιδιωτικού χώρου μικρής έκτασης – συνηθέστερα μέσα στα αστικά σαλόνια, που κατά τον 18^ο αιώνα αυξάνονταν συνεχώς, παράλληλα με την άνοδο της αστικής τάξης. Καθώς οι ορχήστρες αναπτύχθηκαν σημαντικά στα τέλη της δεκαετίας του 1700, αποτελώντας έκτοτε διακριτό οργανικό σύνολο, ο συγκεκριμένος όρος απέκτησε σταδιακά την τρέχουσα έννοιά του: δημιουργία μουσικής προορισμένης να εκτελείται από μικρό οργανικό σύνολο.¹⁷

Στον συγκεκριμένο ορισμό εμπίπτουν ιστορικά και τα έργα που έχουν γραφεί για συνδυασμούς εγχόρδων ή πνευστών οργάνων, ως επί το πλείστον με τη σύμπραξη πληκτροφόρου οργάνου, καθώς και η μουσική για περισσότερες της μίας φωνές (με ή χωρίς οργανική συνοδεία). Το ουσιώδες στοιχείο της μουσικής δωματίου προκύπτει απευθείας από το βασικό χαρακτηριστικό της:

¹⁶ Για το συγκεκριμένο ζήτημα βλ. *Music in Art: International Journal for Music Iconography* 40, no. 1-2 (2015): 255-266, <https://www.jstor.org/stable/musicinart.40.1-2.255>.

¹⁷ Εμπεριστατωμένη διερεύνηση των εξελίξεων στο πεδίο της μουσικής δωματίου σε άμεση σύνδεση με τις κοινωνικές ανακατατάξεις του 19^{ου} αιώνα γίνεται από τον Derek Scott, “Music and social class”, σε Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth Century Music* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001), 544-567.

πρόκειται για μουσική «οικειότητας», χάρη στο περιορισμένο μέγεθος της ομάδας εκτέλεσης, κατάλληλη για την έκφραση των πλέον εξευγενισμένων ιδεών.¹⁸

Η ειδικότερη διερεύνηση της ιστορικής διαδρομής της μουσικής δωματίου προσφέρει πολύτιμες πληροφορίες, επειδή σε τούτο το είδος αντανακλώνται άμεσα οι εκάστοτε τεχνολογικές μεταβολές. Παρότι οργανική μουσική εξαρχής σχεδιασμένη για οικιακή χρήση υπάρχει ήδη από τον 15^ο αιώνα (χαρακτηριστικές είναι οι αντιστικτικές επεξεργασίες τραγουδιών στη Γερμανία), οι αλλαγές που συντελέστηκαν κατά την περίοδο του Μπαρόκ (κατά προσέγγιση 1680-1750), είχαν τεράστιο αντίκτυπο στο εν λόγω μουσικό είδος. Συγκεκριμένα, ο Arcangelo Corelli συνέβαλε στην εδραίωση των δύο τύπων σονάτας της εποχής: της sonata da camera και της sonata da chiesa. Ο όρος “sonata da camera” («σονάτα δωματίου») χρησιμοποιήθηκε αρχικά ως ταυτόσημος της «μουσικής δωματίου», όμως ο μεταγενέστερος σκοπός χρήσης όρου ήταν η αντιδιαστολή του συγκεκριμένου τύπου σονάτας από τη “sonata da chiesa” («εκκλησιαστική σονάτα»). Μεταξύ των δύο αυτών τύπων σονάτας υπήρχαν αξιοσημείωτες διαφορές, τόσο σε σχέση με τη δομή, την ενορχήστρωση και το συνθετικό ύφος όσο και σε σχέση με τη λειτουργία και τον περίγυρο στον οποίον απευθυνόταν ο καθένας.¹⁹

Η συμβολή του Johann Sebastian Bach στην περαιτέρω ανάπτυξη της μουσικής δωματίου υπήρξε καθοριστικής σπουδαιότητας. Συνολικά, τα έργα δωματίου του Bach περιλαμβάνουν 18 σονάτες για ένα όργανο (βιολί, viola da gamba ή φλάουτο) και cembalo, δύο ξεχωριστές τρίο σονάτες και δύο όψιμα έργα ασυνήθιστης φύσης: τη *Μουσική Προσφορά* και την *Τέχνη της Φούγκας*. Στο εν λόγω πεδίο έρευνας πρέπει επιπλέον να γίνει μνεία των έργων μουσικής δωματίου Georg Friedrich Händel, που αντιπροσωπεύουν τόσο τον τύπο της sonata da chiesa όσο και εκείνον της sonata da camera. Διακρινόμενα για τις πλούσιες μελωδικές γραμμές τους, όπως και για την προσεγμένη από πλευράς επεξεργασίας πολυφωνική υφή τους, αποτελούν ένα από τα ωραιότερα δείγματα γραφής του σπουδαίου δημιουργού.²⁰

Μέχρι τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, η μουσική δωματίου, απευθυνόμενη ακόμη σε ένα περιορισμένο κοινό ειδικών και μουσικόφιλων, διαχωρίζεται σαφώς από την ανερχόμενη συναυλιακή μουσική με χορωδία, ορχήστρα και την παρουσία μεγάλου ακροατηρίου.²¹ Η μουσική

¹⁸ Βλ. τη μελέτη του Homer Ulrich, *Chamber Music. The Growth and Practice of an Intimate Art* (New York: Columbia University Press, 1966), ένα από τα επιστημονικά συγγράμματα που προωθούν την έρευνα της μουσικής δωματίου ως αυτοτελούς μορφής τέχνης.

¹⁹ Για τις αλλαγές που επέφερε ο σπουδαίος δημιουργός Arcangelo Corelli στον τομέα της μουσικής δωματίου βλ. το άρθρο της Sandra Mangsen, “The ‘sonata da camera’ before Corelli: A Renewed Search”, *Music and Letters* 76, no. 1 (February 1995): 19-31, <https://www.jstor.org/stable/737760>.

²⁰ Robert Donington, *Baroque Music: Style and Performance*, (New York: W.W. Norton & Company, 1982), 153-160.

²¹ Σύμφωνα με τον φημισμένο μουσικοπαιδαγωγό της εποχής Quantz, ο οποίος συνέγραψε το 1752 ένα εξαιρετικό εγχειρίδιο περί της τεχνικής του φλάουτου, αυτός είναι ο λόγος που το ύφος της μουσικής δωματίου επιτρέπει «μεγαλύτερη επεξεργασία και τέχνη [...] από ό,τι το ύφος των μουσικών σκηνών». Βλ. Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen* (Kassel: Bärenreiter, 1997).

δωματίου έως το 1770 περίπου ήταν απλή, δυνάμενη να εκτελείται από ερασιτέχνες. Αργότερα ο βαθμός δυσκολίας γίνεται μεγαλύτερος και η μουσική δωματίου προορίζεται πια για επαγγελματίες, κατέχοντας πλέον μόνιμη θέση στην καθημερινή αστική πραγματικότητα, σε ιδιωτικές συναυλίες, αλλά και σε δημόσιες πλέον εκδηλώσεις.²²

Κατά τη διάρκεια της Κλασικής περιόδου (κατά προσέγγιση 1750-1820), ο Joseph Haydn εισήγαγε έναν «νέο τρόπο» σύνθεσης (σύμφωνα με τα λεγόμενά του) στα έξι Κουαρτέτα εγχόρδων που απαρτίζουν το έργο 33.²³ Η καινοτομία αυτή είχε ως αποτέλεσμα την καθιέρωση της αρχής της θεματικής ανάπτυξης. Ο χειρισμός των μοτίβων είναι καθοριστικής σπουδαιότητας από πλευράς υφής και εδραιώνεται η πλήρως ανεπτυγμένη μορφή σονάτας, για την οποία στη συνέχεια θα γίνει επισταμένη έρευνα. Επιπροσθέτως, ο Haydn αντικατέστησε, στο πλαίσιο του αναφερθέντος έργου 33, το menuetto με το scherzo, ως τρίτο (κατά κανόνα) ή δεύτερο μέρος του κάθε κουαρτέτου.²⁴

Ένας άλλος διάσημος συνθέτης έργων μουσικής δωματίου της εποχής ήταν ο Wolfgang Amadeus Mozart, καθότι ανέδειξε τη συνεισφορά του πιάνου στο εν λόγω πεδίο μουσικής δημιουργίας, πάντοτε με γνώμονα την αρχή της διαλογικότητας. Όπως παρατηρείται, τα τρίο με πιάνο του Haydn αποτελούν ουσιαστικά σονάτες για πιάνο, με το βιολί και το βιολοντσέλο να παίζουν κυρίως υποστηρικτικό ρόλο, ενώ ο Mozart, δίνοντας στα έγχορδα τη δυνατότητα ισότιμης συμμετοχής, επιτυγχάνει ένα θαυμαστό αποτέλεσμα, επειδή οι διεργασίες που συντελούνται κατά την εξέλιξη της συνομιλίας των δύο ομάδων είναι εκπληκτικές. Ειδικότερα, σε σχέση με τα κουαρτέτα εγχόρδων του Mozart πρέπει να τονιστεί ότι θεωρούνται από τους μελετητές ως κορυφαία έκφανση της κλασικής τέχνης.²⁵

Βάσει της ιστορικής εξέλιξης, η μουσική δωματίου ως είδος έθετε διαρκώς υψηλότερες προκλήσεις σε ερμηνευτές και ακροατές, οι οποίοι έπρεπε να διαθέτουν λυρικό και ποιητικό αισθητήριο, την ικανότητα να προσεγγίσουν την «απόλυτη μουσική» (όπως ορίζεται η μουσική που είναι αποδεσμευμένη από οποιοδήποτε εξωμουσικό στοιχείο και δη ποιητικά κείμενα, λειτουργικούς ρόλους και εμπειρικά νοήματα), να προσλαμβάνουν συνειδητά ή ασυνείδητα τις πολύπλοκες δομές της και να μπορούν, σε τελική ανάλυση, να τις εσωτερικεύουν βιωματικά. Ο Ludwig van Beethoven έδωσε το μέτρο και για τη μουσική δωματίου ήδη από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, στην εκπνοή του

²² Arnold Schering, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905). Το έργο αυτό έχει επιλεγεί από τους μελετητές ως ουσιαστικό εργαλείο κατανόησης της ιστορικής πορείας του ευρωπαϊκού μουσικού πολιτισμού.

²³ Βλ. Robert N. Freeman, επιμ., *Joseph Haydn and the Eighteenth Century. Collected Essays of Karl Geiringer* (Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2002), 9.

²⁴ Στον Joseph Haydn πιστώνεται από την επιστημονική κοινότητα η αναμόρφωση του κουαρτέτου εγχόρδων και, με τις εξελίξεις που συντελέστηκαν μέσω των καινοτόμων προσεγγίσεών του, η καθιέρωση του είδους της μουσικής δωματίου στη σύγχρονη του μορφή. Βλ. Bryan Proksch, *Reviving Haydn: New Appreciations in the Twentieth Century* (Martlesham: Boydell & Brewer, 2015).

²⁵ Επ' αυτού του ζητήματος πρέπει να γίνει ειδική αναφορά στο εξαίρετο συλλογικό έργο με τίτλο *Mozart's Chamber Music with Keyboard*, στο οποίο διεθνούς εμβέλειας μελετητές και ερμηνευτές παρουσιάζουν ένα ευρύ φάσμα νέων αναλυτικών, ιστορικών και κριτικών προοπτικών για τη μουσική δωματίου του θρυλικού Αυστριακού συνθέτη. Βλ. Martin Harlow, επιμ., *Mozart's Chamber Music with Keyboard* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2012).

οποίου σημειώθηκαν ραγδαίες αλλαγές στο ευρύτερο κοινωνικο-πολιτικό πλαίσιο, που χρήζουν ειδικής διερεύνησης.

Κατά τη μετάβαση στον 19^ο αιώνα επήλθαν καθοριστικές κοινωνικές μεταβολές, οι οποίες είχαν εκτεταμένες επιπτώσεις στον τρόπο με τον οποίο δημιουργείτο η μουσική δωματίου. Εν πρώτοις, με την παρακμή και την κατάρρευση της αριστοκρατίας, μεταβλήθηκε άρδην η θέση του επαγγελματία μουσικού εντός του κοινωνικού ιστού. Μέχρι πρότινος, ο συνθέτης ήταν στην υπηρεσία ενός αριστοκράτη και του περιγύρου του.²⁶ Με την άνοδο νέων κοινωνικών τάξεων σε όλη την Ευρώπη, οι συνθέτες αναγκάστηκαν να βιοπορίζονται πουλώντας τις συνθέσεις τους και πραγματοποιώντας συναυλίες, οι οποίες ήταν συχνά «συνδρομητικές», περιλάμβαναν δηλαδή την ενοικίαση μιας αίθουσας και τη συλλογή των εσόδων από την παράσταση. Η μουσική δωματίου γραφόταν πλέον όχι μόνο για πλούσιους προστάτες, αλλά και για επαγγελματίες μουσικούς που ερμήνευαν για ακροατήριο διατεθειμένο να πληρώσει.

Επιπλέον, οι αλλαγές που συντελέστηκαν στη δομή των εγχόρδων οργάνων στις αρχές του 19^{ου} αιώνα ήταν αποτέλεσμα των νέων μεθόδων κατασκευής τους που αναπτύχθηκαν από τους οργανοποιούς. Χάρη σε αυτές, τα έγχορδα απέκτησαν πλουσιότερο ήχο, μεγαλύτερη ακουστική ένταση, καθώς και μεγαλύτερη φέρουσα δύναμη. Τούτες οι αλλαγές συνέβαλαν στην αποτελεσματική τέλεση δημόσιων παραστάσεων σε αίθουσες μεγάλων διαστάσεων και διήρυναν τις τεχνικές σύνθεσης που ήταν έως τότε διαθέσιμες.

Περαιτέρω, μία από τις σπουδαιότερες τεχνολογικές μεταβολές ήταν η εφεύρεση του *pianoforte* από τον Bartolomeo Cristofori στα 1700. Υπενθυμίζεται ότι, καθ' όλη τη διάρκεια της εποχής του Μπαρόκ, το *cembalo* ήταν ένα από τα κύρια όργανα προς αξιοποίηση στη μουσική δωματίου. Στο μεγαλύτερο και σπουδαιότερο αυτό νυκτό πληκτροφόρο²⁷, ήταν αδύνατον να επιτευχθούν διακυμάνσεις δυναμικής, διότι ο τρόπος με τον οποίο χειριζόταν ο εκτελεστής το κλαβιέ δεν επηρέαζε καθόλου τον παραγόμενο ήχο. Στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα το *cembalo* άρχισε να χάνει τη δημοτικότητά του και επισκιάστηκε σταδιακά από το *pianoforte*. Οι συνεχείς καινοτομίες έδωσαν στο καινούργιο – κρουόμενο – πληκτροφόρο τεράστιες εκφραστικές δυνατότητες και, από το 1770 περίπου, κέντρισαν το ενδιαφέρον των συνθετών ανά τον κόσμο. Οι αναβαθμίσεις στην κατασκευή του πιάνου, που αφορούσαν κυρίως την αύξηση της έκτασης του οργάνου, παρέμειναν αμείωτες κατά τα επόμενα εκατό χρόνια, τόσο στην Ευρώπη όσο και στην Αμερική. Κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, το πιάνο κατέκτησε και διατήρησε την πρωτοκαθεδρία: πολλοί συνθέτες, με εξέχοντες τους Frédéric Chopin και Franz Liszt, συνέθεσαν κυρίως για το συγκεκριμένο,

²⁶ Επιπλέον αξιολογήσεις των επιπτώσεων των κοινωνικών αλλαγών στη μουσική του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα βλ. σε Henry Raynor, *Social History of Music* (Boston: Taplinger Publishing, 1978).

²⁷ Για ζητήματα ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας που ανακύπτουν εντός του υπό εξέταση πλαισίου βλ. Albert G. Hess, "The Transition from Harpsichord to Piano", *The Galpin Society Journal* 6 (July 1953): 75-77, <https://www.jstor.org/stable/841719>.

θαυμαστών τεχνικών δυνατοτήτων, όργανο, αφιερώνοντάς του μερικά από τα λαμπρότερα έργα τους.

Το πιάνο, που δεν ήταν πια είδος πολυτελείας, αλλά αντικείμενο μαζικής παραγωγής, έγινε όργανο προτίμησης, με συνθέσεις που του απευθύνονται σχεδόν αποκλειστικά.²⁸ Το πιάνο κατακτά μια απήγηση άνευ προηγουμένου και, αντιστοίχως, το ρεπερτόριό του είναι πλούσιο και πολύπλευρο. Πιστεύεται ακράδαντα ότι το συγκεκριμένο όργανο ταιριάζει ιδιαίτερα στην ατομική εκφραστικότητα του σολίστα, η οποία υπήρξε σαφέστατο αίτημα του Ρομαντισμού. Ήδη το «αισθηματικό ύφος» του 18^{ου} αιώνα (όπως εκδηλωνόταν μέσω της συνθετικής επιλογής ελασσόνων τονικοτήτων και μορφών που παρουσίαζαν σχετικά μεγαλύτερη ελευθερία ως προς τη δόμησή τους) προτιμούσε το πιάνο για τους ίδιους λόγους.

Οι κλασικοί μορφολογικοί τύποι – με προεξάρχουσα τη μορφή σονάτας – παραμένουν ζωντανοί. Ως νέο τυπικό είδος εμφανίζεται το μικρό λυρικό κομμάτι για πιάνο, που είναι το αντίστοιχο του λυρικού τραγουδιού. Επισημάνθηκε ήδη ότι ο Κλασικισμός προέβαλλε ως στόχο την εξισορρόπηση των αντιθέσεων· στον αντίποδα, οι συναισθηματικές παρορμήσεις του Ρομαντισμού οδηγούσαν εσκεμμένα σε ακραίες καταστάσεις (στη δραματική, πυρετώδη κινητικότητα, που αντιδιαστέλλεται προς τη λυρική, αισθαντική στατικότητα). Συνάγεται λοιπόν με βεβαιότητα το συμπέρασμα ότι οι παραδοσιακές μορφές, που διακρίνονταν για τη συμμετρία και την ισορροπία τους, υιοθετήθηκαν από τους ρομαντικούς ακριβώς για να ανατραπούν.

Παράλληλα με το είδος της «μουσικής σαλονιού» (“*musique de salon*”), όπως σχηματοποιείται ιδίως μέσω της καθιέρωσης του πληθωρικού σολιστικού ρεπερτορίου, διαδίδονται ταχύτατα τα θελκτικά έργα για πιάνο 4 χέρια. Η θεαματική αυτή «εκτίναξη» του πιάνου επηρέασε, αναντίρρητα, το πεδίο της μουσικής δωματίου και μάλιστα κατά τρόπο μοναδικό: σε γενικές γραμμές, η μουσική δωματίου που συμπεριλαμβάνει πιάνο καταλαμβάνει τη θέση που είχε για τους κλασικούς το κουαρτέτο εγχόρδων.²⁹

Ο Beethoven υπήρξε ακρογωνιαίος λίθος της δυτικής μουσικής και διήνυσε αυτήν την περίοδο αλλαγών σφραγίζοντάς την ανεξίτηλα. Ουσιαστικά μεταμόρφωσε τη μουσική δωματίου, διότι την ανύψωσε σε πρωτόγνωρο επίπεδο, τόσο από πλευράς περιεχομένου όσο και από πλευράς

²⁸ Η επινόηση στα 1823 του μηχανισμού «διπλής επαναφοράς» πλήκτρων από τον Γάλλο οργανοποιό Sébastien Érard υπήρξε μια αληθινή επανάσταση, επειδή ανέτρεψε τις παραδεδομένες αρχές, τόσο στο πεδίο της κατασκευής πιάνων όσο και σε εκείνο της σύνθεσης / εκτέλεσης έργων για πιάνο, αναμορφώνοντας ριζικά την αντίστοιχη φιλολογία. Τα πιάνα Érard, διακρινόμενα για τον μεστό και συνάμα καθαρό ήχο τους, καθώς και για το εύρος ηχοχρωμάτων που μπορούσε να επιτευχθεί χάρη στις προηγμένες τεχνικές τους δυνατότητες, υπήρξαν ιδιαίτερα αγαπητά στους Ευρωπαίους επαγγελματίες πιανίστες. Βλ. Robert Adelson, *Érard: A Passion for the Piano* (London: Oxford University Press, 2021), 43.

²⁹ Για περαιτέρω συζήτηση σχετικά με την επίδραση του πιάνου στη σύνθεση έργων για κουαρτέτο εγχόρδων βλ. Paul Griffiths, *The String Quartet: a History* (London: Thames and Hudson, 1985).

τεχνικών απαιτήσεων.³⁰ Τα ύστερα κουαρτέτα εγχόρδων του, ιδίως, θεωρήθηκαν τόσο τρομακτικό επίτευγμα, ώστε πολλοί μεταγενέστεροι συνθέτες φοβήθηκαν να δοκιμάσουν να συνθέσουν εντός του συγκεκριμένου πλαισίου.³¹ Από τη συνολική αποτίμηση της μουσικής δημιουργίας του κορυφαίου αυτού συνθέτη προκύπτει αβίαστα η διαπίστωση ότι η μουσική δωματίου κατέχει *κεντρική* θέση στα έργα του, με τα 17 Κουαρτέτα εγχόρδων του να αποτελούν τη «ραχοκοκκαλιά» του εν λόγω ρεπερτορίου.³² Οι τεχνικές επεξεργασίας σε συνδυασμό με τις αντιστικτικές μεθόδους παίζουν εδώ καθοριστικό ρόλο· συνακόλουθα, οι επιμέρους μορφές είναι ευφάνταστες, σχεδόν ρευστές, τα μέρη αλληλοσυνδέονται βάσει της αρχής της θεματικής ανάπτυξης³³ και προβάλλεται εν συνόλω ένα εύρος απaráμιλλης έκφρασης, που αποκαλύπτει νέα βάθη της ψυχής.

Ο Franz Schubert, κινούμενος στο πνεύμα που είχε επιδείξει ο Beethoven, εξύψωσε και καθιέρωσε το αναδυόμενο συνθετικό ύφος, σηματοδύοντας την πρώιμη Ρομαντική περίοδο (1800-1830, κατά προσέγγιση). Κατά τη διάρκεια της σύντομης ζωής του (μόλις 31 έτη), αφιέρωσε αξιοσημείωτο μέρος των συνθετικών του επιλογών στη δημιουργία μουσικής δωματίου, στην οποία αποδεικνύεται η δημιουργική του ωριμότητα.³⁴ Η μουσική του Schubert, όπως και ο τραγικός βίος του, συνιστά εναργή αποτύπωση των αντιφάσεων της εποχής του: η μουσική δωματίου ήταν το ιδανικό μέσο για να τιθασεύσει τις αντικρουόμενες δυνάμεις που τον ταλάνιζαν, αυτόν τον εσωτερικό σπαραγμό που οδήγησε στον πρόωρο θάνατό του. Επιδίωξη του δημιουργού ήταν «να συμβιβάσει τα κατά βάση λυρικά του θέματα με το αίσθημά του για δραματική έκφραση, εντός μιας μορφής που παρείχε τη δυνατότητα ακραίων χρωματικών αντιθέσεων». Κατά συνέπεια, η τυπική της ιστορικής περιόδου «εναλλαγή ‘θύελλας και ορμής’³⁵ - λύσης της έντασης» σφραγίζει το σύνολο των όψιμων έργων του.

³⁰ Τα έργα του Beethoven ήταν, σύμφωνα με τα λόγια του ερευνητή Maynard Solomon, «τα πρότυπα με τα οποία ο ρομαντισμός του 19^{ου} αιώνα μέτρησε τα επιτεύγματα και τις αποτυχίες του». Βλ. Maynard Solomon, “Beyond Classicism”, σε *The Beethoven Quartet Companion*, επιμ. Winter Robert και Martin Robert (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1994), 59.

³¹ Βλ. Stephen Hefling, “The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century”, σε *The Cambridge Companion to the String Quartet*, επιμ. Robert Stowell (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003), 233-244.

³² Maynard Solomon, *Beethoven* (New York: Schirmer Trade Books, 2001), 117.

³³ Στη μουσική δωματίου του Beethoven ως ολότητα εκφράζεται εύγλωττα μια βαθμιαία αύξηση της δύναμης του μοτίβου (νοούμενου ως η βασική δομική και λειτουργική ρυθμο-μελωδική μονάδα) να δημιουργεί θεματικές ενότητες. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για τα αριστουργηματικά Τρίο με πιάνο, έργο 1. *Κατά κανόνα στα τρίτα μέρη των έργων αυτών (όπου έγινε από τον συνθέτη αντικατάσταση του menuetto από το scherzo, σύμφωνα με την πρακτική του Haydn), το μεγαλύτερο μέρος του αναπτυσσόμενου θεματικού υλικού βασίζεται εξ ολοκλήρου σε ένα μοτίβο έκτασης ενός μόλις μέτρου.* Βλ. Lucy Miller, *Adams to Zemlinsky* (New York: Concert Artists Guild, 2006), 57.

³⁴ Το εξάισιο Κουιντέτο του για δύο βιολιά, βιόλα και δύο βιολοντσέλα, σε ντο μείζονα, D. 956, το τελευταίο εκτεταμένο έργο μουσικής δωματίου του συνθέτη, θεωρείται από τους μελετητές ως τελειότερη σύνθεσή του. Βλ. Martin Chusid, “Schubert’s Chamber Music: Before and After Beethoven”, σε *The Cambridge Companion to Schubert* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997) και Ted Libbey, “Schubert Most Sublime: The Sting Quartet in C”, προσπ. 07-02-2025, <https://www.npr.org/2011/07/18/111631425>.

³⁵ Το επονομαζόμενο “Sturm und Drang” («Θύελλα και Ορμή») ήταν ένα λογοτεχνικό κίνημα με επίδραση στη μουσική και τις εικαστικές τέχνες, που εκδηλώθηκε και αναπτύχθηκε στη Γερμανία κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα (από τα τέλη της δεκαετίας του 1760 έως τα τέλη της δεκαετίας του 1780), ως πρόδρομος του γερμανικού Ρομαντισμού. Στο πλαίσιο αυτού του κινήματος αμφισβήτησης, η ατομική υποκειμενικότητα, η πνευματική ανεξαρτησία του δημιουργού και, ειδικότερα, τα άκρα του φάσματος των συναισθημάτων εκφράστηκαν ελεύθερα, ως αντίδραση στους θεωρούμενους περιορισμούς του ορθολογισμού που επέβαλε ο Διαφωτισμός και τα συναφή αισθητικά κινήματα. Οι ρίζες και η ονομασία του κινήματος ανάγονται στο ομότιτλο θεατρικό έργο του

Στα έργα του Felix Mendelssohn, ο οποίος στην ηλικία των 16 ετών είχε ήδη συνθέσει το πρώτο του μεγάλο έργο μουσικής δωματίου, το Οκτέτο εγχόρδων, op. 20, παρατηρείται μια επιστροφή στα κλασικά ιδεώδη της μορφής, σε συνδυασμό με ρομαντικό ενθουσιασμό. Αυτό που πρέπει να επισημανθεί σχετικά με τις συνθέσεις του που εμπίπτουν στο πεδίο εξέτασης είναι η παράμετρος της κυκλικότητας³⁶, υπό την έννοια της επανεμφάνισης του αρχικού θεματικού υλικού μεταξύ των μερών, ώστε να διασφαλίζεται η συνοχή του μουσικού έργου.³⁷

Την κυκλική μορφή ανέπτυξε περαιτέρω ο Robert Schumann, προωθώντας έτσι την εδραίωσή της. Επιπροσθέτως, χρησιμοποίησε τις αντιστικτικές τεχνικές ως έναν άλλο τρόπο συνομιλίας μεταξύ των οργάνων που συμπράττουν στη μουσική δωματίου. Όπως καταδείχθηκε ανωτέρω, οι συνθέτες που εμπίπτουν στην περίοδο ακμής του Ρομαντισμού (1830-1850, κατά προσέγγιση) είχαν έντονη επίγνωση του «υποδείγματος συνομιλίας», εν είδει διαλογικού προτύπου, που είχαν καθιερώσει οι Haydn και Mozart.

Ο 19^{ος} αιώνας, μια ιστορική περίοδος υψίστης σπουδαιότητας, προτιμά, όπως τονίστηκε, τις πολύχρωμες αντιθέσεις, ο οποίες, σε αυτό το πλαίσιο, εμπλουτίζονται τόσο από πλευράς μορφής όσο και από πλευράς περιεχομένου. Η προώθηση των εκδηλώσεων μουσικής δωματίου υπήρξε απότοκος του γενικότερου ενδιαφέροντος για τα συναυλιακά δρώμενα στα ανεπτυγμένα αστικά κέντρα της Ευρώπης. Καθ' όλη τη διάρκεια της εξεταζόμενης ιστορικής περιόδου επιδιώκεται αφενός η επίδειξη μιας νέου τύπου δεξιοτεχνίας εκ μέρους του ερμηνευτή (σκοπός που αποτυπώνεται στην καθιέρωση του κοντσέρτου ως είδους) αφετέρου η ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων πιάνου και εγχόρδων (όπως αυτές φωτίζονται, αξιοποιούνται και εξελίσσονται στο πεδίο της - παγιωθείσας - μουσικής δωματίου). Στην πορεία της διερεύνησης των επιμέρους παραμέτρων ανακύπτουν στοιχεία αυξημένου ενδιαφέροντος: Με την άνοδο της νέας τεχνολογίας λόγω της Βιομηχανικής Επανάστασης, η έντυπη μουσική κατέστη προσιτή στο ευρύ κοινό, ενώ οι ιδιωτικές μουσικές εκφάνσεις απέκτησαν ευρεία δημοτικότητα. Οι συνθέτες άρχισαν συνεπώς να ενσωματώνουν καινούργιες τεχνικές στα έργα τους, στοχεύοντας να προσελκύσουν την ανοιχτή αγορά, καθόσον εκδηλωνόταν έντονη επιθυμία για ένα είδος μουσικής που κατεξοχήν προσφέρεται για οικιακή

δραματουργού Friedrich Maximilian von Klinger (1776). Βλ. Craig Wright και Bryan Simms, *Music in Western Civilization* (Belmont: Thomson Schirmer, 2006), 423.

³⁶ Ο όρος «κυκλικός», όπως εφαρμόζεται στη μουσική από το 1750 περίπου, χρησιμοποιείται με σκοπό να περιγράψει είτε ένα έργο, στο οποίο τμήμα του ενός μέρους επανέρχεται σε άλλο μέρος (ένα ή περισσότερα), είτε ένα έργο του οποίου διαφορετικά μέρη βασίζονται σε παρόμοιο θεματικό υλικό, όπου συχνά παρατηρείται συγχώνευση μερών, είτε μια συλλογή από μινιατούρες, οι οποίες αποδίδουν πλήρες νόημα, μόνον όταν θεωρούνται ως ολότητα. Ειδικότερα, ο εν λόγω όρος αναφέρεται σε μακροσκελή έργα ενόργανης μουσικής, τα οποία έχουν συντεθεί κατά τον 19^ο αιώνα ή στις αρχές του 20^{ου} αιώνα και στα οποία πανομοιότυπο (ή παρόμοιο) θεματικό υλικό χρησιμοποιείται σε τουλάχιστον δύο διαφορετικά μέρη – τοιουτοτρόπως, το έργο ολοκληρώνεται με στοχευμένες υπενθυμίσεις του αρχικού θεματικού υλικού, δημιουργώντας την εντύπωση διαρκώς επαναλαμβανόμενων κύκλων. Βλ. Benedict Taylor, *The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era* (London: Oxford University Press, 2015), κεφ. 5: “La sonate cyclique and the Structures of Time”.

³⁷ Βλ. Benedict Taylor, “Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn’s A-minor Quartet, Op. 13”, *The Musical Quarterly* 93, no.1 (2010): 45-49, <https://www.jstor.org/stable/40783175>.

χρήση. Παρότι δηλαδή οι τεχνικές βελτιώσεις των μουσικών οργάνων έδωσαν τη δυνατότητα περισσότερων δημόσιων παρουσιάσεων έργων μουσικής δωματίου, ο ιδιωτικός της χαρακτήρας – η «οικειότητα» με την οποία είναι συνυφασμένη η εν γένει δημιουργία της – παρέμεινε σταθερό ζητούμενο κύκλων πεπαιδευμένων ακροατών, οι οποίοι ευνόησαν τη διαμόρφωση και τον καθορισμό των αντίστοιχων τάσεων.³⁸

Πρέπει να υπογραμμισθεί ότι η συγκρότηση ιδιωτικών συνόλων μουσικής δωματίου, η οποία οδήγησε στην ανάπτυξη της λεγόμενης “Hausmusik” («οικιακής μουσικής»), υπήρξε ο κανόνας όσον αφορά στον τρόπο ψυχαγωγίας των αστικών ευρωπαϊκών οικογενειών κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, με δεδομένο ότι η πλειονότητα αυτών διέθετε πιάνο, που αποτελούσε τον πυρήνα της συγκεκριμένης μουσικής έκφρασης.³⁹ Περαιτέρω, όπως ήταν ευλόγως αναμενόμενο, πλήθος ερασιτεχνικών⁴⁰ μουσικών ενώσεων έκανε την εμφάνισή του σε όλη την Ευρώπη, ιδίως στη Γερμανία και τη Γαλλία. Οι κοινωνίες αυτές δεν ενθάρρυναν μόνον, μα προήγαγαν συστηματικά την κατ’ ιδίαν μουσική έκφραση, συγκροτώντας μουσικές βιβλιοθήκες, προωθώντας τον σχηματισμό διαφόρων οργανικών συνόλων και χρηματοδοτώντας συναυλίες κατ’ οίκον.⁴¹

Ο μουσικός ομοϊδεατισμός οδήγησε στη σύναψη ισχυρών δεσμών εντός των κοινοτήτων: εκτός από την Αυστρία και τη Γερμανία, που θεωρείτο ότι βρίσκονταν στο «κέντρο» των ιστορικών εξελίξεων, η μουσική δωματίου διαδόθηκε και σε χώρες με διαφορετική παράδοση, όπως η Αγγλία⁴², ως ιδιαίζον φαινόμενο, οι ποικίλες εκφάνσεις του οποίου άνθιζαν ταχύτατα.⁴³ Με τη σταδιακή ενίσχυση του φεμινιστικού κινήματος, άρχισε να γίνεται αποδεκτή και η συμμετοχή των γυναικών τόσο στη σύνθεση όσο και στην εκτέλεση μουσικής δωματίου.

Στη δεκαετία του 1860, υπήρξε μια ολοένα βαθύτερη ρήξη μεταξύ των Ρομαντικών μουσικών σχετικά με τη γενικότερη κατεύθυνση της μουσικής. Αφενός, πολλοί συνθέτες έτειναν πλέον να εκφράζονται αποκλειστικά μέσω έργων μουσικής δωματίου, στα οποία ενσωμάτωναν μάλιστα στοιχεία προσωπικού χαρακτήρα, υποκινούμενοι από την ανάγκη να έχουν οι συνθέσεις

³⁸ Σε ενδελεχή εξέταση του εν λόγω υποβάθρου προβαίνει ο Γιάννης Μπελώνης, *Η μουσική δωματίου στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα: Η περίπτωση του Μάριου Βάρβογλη (1885-1967)* (Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, 2012), 31-44.

³⁹ Βλ. επ’ αυτού John Herschel Baron, *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music* (New York: Pendragon Press, 1998), 305-307.

⁴⁰ Κρίνεται σκόπιμο να σημειωθεί εδώ ότι, αν και το ερασιτεχνικό παίξιμο ευδοκμούσε καθ’ όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, επρόκειτο επίσης για μια περίοδο αυξανόμενου επαγγελματισμού της εκτέλεσης μουσικής δωματίου. Τα επαγγελματικά κουαρτέτα άρχισαν σταδιακά να κυριαρχούν στη σκηνή των συναυλιών μουσικής δωματίου. Βλ. Tully Potter, “From chamber to concert hall: The concert explosion and the age of recording”, σε *The Cambridge Companion to the String Quartet*, επιμ. Robert Stowell (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003), 50.

⁴¹ Homer Ulrich, *Chamber Music. The Growth and Practice of an Intimate Art* (New York: Columbia University Press, 1966), 50-60, όπως και April Marie Ross, “A Guide to Arranging Late Eighteenth and Early Nineteenth Century Harmoniemusik in an Historical Style” (PhD diss., University of North Texas, 2015), 20-32.

⁴² Βλ. Herbert Antcliffe, “The Recent Rise of Chamber Music in England”, *The Musical Quarterly* 6, no. 1 (January 1920): 12, <https://www.jstor.org/stable/738096> και Christina Bashford, “Historiography and Invisible Musicians: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain”, *Journal of the American Musicological Society* 63, no. 2 (2010): 291, <https://doi.org/10.1525/jams.2010.63.2.291>.

⁴³ Marie Lott, “Audience and style in nineteenth-century chamber music, c. 1830 to 1880” (PhD diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 2008), 1-20.

τους ορισμένους αποδέκτες, στους οποίους και τις αφιέρωναν.⁴⁴ Αφετέρου, σε αντιστάθμισμα αυτής της επέκτασης της μουσικής δωματίου, οι Liszt ηγήθηκε από κοινού με τον Wagner ηγήθηκε ενός κινήματος που υποστήριζε σθεναρά ότι η «απόλυτη» («καθαρή») μουσική είχε εξαντληθεί με τα έργα του Beethoven και συνεπώς είχε κλείσει τον κύκλο της – ως το μέλλον της τέχνης προβάλλονταν εφεξής οι «προγραμματικές» μορφές μουσικής, οι οποίες, δημιουργώντας «εμπειρικές εικόνες», θα ασκούσαν καταλυτική επίδραση. Οι συνθέτες που ανήκαν στο κίνημα αυτό διαχώριζαν σαφέστατα τους εαυτούς τους από το είδος της μουσικής δωματίου, ενώ στον αντίποδα της συγκεκριμένης θέσης βρισκόταν ο Johannes Brahms και οι συνοδοιπόροι του, ιδίως ο μουσικοκριτικός Eduard Hanslick. Ο αποκαλούμενος «Πόλεμος των Ρομαντικών», που ξέσπασε στην καρδιά του 19^{ου} αιώνα, συγκλόνισε τον καλλιτεχνικό κόσμο της εποχής, ο οποίος υπήρξε μάρτυρας φοβερών αντεγκλήσεων.

Βάσει των ανωτέρω, καθίσταται σαφές ότι ήταν ο Brahms εκείνος που κυριάρχησε στο ιδιαίζον πεδίο της μουσικής δωματίου κατά την περίοδο του ύστερου Ρομαντισμού (1850-1910, κατά προσέγγιση). Μετέφερε τη δάδα της Ρομαντικής μουσικής προς τον εικοστό αιώνα, χαράζοντας «νέους δρόμους» - σύμφωνα με τον Schumann - και σφραγίζοντας ανεξίτηλα την πορεία συνθετών εκτός Γερμανίας και ιδίως των Γάλλων δημιουργών.⁴⁵ Η δική του «αρμονική τόλμη» προανήγγειλε ακόμα τολμηρότερους συνθετικούς πειραματισμούς.⁴⁶ Ο ρηξικέλευθος δημιουργός Arnold Schönberg, θεμελιωτής του δωδεκαφθογγισμού, εντόπισε ουσιαστικά στον Brahms τις ρίζες του μοντερνισμού, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στο δοκίμιό του με τίτλο «Ο προοδευτικός Brahms».⁴⁷

Η εξερεύνηση του τονικού χώρου και της δομικής διαμόρφωσης που είχε ξεκινήσει ο Brahms συνεχίστηκε από τους συνθέτες της γαλλικής σχολής, για τους οποίους θα γίνει στη συνέχεια εκτενής λόγος. Το Κουιντέτο με πιάνο σε φα ελάσσονα του César Franck, σύνθεση του 1879, προβάλλει γλαφυρά, μέσω της επανεμφάνισης του ίδιου θεματικού υλικού σε καθένα από τα τρία μέρη που το απαρτίζουν, την εγκαθίδρυση της κυκλικής μορφής. Στο ίδιο πνεύμα, το Κουαρτέτο εγχόρδων του Claude Debussy, op. 10, δημιουργία αριστοτεχνικής δόμησης, συνιστά τομή στην ιστορία της μουσικής δωματίου, αποτελώντας έτσι μια απόσχιση από τους κανόνες της κλασικής παράδοσης.⁴⁸

Το εν λόγω έργο του Debussy υπήρξε, όπως και τα κουαρτέτα εγχόρδων του Ravel, αληθινή καινοτομία στον χώρο της μουσικής δωματίου, καθιερώνοντας ένα είδος ηχοχρώματος και υφής που

⁴⁴ Επ' αυτού βλ. Walter Frisch, *Music in the Nineteenth Century* (New York and London: W.W. Norton & Company, 2013) 19-26.

⁴⁵ Mark A. Radice, *Chamber music: An essential history* (Michigan: The University of Michigan Press, 2012), 115.

⁴⁶ Jan Swafford, *Johannes Brahms: A Biography* (London: Vintage Books, 1999), 95.

⁴⁷ Leonard Stein, επιμ., *Style and Ideal: Selected Writings of Arnold Schönberg* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984), 632-633.

⁴⁸ Lucy Miller, *Adams to Zemlinsky: A Friendly Guide to Selected Chamber Music* (New York: Concert Artists Guild, 2006), 104.

συνδέεται με το καλλιτεχνικό ρεύμα του ιμπρεσιονισμού. Για τους συνθέτες που διατηρούσαν τη συγκεκριμένη άποψη περί αισθητικής, τα οργανικά σύνολα μουσικής δωματίου ήταν το κύριο μέσο μετάδοσης αυτής της ιδιότυπης ατμόσφαιρας. Η υπέροχη ποικιλομορφία που συναρτάται ειδικά με τον 19^ο αιώνα δεν έχει ωστόσο εκλείψει – τουναντίον, είναι πάντοτε παρούσα, αποτελώντας σταθερή πηγή έμπνευσης, με υπέρτατο στόχο τη διαρκή προώθηση της ανθρώπινης δημιουργίας σε κάθε της έκφανση.

1.2.2. Μια νέα, παγκόσμια τάση: το εθνικό στοιχείο στη μουσική δημιουργία

Παράλληλα με την ολοένα ισχυρότερη τάση αναζήτησης νέων τρόπων προσέγγισης και διαχείρισης των ζητημάτων που συναρτώνται με την τονικότητα και την υφή ως καθοριστικές παραμέτρους της συνθετικής δημιουργίας, υπήρξε κατά το δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα μια νέα εξέλιξη στο υπό εξέταση πεδίο, μια αντίρροπη τάση που εξαπλώθηκε ταχύτατα στο παγκόσμιο στερέωμα, επιδρώντας κατά τρόπο καταλυτικό στη μετέπειτα πολιτισμική πορεία: η άνοδος του εθνικισμού. Σε αυτό το πλαίσιο, οι συνθέτες στράφηκαν με ιδιαίτερη ζέση προς τα «κατ' ιδίαν στοιχεία» των χωρών προέλευσής τους. Αναζητώντας επισταμένως μουσικό υλικό (ρυθμούς, μελωδίες) που έφερε τη σφραγίδα της πατρίδας τους, επεδίωξαν ξεκάθαρα να εμπλουτίσουν τη φαρέτρα τους, κυρίως όμως να επιβεβαιώσουν την ταυτότητά τους. Σύμφωνα με τα γραφόμενα του Albert Einstein, μιας από τις εξέχουσες προσωπικότητες της διανοήσης, «η Ευρώπη ωθήθηκε από τη ρομαντική τάση να καθορίσει στα μουσικά ζητήματα τα εθνικά σύνορα όλο και εντονότερα. Η συλλογή και το κοσκίνισμα των παλιών παραδοσιακών μελωδικών θησαυρών [...] αποτέλεσε τη βάση για μια δημιουργική μουσική τέχνη».⁴⁹

Η ιδεολογία των εθνικών μουσικών σχολών στρέφεται γύρω από την προσπάθεια έκφρασης εθνικών περιεχομένων ως ανάδυσης των ιδιαιτεροτήτων της λαϊκής παράδοσης (θρύλων, παραδόσεων, τραγουδιών και χορών) με τα μέσα μιας κοσμοπολίτικης μουσικής γλώσσας.⁵⁰ Ο μουσικός εθνικισμός βρίσκει σαφή έκφραση μέσα από το πολυδιάστατο είδος της όπερας, που επιτρέπει αναφορές στην παράδοση και στη σύγχρονη της αφομοίωση με σφαιρικό τρόπο. Πέραν της όπερας, οι οργανικές μουσικές δημιουργίες διακρίνονται κυρίως για τον «προγραμματικό» τους

⁴⁹ Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era* (New York: W.W. Norton, 1947), 332.

⁵⁰ Για το ζήτημα του εθνικισμού στη μουσική βλ. Richard Taruskin, “Non-Nationalists and Other Nationalists”, *19th-Century Music* 35, no. 2 (Fall 2011): 132-135 και Carl Dalhaus, “Nationalism in Music”, σε *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (Berkeley: University of California Press, 1980), 81-84, ο οποίος επισημαίνει ότι δεν αρκεί η καταγωγή ή η εντοπιότητα του συνθέτη για να θεωρείται ένα έργο ως εθνικό, διότι το πλέον σημαντικό κριτήριο είναι η έκφραση της εθνικής ψυχής μέσα από το έργο, το να συνδεθεί δηλαδή τόσο το έργο όσο και ο δημιουργός του με την πραγματική ζωή του έθνους. Το εθνικό έργο τελεί σε άρρηκτη σχέση με τα βιώματα και την ιδεολογία του συνθέτη, άρα αφορά την πρόθεσή του να εκπροσωπήσει τρόπον τινά το έθνος. Αντιθέτως, η εξερεύνηση ενός εξωτικού μουσικού ιδιώματος στο πλαίσιο συνθετικών πειραματισμών θεωρείται κάτι εντελώς διαφορετικό.

χαρακτήρα: φέρουν έντονα εξωμουσικά στοιχεία, καθότι συνδέονται με την παρουσίαση ενός αντιληπτού διαμέσου του λόγου θέματος, στο οποίο αναφέρεται κατά κανόνα ο ίδιος ο συνθέτης.

Για πολλούς από αυτούς τους δημιουργούς, η μουσική δωματίου υπήρξε το εύλογο μέσο έκφρασης της ιδιαίτερης αυτής ανάγκης τους, το φυσικό όχημα για την εκδήλωση του εθνικού τους χαρακτήρα. Ήδη από το δεύτερο μισό του δεκάτου ενάτου αιώνα, ήταν αρκετές οι εθνικές σχολές της Ευρώπης που είχαν να επιδείξουν σημαντικό αριθμό έργων στο υπό διερεύνηση πεδίο.⁵¹ Με αφετηρία τούτη τη διαπίστωση, γίνεται ενδελεχής διερεύνηση του πλαισίου δράσης του Saint-Saëns. Η σχέση των Γάλλων συνθετών με τον μουσικό εθνικισμό διήλθε από δύο κύριες φάσεις που αλληλεπικαλύπτονται στα τέλη της δεκαετίας του 1860. Το ερευνητικό ενδιαφέρον εστιάζεται στη δεύτερη φάση, η οποία έγινε πλήρως αισθητή μετά την ήττα της Γαλλίας στον Γαλλο-Πρωσικό Πόλεμο του 1870, εγκαθιδρύοντας αρχές εθνικής μουσικής, οι οποίες διήρκεσαν πέρα από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.⁵²

Κατά την προγενέστερη περίοδο, η επαναστατική αρχή της αφομοίωσης εξασφάλιζε τη συνέχιση μιας κοσμοπολίτικης θεώρησης, σύμφωνα με την οποία Ιταλοί, Γερμανοί και Γάλλοι συνθέτες μπορούσαν να συνεισφέρουν *εξίσου* στο μεγαλείο της γαλλικής μουσικής, εφόσον το μουσικό τους ύφος ανταποκρινόταν στο γαλλικό γούστο. Συγχρόνως, ο γαλλικός μπεριαλισμός υπό τον Ναπολέοντα Γ΄ και έπειτα, νοούμενος ως «εκπολιτιστική αποστολή», προσέδωσε στα γαλλικά λυρικά είδη ένα κύρος διεθνούς εμβέλειας. Στη μεταγενέστερη περίοδο, η αγωνία για τη γαλλική κατωτερότητα έναντι της Γερμανίας οδήγησε στη συνολική επανεξέταση του γαλλικού εθνικισμού, ιδίως υπό το φως της διχαστικής ανόδου του Richard Wagner στο μουσικό στερέωμα.

Εθνική ώθηση προς τη συνθετική δημιουργία δόθηκε το 1803, με την επέκταση του διαγωνισμού *Prix de Rome* στη μουσική.⁵³ Το ζητούμενο να γραφεί μια σκηνή όπερας υπό μορφή καντάτας ως απαραίτητη προϋπόθεση συμμετοχής στον τελικό γύρο σφράγισε τη θέση της τραγικής όπερας με *απαγγελία* ως του κύριου εθνικού είδους. Η αρχή της αφομοίωσης των μη γηγενών επέτρεψε σε μνημειώδεις όπερες - τόσο από πλευράς οπτικού όσο και από πλευράς ακουστικού πλούτου - αλλοδαπών συνθετών να αναχθούν σε καθοριστικής σπουδαιότητας έργα ενός

⁵¹ Τον τρόπο με τον οποίο εκδηλώνεται ο εθνικισμός στις διάφορες κοινωνικές τάξεις κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα σε συνάρτηση με τη μουσική δωματίου βλ. Jim Samson, "Nations and nationalism", σε Jim Samson (επιμ.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001), 568-600.

⁵² Εκτενής παράθεση εξειδικευμένων στοιχείων εντός του πλαισίου εξέτασης της γαλλικής συνθετικής δημιουργίας γίνεται από τους Timothy Jones, "Nineteenth Orchestral and Chamber Music", σε *French Music since Berlioz*, επιμ. Caroline Potter (London: Routledge, 2007), 54-79 και Katharine Ellis, "Paris, 1866: In search of French music", *Music and Letters* 91 (2010): 536-554.

⁵³ Το περίφημο *Prix de Rome* (ή αλλιώς *Grand Prix de Rome*) ήταν μια γαλλική υποτροφία για φοιτητές τεχνών, αρχικά για ζωγράφους και γλύπτες, που καθιερώθηκε το 1663 κατά τη βασιλεία του Λουδοβίκου XIV της Γαλλίας. Στους νικητές απονεμόταν υποτροφία που τους επέτρεπε να μείνουν στη Ρώμη για τρία έως πέντε χρόνια με έξοδα του κράτους. Το βραβείο επεκτάθηκε στην αρχιτεκτονική το 1720, στη μουσική το 1803 και στη χαρακτηριστική το 1804. Το διάσημο αυτό βραβείο καταργήθηκε το 1968 από τον André Malraux, τότε Υπουργό Πολιτισμού, έπειτα από τις παραχές του Μαΐου 1968, που απαιτούσαν πολιτιστική αλλαγή. Επ' αυτού βλ. Albert Boime, "The Prix de Rome: Images of Authority and Threshold of Official Success", *Art Journal*, 44, no. 3 (Autumn 1984): 281-289, <https://www.jstor.org/stable/776829>.

καινούργιου και εκλεκτικού είδους, της επονομαζόμενης «μεγάλης όπερας». Τα εκτεταμένα αυτά οπερατικά έργα έγιναν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα το εξαγωγίμο προϊόν της Γαλλίας με τη μεγαλύτερη δυνατή προβολή, αναγόμενα - χωρίς υπερβολή - στο επίπεδο του μοναδικού μουσικού λόγου της χώρας.

Μια ουσιώδης - επειδή αποτελεί τον κύριο άξονα της έρευνας - διαπίστωση πρέπει να γίνει σε τούτο το σημείο: Η οργανική μουσική της υπό εξέταση περιόδου συμμετείχε ελάχιστα στη φρενίτιδα που είχε προκληθεί με τα οπερατικά έργα, εφόσον δεν υποστηριζόταν από αξιόλογα κρατικά κονδύλια, διότι δεν είχε συνδεθεί άμεσα με την επίτευξη και προώθηση εθνικών στόχων, ούτε χρησιμοποιήθηκε για την παραγωγή και τη διάδοσή της «φίλτρο» «προγραμματικού» χαρακτήρα, προκειμένου να γίνει απεικόνιση εγχώριων στοιχείων ή να ανακληθούν ιστορικά γεγονότα.⁵⁴

Στα τέλη του 1860 άρχισαν να σημειώνονται κρίσιμες αλλαγές στη μουσική σχέση της Γαλλίας με τη Γερμανία, η οποία αναγνωριζόταν ταχύτατα ως η μόνη δύναμη που μπορούσε να απειλήσει τη γαλλική υπερηφάνεια, αλλαγές που κορυφώθηκαν το 1870, με την έκρηξη του Γαλλο-Πρωσικού Πολέμου. Τα τρομερά γεγονότα κατέστησαν ό,τι ήταν έως τότε επιθυμητό επιτακτική ανάγκη: η Γαλλία έπρεπε πλέον να εξορίσει τα επιφανειακά στοιχεία και να ενσωματώσει καθετί συγκροτημένο. Κατά συνέπεια, η εναγώνια προσπάθεια να αντιμετωπιστεί ένα έθνος με μουσικό υπόβαθρο σπουδαιότερο από εκείνο της Γαλλίας πυροδότησε μια πρωτόγνωρη άνθηση της συνθετικής και εκτελεστικής δραστηριότητας.

Μια ακόμα διαπίστωση που αποκτά εν προκειμένω εξέχουσα σπουδαιότητα είναι ότι κάθε έκφανση της οργανικής μουσικής αναδείχθηκε και εξυψώθηκε με την ίδρυση της Société Nationale de Musique από τον Camille Saint-Saëns και τον Romain Bussine το 1871, έναν μόλις χρόνο πριν από τη γέννηση του μεμονωμένου έργου μουσικής δωματίου που θα εξετασθεί επισταμένως στο πλαίσιο τούτης της εργασίας. Με το περιβόητο σύνθημα της ένωσης, “Ars Gallica” («Γαλλική Τέχνη»), δεν υπονοείται μια τάση συγκάλυψης του βαθμού στον οποίο η προβαλλόμενη ως γαλλική μουσική αντιπροσώπευε την αφομοίωση και τη μετατροπή μοντέλων που είτε αποτελούσαν τμήμα της γερμανικής μουσικής παρακαταθήκης είτε προέρχονταν ευθέως από αυτήν· αντιθέτως, για τον γράφοντα αυτό καταμαρτυρεί την αδήριτη ανάγκη καθιέρωσης μιας σταθερής εθνικής μουσικής ταυτότητας και, κατ’ επέκταση, την εύλογη επιθυμία αναγνώρισης της μοναδικής, αδιαμφισβήτητης αξίας της, χωρίς να εμφολωθούν επ’ ουδενί κρίσεις εθνικιστικού τύπου, οι οποίες μόνο σε νόθευση των ιστορικών δεδομένων μπορούν να οδηγήσουν. Ακόμα και το ότι το λυρικό τραγούδι (η λεγόμενη “*mélodie*”) αναφέρεται κατά τη συγκεκριμένη περίοδο ως “*lied français*” συνηγορεί υπέρ

⁵⁴ Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το έργο *Χρόνια προσκυνήματος* του Franz Liszt, με τον τρόπο που συγκροτήθηκε από τον συνθέτη κατά τα έτη 1835-1838.

του να θεωρείται η καλλιτεχνική έκφραση της Γαλλίας, η συνθετική της παραγωγή και η εν γένει μουσική δημιουργία της ίσης σπουδαιότητας, βαρύτητας και κύρους με την αντίστοιχη γερμανική και, επιπλέον, να αντιμετωπίζεται κατά τρόπο ισότιμο και ισάξιο με αυτήν.

1.3. Βιο-εργογραφικά στοιχεία του Camille Saint-Saëns

Ως λογική συνέχεια των ανωτέρω, η παράθεση βιο-εργογραφικών στοιχείων του συνθέτη γίνεται, στο πνεύμα της φροϋδικής προσέγγισης της «δομής της προσωπικότητας ως ερμηνεύσιμης αφήγησης, η οποία επηρεάζει τη θεώρηση της ιστορίας και της τέχνης»⁵⁵, με σκοπό την ανάδειξη πτυχών της ζωής, της ιδιοσυγκρασίας, των συνθετικών τάσεων και της εξέλιξης του ύφους του Saint-Saëns, ενόψει της μελέτης του επιλεγέντος έργου και των συνακόλουθων αναλυτικών / ερμηνευτικών αποφάσεων.

Ο Charles-Camille Saint-Saëns γεννήθηκε στις 9 Οκτωβρίου 1835 στο Παρίσι και πέθανε στις 16 Δεκεμβρίου 1921 στο Αλγέρι. Η συνολική του πορεία, η οποία καλύπτει ογδόντα έξι έτη ζωής, μπορεί να διακριθεί για λόγους αποτελεσματικότητας της έρευνας σε πέντε επιμέρους περιόδους:⁵⁶

- Η πρώτη περίοδος, η οποία ολοκληρώνεται θριαμβευτικά το 1852 με την απόκτηση από τον συνθέτη ιδιαίτερων προνομίων για τη μετέπειτα επαγγελματική του εξέλιξη, ήταν μια περίοδος – ιδιάζουσας – εκπαίδευσης και κατάρτισης.
- Στη δεύτερη περίοδο, η ολοκλήρωση της οποίας συμπίπτει με την ίδρυση της Société Nationale de Musique το 1871 (για την οποία θα γίνει κατωτέρω ξεχωριστή αναφορά), μαρτυρείται το πολυσχιδές της προσωπικότητάς του.
- Η τρίτη περίοδος, κατά την οποία επέδειξε αξιοσημείωτη δραστηριότητα εκπροσωπώντας τη γαλλική συνθετική δημιουργία, σηματοδεύτηκε από τραγικά οικογενειακά συμβάντα, η κατάληξη των οποίων ήταν ο θάνατος της μητέρας του το 1888.
- Η λήξη της τέταρτης διακριτής περιόδου της ζωής του επισφραγίστηκε με το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου το 1914. Τα χρόνια αυτά ο συνθέτης ανέπτυξε ιδιαίτερο

⁵⁵ Βλ. επ' αυτού το έργο του μελετητή Leon Botstein, *Freud und Wittgenstein. Sprache und menschliche Natur* (Wien: Picus Verlag GmbH, 2010).

⁵⁶ Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι η πρώτη οργανωμένη προσπάθεια σκιαγράφησης της πορείας του Camille Saint-Saëns ξεκίνησε όσο ο συνθέτης βρισκόταν ακόμη εν ζωή και ολοκληρώθηκε, κατόπιν αναθεώρησης και συμπλήρωσης του υλικού, μόλις έναν χρόνο μετά το θάνατό του, από τον Jean Bonnerot, ο οποίος είχε διατελέσει γραμματέας του διάσημου μουσουργού. Βλ. Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre* (Paris : A. Durand et fils, 1914/1922).

ενδιαφέρον για το αρχαίο ελληνικό δράμα και την επιρροή του στη μουσική Γάλλων συνθετών του δεκάτου ογδόου αιώνα.⁵⁷

- Η πέμπτη και τελευταία περίοδος του βίου του, παρότι σύντομη (1915-1921), χαρακτηρίζεται από τις ποικίλες δραστηριότητες του συνθέτη.⁵⁸

Εκτενέστερα: Ο πατέρας του συνθέτη, Jacques-Joseph Victor Saint-Saëns νυμφεύθηκε το 1834 τη Françoise Clémence Collin. Ωστόσο, λίγο μετά το γάμο τους, ο πατέρας του Camille Saint-Saëns πέθανε από φυματίωση, μόλις τρεις μήνες ύστερα από τη γέννηση του μονακριβου γιου τους (1835). Μετά την πάροδο δύο ετών, κατά τα οποία ο Camille παρέμεινε σε ένα ίδρυμα στην περιοχή Corbeil της Γαλλίας, εξαιτίας του φόβου ότι είχε προσβληθεί και ο ίδιος από τη θανατηφόρα νόσο, επέστρεψε υγιέστατος στην οικία του, όπου ανατράφηκε με ξεχωριστή φροντίδα από τη μητέρα του και τη χήρα θεία της, Charlotte Masson. Οι μουσικές του σπουδές ξεκινούν στην ηλικία των δύομισι ετών, όταν διδάχτηκε να παίζει πιάνο από την προαναφερθείσα θεία, μια καλλιεργημένη γυναίκα, η οποία είχε αναθρέψει και τη μητέρα του, εμφυσώντας της μια έντονη αγάπη για τις τέχνες. Πολύ σύντομα έγινε προφανές ότι το παιδί ήταν ιδιοφυές, με εξαιρετικές μουσικές ικανότητες: η πρώτη του σύνθεση, στην οποία αποτυπώνεται η εξέχουσα πνευματική του δύναμη, ήταν ένα μικρό κομμάτι για πιάνο με ημερομηνία καταγραφής 22 Μαρτίου 1839, προτού συμπληρώσει τέσσερα έτη ζωής, και στα πέντε του χρόνια έκανε την πρώτη του ιδιωτική εμφάνιση, συμπράττοντας με έναν βιολονίστα στην παρουσίαση ενός έργου μουσικής δωματίου. Ως εκ τούτου, χάρη στην κοινή παράτρηση, ενθάρρυνση και στήριξη των δύο σπουδαιότερων προσώπων φροντίδας στη ζωή του, ο Saint-Saëns ξεκίνησε το 1843 συστηματικά μαθήματα πιάνου και εκκλησιαστικού οργάνου.

Ο χαρισματικός αυτός μουσικός έκανε στα δέκα του έτη την πρώτη επίσημη εμφάνισή του (6 Μαΐου 1846) στην περίφημη αίθουσα συναυλιών Salle Pleyel του Παρισιού, με ένα ιδιαίτερα απαιτητικό πρόγραμμα.⁵⁹ Οι μουσικές ικανότητες του δεινού αυτού πιανίστα άφησαν κατάπληκτο το παρισινό κοινό, για το οποίο ο νεαρός ερμηνευτής προσφέρθηκε να παίζει από μνήμης οποιαδήποτε από τις 32 Σονάτες για πιάνο του Beethoven. Η θριαμβευτική αυτή εμφάνιση κέρδισε την προσοχή του περίφημου παιδαγωγού Camille-Marie Stamaty (ο πατέρας του οποίου είχε μάλιστα πολιτογραφηθεί ως Έλληνας υπήκοος), που συνέστησε στη μητέρα του Saint-Saëns να σπουδάσει ο

⁵⁷ Χαρακτηριστική μνεία των πνευματικών αναζητήσεων του Saint-Saëns εντός της συγκεκριμένης περιόδου της ζωής του, οι οποίες συνέβαλαν στη διαμόρφωση του συνθετικού του ύφους γίνεται από τους Jacques-Gabriel Prod'homme και Frederick H. Martens, "Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835 – Dec. 16, 1921)", *The Musical Quarterly* 8, no. 4 (October 1922): 472-473, <https://www.jstor.org/stable/737853>.

⁵⁸ Για την περιοδολόγηση της ζωής του συνθέτη βλ. Jean Chantavoine, *Camille Saint-Saëns* (Paris: Richard-Masse, 1947), 77.

⁵⁹ Το ντεμπούτο του περιλάμβανε το Τρίτο Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα σε ντο ελάσσονα, έργο 37 του Ludwig van Beethoven, καθώς και το Κοντσέρτο αρ. 15 για πιάνο και ορχήστρα σε Σι ύφεση Μείζονα, Κ. 450 του Wolfgang Amadeus Mozart, για το οποίο ο δεκαετής Camille έγραψε τη δική του cadenza.

πολλά υποσχόμενος γιος της σύνθεσης. Ο Stamaty άσκησε σπουδαία επιρροή στη μετέπειτα συνθετική δημιουργία του Camille Saint-Saëns, ο οποίος τον θεωρούσε ασύγκριτο δάσκαλο.

Το 1848, ο Saint-Saëns εισήχθη στο Conservatoire de Paris, το ανώτατο μουσικό εκπαιδευτικό ίδρυμα της εποχής, όπου συνέχισε τις σπουδές του στο εκκλησιαστικό όργανο με τον François Benoist. Το 1851 άρχισε μαθήματα σύνθεσης και ενορχήστρωσης με τον Fromental Halévy, όπως και μαθήματα τραγουδιού και πιανιστικής συνοδείας. Αν και δεν κατάφερε να κερδίσει το περιβόητο Prix de Rome, το φωνητικό έργο του *Ode à Sainte-Cécile*⁶⁰ (καντάτα κοσμικού περιεχομένου) κέρδισε το πρώτο βραβείο σε έναν διαγωνισμό που διοργάνωσε η ομώνυμη φιλαρμονική εταιρεία, η Société Sainte-Cécile, στα 1852, χρονολογία που σηματοδοτεί και το κλείσιμο της πρώτης διακριτής περιόδου της ζωής του.

Η έναρξη της δεύτερης περιόδου της ζωής του συνθέτη συνδέεται άρρηκτα με την αποφοίτησή του από το Conservatoire de Paris το 1853 και την πρώτη επίσημη επαγγελματική του θέση, εκείνη του οργανίστα στην αρχαία παρισινή εκκλησία Saint-Merry. Επρόκειτο για μια σημαντική ενορία και οι σχετικές αμοιβές του οργανίστα εξασφάλιζαν ένα άνετο εισόδημα.⁶¹ Διαθέτοντας λοιπόν τα μέσα για να συνεχίσει τη δημιουργική πορεία του, ο Saint-Saëns δημιούργησε την Πρώτη του Συμφωνία, op. 2: το συγκεκριμένο έργο, που χάρισε στον συνθέτη ακόμα ένα βραβείο από τη Société Sainte-Cécile κατά την παρουσίασή του το Δεκέμβριο 1853, κινείται στο πνεύμα μιας εποχής που σημαδεύτηκε από την πολυαναμενόμενη άνοδο στην εξουσία του Ναπολέοντα Γ' και την αποκατάσταση της Γαλλικής Αυτοκρατορίας.

Μεταξύ των μουσικών που έσπευσαν να αναγνωρίσουν το ταλέντο του Camille Saint-Saëns και να τον ενθαρρύνουν στην προώθηση της δημιουργικής του έκφρασης ήταν οι συνθέτες Gioachino Rossini, Charles Gounod, Franz Liszt⁶², καθώς και η τραγουδίστρια Pauline Viardot, άτομο που

⁶⁰ Αξίζει να σημειωθεί ότι, παρ' όλο που οι κριτές του προαναφερθέντος διαγωνισμού απένεμαν ομόφωνα στον Saint-Saëns το πρώτο βραβείο για τη συγκεκριμένη σύνθεση, ο ίδιος ο συνθέτης αναγνώρισε ως το πρώτο του επίσημο, ώριμο έργο (και δίνοντάς του έτσι αριθμό κατάταξης: opus 1) το *Trois Morceaux pour harmonium*, δημιουργία του 1852. Όσον αφορά το ειδικό ζήτημα της καταλογογράφησης, πρέπει επιπροσθέτως να ειπωθεί ότι οι δημοσιευμένοι κατάλογοι έργων μεμονωμένων συνθετών αποτελούν κύριο στοιχείο της επιστημονικής βιβλιογραφίας. Βάσει των καταλόγων αυτών αποδίδεται ένας μοναδικός αριθμός σε κάθε σύνθεση: κατά παράδοση ακολουθείται το σύστημα του opus number (αριθμός έργου), ωστόσο ο συνθέτης ενδέχεται να μην έχει αποδώσει ξεχωριστούς αριθμούς σε όλα του τα έργα. Σε αυτήν την περίπτωση, ο συντάκτης του καταλόγου δημιουργεί ένα δικό του σύστημα αρίθμησης, σύμφωνα με το οποίο οι αριθμοί που αποδίδονται στις επιμέρους συνθέσεις έπονται του αρχικού γράμματος του επωνύμου του συντάκτη. Ως προς τα έργα του Saint-Saëns που επιδέχονται καταλογογράφηση, βλ. τη συστηματοποιημένη ταξινόμηση της Sabina Teller Ratner, *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works* (London : Oxford University Press, 2002).

⁶¹ Βλ. τα πονήματα των Rolin Smith, *Saint-Saëns and the Organ* (Stuyvesant: Pendragon Press, 1992), 10 και Brian Rees, *Camille Saint-Saëns – A Life* (London: Faber & Faber, 2012), 65.

⁶² Σημειωτέον ότι, αφότου ο Liszt άκουσε τον Saint-Saëns να αυτοσχεδιάζει στο εκκλησιαστικό όργανο ως οργανίστας της La Madeleine, της επίσημης εκκλησίας της Αυτοκρατορίας, όπου είχε μετατεθεί κατόπιν πρότασης στις αρχές του 1858, τον ανακήρυξε ως τον μεγαλύτερο οργανίστα στον κόσμο. Βλ. James Harding, *Saint-Saëns and his Circle* (London: Chapman and Hall, 1965), 62. Ακόμα, ο Saint-Saëns οργάνωσε με δικά του έξοδα συναυλίες με έργα του σπουδαίου Ούγγρου συνθέτη, στις οποίες μάλιστα διηύθυνε, ιδίως κατά τον Μάρτιο του 1878 στο Salle du Théâtre Italien, θέλοντας να εκφράσει κατ' αυτόν τον τρόπο τη βαθιά του ευγνωμοσύνη προς το πρόσωπο του Liszt, ο οποίος υποδεχόταν με ιδιαίτερη θερμότητα έργα του σπουδαίου Γάλλου δημιουργού. Για τη σχέση του συνθέτη με τον Liszt κρίνεται σκόπιμο να ειπωθεί επιπλέον ότι ο Saint-Saëns ήταν ο πρώτος που παρουσίασε τα συμφωνικά ποιήματα του Liszt στη Γαλλία, ενώ τα αντίστοιχα δικά του εγχειρήματα στο πλαίσιο της νέας αυτής συμφωνικής μορφής

ασκούσε ξεχωριστή επιρροή στους τότε μουσικούς κύκλους, η οποία τον είχε υπό την προστασία της. Κρίνεται σκόπιμο να σημειωθεί εδώ πως, μολονότι ο Saint-Saëns είχε στη μετέπειτα ζωή του φήμη ανθρώπου με έκδηλο μουσικό συντηρητισμό, εκτίμησε, υποστήριξε και προώθησε τις ισχυρότερες νεωτεριστικές τάσεις του καιρού του, συμπεριλαμβανομένων των όψιμων μουσικών δημιουργιών των Robert Schumann και Richard Wagner.⁶³

Τόσο οι παλαιότεροι όσο και οι νεότεροι τρόποι έκφρασης ήλκυσαν τον Saint-Saëns και διήγειραν το οξυδερκές του πνεύμα. Μελετώντας τις προγενέστερες εκδόσεις έργων του Jean-Philippe Rameau, κινητοποιήθηκε περαιτέρω, με κατεύθυνση την αναζωογόνηση του ενδιαφέροντος για το σύνολο της προσφοράς του Johann Sebastian Bach.

Η δεκαετία του 1860 θεωρείται από τους μελετητές ως η ευτυχέστερη της ζωής του: ήταν ίσως εκείνη κατά την οποία ο συνθέτης άντλησε τη μεγαλύτερη ικανοποίηση⁶⁴, καθότι το οικογενειακό περιβάλλον ήταν εγκάρδιο κι ο ίδιος απολάμβανε στο κοινό του μια τρομερή φήμη ως βιρτουόζος πιανίστας και συνθέτης. Το 1868 έγινε η πρεμιέρα μίας από τις πλέον γνωστές συνθέσεις του, η οποία απέκτησε μόνιμη θέση στο αντίστοιχο ρεπερτόριο, το λαμπρό Κοντσέρτο για πιάνο και ορχήστρα αρ. 2, έργο 22. Πρόκειται για μία από τις συνθέσεις που τον καθιέρωσαν ως εξέχουσα προσωπικότητα στη μουσική ζωή της χώρας του, αλλά και εκτός των γαλλικών συνόρων. Ως μουσουργός ευρείας αναγνώρισης, ο Saint-Saëns απολάμβανε την απαραίτητη εκείνη εύνοια που θα του επέτρεπε να προβάλλει αξιώσεις επί των δικών του έργων. Παρότι λοιπόν τόσο η υλική του ευμάρεια όσο και η «κοφτερή» του γλώσσα, όπως αποτυπωνόταν στις σαρκαστικές του κριτικές⁶⁵, οδήγησαν στην εμφάνιση πολλών ανθρώπων οι οποίοι όχι απλώς δεν ήταν ευνοϊκά διακείμενοι απέναντί του αλλά εξέφραζαν ανοιχτά εχθρικά αισθήματα, οι υποστηρικτές του ήταν σταθεροί και πιστοί.

– μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται το περιβόητο *Danse macabre*, op. 40 (1874) - διαδόθηκαν ως μια καινοτόμα συνθετική πρόταση, γεμάτη ζωνάνια και σφρίγος, επηρεάζοντας τις μετέπειτα εξελίξεις στη γαλλική μουσική δημιουργία. Σημειωτέον ότι η σχετική μουσικολογική έρευνα έχει οδηγήσει μέχρι στιγμής στο να θεωρείται το έργο *Ce qu'on entend sur la montagne* του César Franck (γραμμένο κατά προσέγγιση το 1848) ως το πρώτο συμφωνικό ποίημα στην παγκόσμια μουσική φιλολογία, προτού ο Liszt ολοκληρώσει τη δημιουργία του δικού του ομότιτλου συμφωνικού ποιήματος. Βλ. Piers Spencer, “Symphonic poem [tone-poem]”, σε *The Oxford Companion to Music*, επιμ. Allison Latham (London: Oxford University Press, 2002).

⁶³ Παρά τη δεκτικότητα του στις όπερες του Wagner (τα αποκαλούμενα «μουσικά δράματα»), τις οποίες και υπερασπίστηκε ενάντια σε πλείστες όσες επιθέσεις, δεν επηρεάστηκε από αυτόν στις δικές του συνθέσεις. Όπως σχολίασε χαρακτηριστικά: «Θαυμάζω βαθιά τα έργα του Richard Wagner παρά τον παράξενο χαρακτήρα τους. Είναι ανώτερα και ισχυρά, και αυτό είναι αρκετό για εμένα. Αλλά δεν είμαι, δεν υπήρξα και δεν θα γίνω ποτέ οπαδός της βαγκνερικής θρησκείας». Βλ. Herman Klein, “Saint-Saëns as I Knew Him”, *The Musical Times* 63, no. 948 (February 1922): 91, <https://www.jstor.org/stable/910966>.

⁶⁴ Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre* (Paris : A. Durand et fils, 1914/1922), 124-126 και Stephen Studd, *Camille Saint-Saëns – A Critical Biography* (London: Cygnus Arts, 1999), 20-25.

⁶⁵ Ο Saint-Saëns δημοσίευσε στον γαλλικό τύπο της εποχής πλήθος άρθρων. Συγκεκριμένα, στις αρχές της δεκαετίας του 1870, έγραψε για το λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό περιοδικό *La Renaissance littéraire et artistique*, όπου υπέγραφε με το ψευδώνυμο “Rhémios”, παραπέμποντας στον περίφημο αρχαίο αοιδό. Το 1876 επισκέφθηκε το Μπαϊρόιτ της Γερμανίας, για να παρακολουθήσει την τετραλογία *Το Δαχτυλίδι των Νιμπελόινγκεν* του Wagner και έγραψε σχετικά επτά μακροσκελή άρθρα για την εφημερίδα *L'estafette*, ενώ το 1914 έγραψε μία ακόμη σειρά άρθρων με τίτλο “Germanophilie”, στα οποία τόνιζε την ανάγκη απαγόρευσης της γερμανικής μουσικής (και κυρίως των έργων του Wagner) κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου – άρθρα τα οποία ευλόγως προκάλεσαν αίσθηση. Βλ. ειδικά Cécile Leblanc, “Camille Saint-Saëns, le ‘diable déguisé’ de la Recherche ?”, *Bulletin d'informations proustiennes*, no. 46 (2016) : 117-152, <https://www.jstor.org/stable/44760592>.

Η περίοδος που εξετάζεται εδώ περιλάμβανε επίσης το μοναδικό χρονικό διάστημα κατά το οποίο ο συνθέτης ανέλαβε επαγγελματική θέση διδασκαλίας: από το 1861 έως το 1865 δίδαξε στην École Niedermeyer του Παρισιού, ένα ίδρυμα που είχε συσταθεί με σκοπό την άνοδο του μουσικού επιπέδου των γαλλικών εκκλησιών. Τα μαθήματά του ήταν συναρπαστικά. Μεταξύ των μαθητών του ήταν οι οργανίστες Gabriel Fauré και André Messager, ο καθένας από τους οποίους έγινε και παρέμεινε διά βίου φίλος του συνθέτη. Όπως έχει καταγραφεί στην εκτενή αλληλογραφία του Saint-Saëns⁶⁶, αν και επεδείκνυε αυστηρότητα σε θέματα τεχνικής, ήταν ένας εμπνευσμένος δάσκαλος, που διαπνεόταν από το όραμα διάδοσης της γαλλικής μουσικής και οι μαθητές του μετείχαν στον πνευματικό ενθουσιασμό που είχε προκαλέσει με την αποκάλυψη της σύγχρονης του μουσικής αλλά και των τεχνών γενικότερα. Ως τέλος της δεύτερης αυτής διακριτής περιόδου λογίζεται από τους βιογράφους του συνθέτη η ίδρυση της θρυλικής Société Nationale de Musique, για την οποία θα γίνει ειδική παράθεση πληροφοριών.

Το 1875 ο Saint-Saëns νυμφεύθηκε τη Marie-Laure Truffot· ο γάμος τους δεν στέφθηκε με επιτυχία και δεν είχε διάρκεια, διότι τόσο η μητέρα του συνθέτη όσο και ο ίδιος αποδοκίμαζαν κατ' ουσίαν αυτήν την ένωση.⁶⁷ Τρία χρόνια αργότερα, γεννήθηκαν δύο γιοι που έφυγαν από τη ζωή με φρικτό τρόπο - πέθαναν και οι δύο το 1878, με διαφορά μόλις έξι εβδομάδων: ο ένας (ο André, ηλικίας δυόμισι ετών), πέφτοντας από παράθυρο του τετάρτου ορόφου της οικογενειακής οικίας, ο άλλος (ο Jean-François, ηλικίας έξι μηνών) από πνευμονία. Ο συνθέτης, ο οποίος, κατά τραγική ειρωνεία, είχε μόλις ολοκληρώσει τη *Νεκρώσιμη Ακολουθία*, έργο 54, κατηγόρησε τη σύζυγό του, για την οποία ένιωθε βαθύτατη περιφρόνηση και ύστερα από ακόμα τρία χρόνια κοινού βίου την εγκατέλειψε απροειδοποίητα, στις 28 Ιουλίου 1881⁶⁸, ενώ βρισκόταν μαζί της σε διακοπές. Λίγες ημέρες αργότερα εκείνη έλαβε ένα γράμμα απεσταλμένο από τον ίδιο, στο οποίο δήλωνε ότι δεν θα επέστρεφε. Το διπλό πλήγμα της απώλειας των παιδιών τους διέλυσε έναν γάμο ήδη ραγισμένο. Στην πράξη δεν υπήρξε νομικός χωρισμός. Ο Saint-Saëns δεν νυμφεύθηκε ποτέ ξανά και η Marie-Laure δεν τον ξαναείδε ποτέ ζωντανό – παρέστη, πολλές δεκαετίες αργότερα, στην τελετή της κηδείας του.

⁶⁶ Η Συλλογή Αλληλογραφίας Camille Saint-Saëns αποτελείται από πάνω από 200 επιστολές που γράφτηκαν από ή προς τον Saint-Saëns μεταξύ των ετών 1845 και 1921. Οι επιστολογράφοι περιλαμβάνουν συναδέλφους ερμηνευτές και συνθέτες, καθώς και άλλες σημαντικές προσωπικότητες της εποχής. Όντας ένας διάσημος συνθέτης, η εργογραφία του οποίου καλύπτει σχεδόν κάθε είδος της γαλλικής μουσικής στα τέλη του 19ου αιώνα, η αξιοσημείωτη επιρροή του σε μαθητές και μεταγενέστερους συνθέτες τον καθιστά, το δίχως άλλο, έναν κορυφαίο δημιουργό, που προλείανε το έδαφος για τα μετέπειτα μουσικά στιλ, λειτουργώντας ως γέφυρα για την εμφάνισή τους. Βλ. αγγλική μετάφραση της αλληλογραφίας που διατηρούσε ο σπουδαίος αυτός Γάλλος συνθέτης με τον καρδιακό του φίλο Gabriel Fauré στο πόνημα του Jean-Michel Nectoux, *The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré. Sixty Years of Friendship*, μτφρ. J. Barrie Jones (London: Routledge, 2004), όπως και στο πόνημα του J. Barrie Jones, μτφρ και επιμ. *Gabriel Fauré – A Life in Letters* (London: B.T. Batsford, 1989).

⁶⁷ Daniel Martin Fallon και James Harding, “Saint-Saëns, (Charles) Camille”, αναθ. Sabina Teller Ratner, *Grove Music Online*, 2001, προσπ. 07-02-2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24335>.

⁶⁸ Για αυτήν την (πρώτη) απρόσμενη εξαφάνιση του συνθέτη βλ. το άκρως ενδιαφέρον δημοσίευμα της Jessica Duchon, “The composer who disappeared (twice)”, *The Independent*, 19/04/2004. Η δεύτερη φορά που εξαφανίστηκε ο Γάλλος δημιουργός ήταν όταν πέθανε η μητέρα του, το 1888.

Η βαθιά οδύνη του Camille Saint-Saëns για τον χαμό των γιων του μετουσιώθηκε σε φρενήρη δημιουργικότητα, οι καρποί της οποίας φέρουν έντονα τα σημάδια της ελπίδας ανάκαμψης.⁶⁹ Σε τούτο το σημείο πρέπει να γίνει μια παρατήρηση: Για έναν Γάλλο συνθέτη του 19^{ου} αιώνα, η όπερα θεωρείτο το σημαντικότερο είδος μουσικής, «το αμάλγαμα των τεχνών», στο οποίο η καταξίωση είχε ιδιαίτερη βαρύτητα. Από τους σύγχρονους του Saint-Saëns δημιουργούς, ο νεότερος ηλικιακά που είχε αρχίσει να αποκτά φήμη ως συνθέτης οπερατικών έργων ήταν ο Jules Massenet, ενώ ο ίδιος ο Saint-Saëns δεν είχε αφήσει έως το 1875 σχεδόν κανένα σημάδι σε αυτό το πεδίο μουσικής έκφρασης.⁷⁰ Ωστόσο, το Φεβρουάριο του 1877 ανέβηκε από το Théâtre Lyrique του Παρισιού ένα εκτεταμένο οπερατικό έργο του Saint-Saëns, το τετράπρακτο λυρικό δράμα *Le timbre d'argent*, με λιμπρέτο που θύμιζε τον μύθο του Φάουστ.⁷¹

Αυτό το λυρικό δράμα προοριζόταν για τον φίλο και πάτρωνα του Saint-Saëns Albert Libon, ο οποίος πέθανε τρεις μήνες μετά την πρεμιέρα, αφήνοντας στον συνθέτη μια μεγάλη κληρονομιά, με σκοπό «να τον απαλλάξει από τη σκλαβιά του εκκλησιαστικού οργάνου της La Madeleine και να του επιτρέψει να αφοσιωθεί εξ ολοκλήρου στη σύνθεση». Αγνοώντας το επικείμενο κληροδότημα, ο συνθέτης είχε ήδη παραιτηθεί από τη θέση του λίγο προτού πεθάνει ο Libon, διότι δεν διακατεχόταν από τη συμβατική θρησκευτική πίστη, ούτε θεωρούσε ότι τον κάλυπτε το καθολικό χριστιανικό δόγμα. Ενοχλημένος από τη συνεχή παρέμβαση των εκκλησιαστικών αρχών και θέλοντας να είναι ολόπλευρα ελεύθερος, ώστε να μπορεί να δέχεται περισσότερες προτάσεις για ρεσιτάλ σε άλλες πόλεις ως σολίστ πιάνου, αποφάσισε έκτοτε να μην ξαναπαίξει εκκλησιαστικό όργανο επαγγελματικά. Στη μνήμη του φίλου του συνέθεσε την προαναφερθείσα *Νεκρώσιμη Ακολουθία*, η οποία λειτούργησε ως προάγγελος της αδυσώπητης μοίρας των δύο παιδιών του.⁷²

Τον Δεκέμβριο του 1877, ο Saint-Saëns, διακρινόμενος για την εκπληκτική άνεση και ευκολία με την οποία συνέθετε, είχε μια πιο σταθερή οπερατική επιτυχία με το έργο του *Samson et*

⁶⁹ Από την ανωτέρω αναφερθείσα αλληλογραφία προκύπτει ότι η ανικανοποίητη ανάγκη του συνθέτη για εκδήλωση πατρικής στοργής βρήκε διέξοδο, σε κάποιο βαθμό, στη σχέση του με τον Gabriel Faure, τον οποίο και θεωρούσε προστατευόμενο του. Προώθησε ιδιαίτερα την καριέρα του στενού του φίλου και, καθώς περνούσαν τα χρόνια, έπεινε να θεωρεί την οικογένειά του ως δική του.

⁷⁰ Η όπερα *Le Cid* (1885), το λυρικό δράμα *Werther* (1892/1893) και η όπερα *Thaïs* (1894/1898) συγκαταλέγονται μεταξύ των σπουδαιότερων οπερατικών έργων του Jules Massenet. Κρίνεται άξιο αναφοράς το ότι ο Saint-Saëns διατηρούσε μεν φιλική σχέση με τον Massenet, τον θεωρούσε δε τρόπον τινά «αντίπαλο» του. Ο προφανέστερος λόγος αυτής της αντιπαλότητας ήταν ότι ο Saint-Saëns είχε «ηττηθεί» από τον Massenet κατά την πρώτη του προσπάθεια να εκλεγεί μέλος του Institut de France το 1878. Το Institut de France είναι μια ένωση επιστημόνων που ιδρύθηκε το 1795 υπό την καθοδήγηση της Εθνικής Συνέλευσης και συνένωσε πέντε ακαδημίες, συμπεριλαμβανομένης της Académie Française. Ο Saint-Saëns εξελέγη τελικά μέλος του Institut de France στη δεύτερη προσπάθειά του, το 1881. Ωστόσο, ο καθένας σεβόταν στον ύψιστο βαθμό τη μουσική του ομοτέχνου του. Συγκεκριμένα, ο Massenet είχε τα έργα του Saint-Saëns ως πρότυπα για τους μαθητές του στη σύνθεση και ο Saint-Saëns αποκαλούσε τον Massenet «ένα από τα πιο λαμπρά διαμάντια στο μουσικό μας στέμμα». Βλ. χαρακτηριστικά Jean-Christophe Branger, “Rivals and Friends: Saint-Saëns, Massenet and *Thaïs*”, σε *Saint-Saëns and his World*, επιμ. Jann Pasler (Princeton: Princeton University Press, 2012), 34-40.

⁷¹ Βλ. Brian Rees, *Camille Saint-Saëns – A Life* (London: Faber & Faber, 2012), 137-138, 155 και 242.

⁷² Η *Νεκρώσιμη Ακολουθία* παρουσιάστηκε στο Saint-Sulpice στις 22 Μαΐου 1878, για να σηματοδοτήσει την πρώτη επέτειο του θανάτου του Libon. Εκκλησιαστικό όργανο έπαιξε ο Charles-Marie Widor, περίφημος οργανίστας της εποχής, ενώ ο συνθέτης διηύθυνε το ορχηστρικό και φωνητικό σύνολο. Βλ. Rolin Smith, *Saint-Saëns and the Organ* (Stuyvesant: Pendragon Press, 1992), 106-108.

Dalila, opus 47, τη μοναδική όπερά του που κέρδισε και διατήρησε μια θέση στο διεθνές ρεπερτόριο. Λόγω του βιβλικού της θέματος, ο συνθέτης είχε συναντήσει πολλά εμπόδια στην παρουσίασή της στη Γαλλία (σημειωτέον ότι στην Όπερα του Παρισιού ανέβηκε αρκετά χρόνια αργότερα, το 1892) - χάρη στην επιρροή του Liszt, η πρεμιέρα δόθηκε στη Βαϊμάρη, με το λιμπρέτο μεταφρασμένο στα γερμανικά.

Με τον θάνατο της μητέρας του Saint-Saëns τον Δεκέμβριο του 1888 σηματοδοτείται, σύμφωνα με τους μελετητές της ζωής και του έργου του πολυτάλαντου αυτού συνθέτη, το κλείσιμο της – ιδιαίτερα οδυνηρής – τρίτης διακριτής περιόδου. Ο δημιουργός αισθάνθηκε βαθιά την απώλειά της και βυθίστηκε σε κατάθλιψη, σκεπτόμενος ακόμα και την αυτοκτονία. Συντετριμμένος, εγκατέλειψε για δεύτερη φορά το Παρίσι και εξ χωρίς να αφήσει ίχνη, έως ότου εμφανίστηκε εκ νέου, δηλώνοντας ψεύτικο όνομα, στην Αλγερία, η οποία από την πρώτη του επίσκεψη το 1873 αποτελούσε αγαπημένο του προορισμό. Διέμεινε στην πρωτεύουσά της, το Αλγέρι, έως και τον Μάιο του 1889, προκειμένου να αναρρώσει, μέσω της συστηματικής μελέτης φιλοσοφικών κειμένων και των μακρινών περιπλανήσεων. Η επίδρασή τους ήταν λυτρωτική, ωστόσο χρειάστηκε αρκετό χρόνο για να επανέλθει στη σύνθεση. Οι αποδράσεις του τον βοήθησαν να εμπνευστεί έργα στα οποία είναι έκδηλο το στοιχείο του εξωτισμού, όπως η *Αλγερινή Σουίτα*, opus 60, η *Africa* (Φαντασία για πιάνο και ορχήστρα), opus 89 και το Πέμπτο Κοντσέρτο για πιάνο, opus 103, το οποίο απεικονίζει τις εντυπώσεις του από την Αίγυπτο.⁷³ Με την έλευση του 20ού αιώνα, ο Saint-Saëns συνέχισε τα ταξίδια του, πλέον όμως για να δίνει συναυλίες και όχι ως περιπλανώμενος. Τις περιπέτειές του περιέγραφε σε δημοφιλή βιβλία της εποχής υπό το ψευδώνυμο “Sannois”, το οποίο παραπέμπει στην αντίστοιχη γαλλική κοινότητα.⁷⁴

Κρίνεται σκόπιμο να ειπωθεί ότι η δημοτικότητα του ιδιοφυούς αυτού μουσουργού ήταν υψηλότερη στην Αγγλία, την οποία είχε επισκεφθεί για πρώτη φορά το 1871· σημειωτέον ότι το 1886 η Βασιλική Φιλαρμονική Εταιρεία του Λονδίνου του ανέθεσε να συνθέσει αυτό που έγινε ένα από τα πιο αξιολογούμενα έργα του, την Τρίτη Συμφωνία, έργο 78. Η πρεμιέρα της έγινε στο St. James' Hall του Λονδίνου, στο πλαίσιο μιας συναυλίας στην οποία ο Saint-Saëns εμφανίστηκε τόσο ως μαέστρος της Συμφωνίας όσο και ως σολίστ στο τέταρτο Κοντσέρτο για πιάνο του Beethoven, έργο 58, υπό τη διεύθυνση του Sir Arthur Sullivan. Η επιτυχία της συμφωνίας στο Λονδίνο ήταν

⁷³ Stéphane Leteuré, “Saint-Saëns: The Traveling Musician”, σε *Saint-Saëns and his World*, επιμ. Jann Pasler (Princeton: Princeton University Press, 2012), 135-142.

⁷⁴ Jacques-Gabriel Prod'homme και Frederick H. Martens, “Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835 – Dec. 16, 1921)”, *The Musical Quarterly* 8, no. 4 (October 1922): 484, <https://www.jstor.org/stable/737853> και Brian Rees, *Camille Saint-Saëns – A Life* (London: Faber & Faber, 2012), 370-371 και 381.

όντως θριαμβευτική, την υπερέβη ωστόσο η εκστατική υποδοχή του έργου από το γαλλικό κοινό κατά την πρεμιέρα του στο Παρίσι, στις αρχές του επόμενου έτους.⁷⁵

Ξεχωριστή αναφορά αξίζει, βεβαίως, η ιστορική επίσκεψη του Saint-Saëns στην Ελλάδα: ταξίδεψε στην Αθήνα την άνοιξη του 1920, κατόπιν πρόσκλησης του Ωδείου Αθηνών και παρουσίασε τη μουσική του στο εδώ κοινό, απολαμβάνοντας ιδιαίτερα τις συναντήσεις του με τους Έλληνες θαυμαστές του.⁷⁶ Ανέβηκε μάλιστα και στην Ακρόπολη, για να αναφωνήσει ενθουσιασμένος: «Επί τέλους επραγματοποίησα το όνειρόν μου! Ανερριχήθην εις τον ιερόν λόφον και έψαυσα τα θεία μάρμαρα!» Το χρονικό των ημερών εκείνων κερδίζει την προσοχή: Την πρόσκληση προς τον συνθέτη είχε απευθύνει ο τότε διευθυντής του Ωδείου Αθηνών, Γεώργιος Νάζος, με την πρόθεση να οργανώσει πανηγυρική συναυλία προς τιμήν του. Τελικά, η τιμητική αυτή συναυλία μετατράπηκε σε κύκλο εκδηλώσεων, για την ακρίβεια, σε «φεστιβάλ Saint-Saëns», με τη συγκινητική συμμετοχή του ίδιου του συνθέτη, ο οποίος, πέρα από την παρουσίαση δικών του πιανιστικών συνθέσεων, διηύθυνε την Ορχήστρα του Ωδείου Αθηνών στο Ηρώδειο.⁷⁷

Ο Camille Saint-Saëns ήταν ένας αληθινός πολυμαθής, κατά το αναγεννησιακό πρότυπο, ένας άνθρωπος με εκπληκτικά χαρίσματα. Εκτός από το να κατακτήσει τον κόσμο της μουσικής ως πιανίστας, οργανίστας, συνθέτης, μαέστρος, κριτικός και καθηγητής, δημοσίευσε πολυάριθμα άρθρα για την ακουστική, τις απόκρυφες επιστήμες, τη διακόσμηση αρχαίων θεάτρων και τα πρώιμα μουσικά όργανα. Συνέγραψε μάλιστα ένα φιλοσοφικό έργο περί (α)θεϊσμού και δη περί της αντικατάστασης της θρησκείας από την επιστήμη και την τέχνη.⁷⁸ Οι προβαλλόμενες ιδέες του για την αμφισβήτηση του χριστιανικού δόγματος προλείαναν την εμφάνιση του πνευματικού κινήματος του υπαρξισμού. Στα λογοτεχνικά του επιτεύγματα συμπεριλαμβάνεται η ποίηση.⁷⁹

Η καθαυτή εργογραφία του Saint-Saëns κεντρίζει το ενδιαφέρον του ερευνητή: Υπογραμμίζεται εν πρώτοις ότι ο διάσημος μουσουργός υπήρξε κατά τη διάρκεια της μακράς ζωής του απίστευτα παραγωγικός. Πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι η δημιουργία δύο εκ των έργων που είχαν παγκόσμια απήχηση έγινε το 1886, τη χρονιά θανάτου του Liszt – για το μεν πρώτο, την ήδη αναφερθείσα Συμφωνία αρ. 3, η οποία ήταν αφιερωμένη στον σπουδαίο Ούγγρο μουσουργό, ο Saint-Saëns

⁷⁵ Βλ. Andrew Deruchie, *The French Symphony at the Fin de siècle* (Rochester, New York and Woodbridge, Suffolk: University of Rochester Press, and Boydell & Brewer, 2013), 19-20.

⁷⁶ Για το ταξίδι του Saint-Saëns στην Ελλάδα βλ. Στέλλα Κουρμπανά, «Από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών: Ένα αυτόγραφο του Saint-Saëns», *Μουσικός Ελληνομνημόν* 17 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2014): 30-32, <https://users.ionio.gr/~GreekMus/mousel/issues/me017.pdf>.

⁷⁷ *Μουσική Επιθεώρησις* 1 (Οκτώβριος 1921).

⁷⁸ Το φιλοσοφικό πόνημα του πολυσχιδούς δημιουργού υπό τον τίτλο *Problèmes et mystères* ήταν ό,τι πλησιέστερο στην αποκάλυψη του υπέροχου ψυχισμού του. Όπως σημειώνεται χαρακτηριστικά από τον ίδιο τον συνθέτη: «Οι άνθρωποι πάντα απογοητεύονταν στην αναζήτησή τους για τις τελικές αιτίες. Μπορεί απλώς να ισχύει ότι δεν υπάρχουν τέτοια πράγματα. Εν πάση περιπτώσει, είτε υπάρχουν είτε όχι, δεν έχει την παραμικρή διαφορά για μας, [...] Οι χαρές που δίνει η φύση χωρίς να τις αποκρύπτει εντελώς ούτε από τους πλέον εγκαταλελειμμένους ανάμεσά μας - η ανακάλυψη νέων αληθειών, η απόλαυση της τέχνης, το θέαμα του πόνου που απαλύνεται και οι προσπάθειες να θεραπευτεί όσο το δυνατόν περισσότερο – όλα αυτά αρκούν για την ευτυχία της ζωής.» Βλ. Camille Saint-Saëns, *Problèmes et mystères* (Paris : E. Flammarion, 1894), 91.

⁷⁹ Mark Stegemann, επιμ., *The Many Faces of Camille Saint-Saëns* (Belgium: Brepols, 2018).

δήλωσε αυτολεξεί: «Έδωσα σε αυτό ό,τι μπορούσα να δώσω. Ό,τι κατάφερα εδώ, δεν θα το επιτύχω ποτέ ξανά!»⁸⁰, σχετικά δε με το περιβόητο *Καρναβάλι των Ζώων*, opus posthumous (μεταθανάτια έκδοση), μαρτυρείται ότι γράφτηκε αρχικά σαν μουσικό αστείο⁸¹. ο ίδιος ο συνθέτης, φοβούμενος ότι θα μπορούσε να βλάψει τη φήμη του, απαγόρευσε τις πλήρεις εκτελέσεις του - όσο ζούσε επέτρεψε να εκδοθεί μόνο ένα του μέρος, «Ο Κύκνος», ο οποίος έγινε διεθνώς γνωστός το 1905 ως «Ο Θάνατος του Κύκνου», όταν χορογραφήθηκε για τη θρυλική μπαλαρίνα Άννα Πάβλοβα.

Κρίνεται σκόπιμο να ειπωθεί ακόμα ότι ο Saint-Saëns υπήρξε ένας από τους πρώτους πιανίστες που πειραματίστηκαν με τη δυνατότητα ηχογράφησης που επέτρεψε η αλματώδης τεχνολογική εξέλιξη, της οποίας ήταν ενθουσιώδης μάρτυρας. Η πρώτη εν ζωή (ακουστική) ηχογράφηση έργου του ανάγεται στα 1904, για λογαριασμό της εταιρείας Gramophone & Typewriter. Η διαπίστωση αυτή αποκτά αυξημένη σπουδαιότητα, αν συνδυαστεί με το γεγονός ότι ο συνθέτης ήταν ο πρώτος που συνέθεσε μουσική για τον βωβό κινηματογράφο, το 1908, επενδύοντας μουσικά το φιλμ μικρού μήκους *Η δολοφονία του Δούκα του Γκνζ*.⁸²

Παρότι ο Maurice Ravel είχε υποδείξει με δηκτικότητα στον Saint-Saëns ότι, ενόσω μαινόταν ακόμη ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, θα μπορούσε να έχει, αντί της σύνθεσης, πιο ωφέλιμες για την κοινωνία ασχολίες, εκείνος συνέχισε αδιάκοπα να συνθέτει, γεννώντας έργα εκπληκτικής δύναμης. Ο κορυφαίος αυτός μουσουργός είχε εκδηλώσει ενδιαφέρον για την ανατολίτικη, εξωτική μουσική, την οποία και ενσωμάτωσε ευφυώς στις δικές του δημιουργίες, προτού καν αναπτυχθεί η εθνομουσικολογική έρευνα στην Ευρώπη (και δη στον γερμανικό χώρο, στις αρχές του εικοστού αιώνα, υπό τη μορφή της συγκριτικής μουσικολογίας). Η ανεκτίμητη συμβολή του στην παγκόσμια πολιτισμική εξέλιξη συνδέεται αναντίρρητα και με τη συνεισφορά του σε κουλτούρες διαφορετικές από τη δική του.⁸³

Προς το τέλος της ζωής του, και συγκεκριμένα τον Νοέμβριο του έτους 1921, ο Camille Saint-Saëns έδωσε στο Παρίσι ένα θριαμβευτικό ρεσιτάλ για ένα μεγάλο προσκεκλημένο ακροατήριο, όπου παρατηρήθηκε ότι το παίξιμό του παρέμενε ζωντανό και ακριβές. Από συνθετικής πλευράς, εντούτοις, ο Γάλλος δημιουργός διαπίστωσε ότι το στιλ της σύνθεσής του δεν ήταν ευπρόσδεκτο από τους παρισινούς φιλελεύθερους κύκλους διανοουμένων και καλλιτεχνών. Στο γαλλικό προσκήνιο βρισκόταν πια η περιβόητη «Ομάδα των Έξι» (ομάδα Γάλλων συνθετών που πρέσβευαν

⁸⁰ Η συγκεκριμένη, βαρύνουσα σημασία, δήλωση του λαμπρού μουσουργού παρατίθεται από τον Rolin Smith, *Saint-Saëns and the Organ* (Stuyvesant: Pendragon Press, 1992), 126. Βλ. επίσης Daniel Martin Fallon, "The Symphonies and Symphonic Poems of Camille Saint-Saëns" (PhD diss., Yale University, 1973), 392.

⁸¹ Τούτη η εσωτερική «αντιπαράθεση» του Saint-Saëns, η ικανότητά του δηλαδή να συνθέτει ταυτόχρονα ένα έργο δραματικής έντασης και ένα «ανάλαφρο» έργο έχει συχνά επισημανθεί, όχι απλώς ως στοιχείο της ιδιοσυγκρασίας του, αλλά ως μία ακόμα εκδήλωση της ιδιοφυΐας του. Βλ. Andrew Deruchie, *The French Symphony at the Fin de siècle* (Rochester, New York and Woodbridge, Suffolk: University of Rochester Press, and Boydell & Brewer, 2013), 21.

⁸² Βλ. Ivan March, επιμ., *Penguin Guide to Recorded Classical Music* (London: Penguin, 2007), 1122-1131.

⁸³ Sabina Ratner, *Saint-Saëns' Legacy (1921-2021)* (Paris: Durand-Salabert-Eschig, 2021), 18-19.

«αντιρομαντικά» ιδεώδη), ο Claude Debussy είχε πεθάνει το 1918, ο Gabriel Fauré ήταν κοντά στο τέλος της ζωής του και ο Igor Stravinsky είχε ήδη σκανδαλίσει, το 1913, το φιλόμουσο Παρίσι, με την *Ιεροτελεστία της Άνοιξης*, έργο εντυπωσιασμού, το οποίο ο Saint-Saëns είχε ανοιχτά επικρίνει.

Από το Παρίσι έφυγε τον Δεκέμβριο του 1921 για το Αλγέρι, με την πρόθεση να παραμείνει όλον τον χειμώνα. Εκεί πέθανε από καρδιακή προσβολή στις 16 Δεκεμβρίου 1921. Η σορός του μεταφέρθηκε πίσω στο Παρίσι. Η κηδεία τελέστηκε δημοσία δαπάνη στη La Madeleine και ο διάσημος Γάλλος μουσουργός ετάφη στο Cimetière du Montparnasse. Σε αναγνώριση των επιτευγμάτων του, η γαλλική κυβέρνηση του απένειμε το Παράσημο της Γαλλικής Λεγεώνας της Τιμής. Βαριά καλυμμένη, σε μια δυσδιάκριτη θέση ανάμεσα στους πενθούντες, ήταν η χήρα του, Marie-Laure, την οποία είχε δει για τελευταία φορά το 1881.

1.3.1. Ζητήματα ταυτότητας: η ίδρυση της Société Nationale de Musique

Στην αρχή της δεκαετίας του 1870, ανησυχώντας για την κυριαρχία της γερμανικής μουσικής και την έλλειψη ευκαιριών για τους νέους Γάλλους συνθέτες να παρουσιάσουν τα έργα τους, ο Saint-Saëns και ο Romain Bussine, καθηγητής τραγουδιού στο Κονσερβατόριο του Παρισιού, συζήτησαν την ίδρυση μιας εταιρείας για την υποστήριξη της νέας γαλλικής μουσικής - προτού όμως προλάβουν να προχωρήσουν τη σημαντική αυτή για το μέλλον της εθνικής μουσικής δημιουργίας πρόταση, ξέσπασε στις 19 Ιουλίου 1870 ο Γαλλο-Πρωσικός Πόλεμος, ως αποτέλεσμα της γαλλικής αντίθεσης στην προσπάθεια ένωσης της Γερμανίας. Επρόκειτο για μια ένοπλη σύγκρουση της Δεύτερης Γαλλικής Αυτοκρατορίας υπό τον Ναπολέοντα Γ' με τον σύνδεσμο γερμανικών κρατών υπό την ηγεσία της Πρωσίας και ο Saint-Saëns υπηρέτησε στην Εθνική Φρουρά, μια εφεδρική δύναμη των Γαλλικών Ενόπλων Δυνάμεων, ιδρυθείσα το 1789, μεσούσης της Γαλλικής Επανάστασης. Κατά τη διάρκεια της σύντομης, αλλά αιματηρής Παρισινής Κομμούνας⁸⁴ που ακολούθησε (από τον Μάρτιο έως τον Μάιο του 1871), ο προϊστάμενός του στην εκκλησία La Madeleine, ο αββάς Deguerry, δολοφονήθηκε από τους επαναστάτες κι ο συνθέτης αυτοεξορίστηκε στην Αγγλία, όπου, κυρίως με τη βοήθεια του George Grove, ιδρυτικού εκδότη του περίφημου εγκυκλοπαιδικού λεξικού *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, συντηρούσε τον εαυτό του δίνοντας ρεσιτάλ.

Επιστρέφοντας στο Παρίσι στα τέλη Μαΐου 1871, διαπίστωσε ότι τα αντιγερμανικά αισθήματα είχαν ενισχύσει σημαντικά την υποστήριξη της ιδέας ίδρυσης μιας φιλογαλλικής

⁸⁴ Η Παρισινή Κομμούνα ήταν μια επαναστατική απόπειρα της εργατικής τάξης να πάρει την εξουσία στα χέρια της σε τοπικό επίπεδο, καταργώντας τις συγκεντρωτικές δομές του κράτους. Το πολιτικό αυτό πείραμα αποδείχθηκε θνησιγενές. Βλ. ειδικά Robert Tombs, *The Paris Commune, 1871* (London: Longman, 1999), 50-61.

μουσικής ένωσης, εν είδει προώθησης τόσο της δημιουργίας όσο και της παρουσίασης έργων Γάλλων συνθετών, τα οποία θα προβάλλονταν περαιτέρω εντός και εκτός συνόρων. Πρέπει ωστόσο να επισημανθεί ότι, παρά την αντίληψη που επικρατούσε τότε, η νέα Société Nationale de Musique δεν ήταν αντιγερμανική καθαυτή: ο ίδιος ο Saint-Saëns και οι συνάδελφοί του πρέσβευαν την ελευθερία της έκφρασης για τους καλλιτέχνες όλων των χωρών και, μολονότι η Γαλλία είχε ταπεινωθεί στον πόλεμο με την Πρωσία, πολλοί Γάλλοι δημιουργοί διατηρούσαν έντονο σεβασμό για τον γερμανικό πολιτισμό.⁸⁵ Εν τέλει, η Société Nationale de Musique ιδρύθηκε στις 25 Φεβρουαρίου 1871, με πρόεδρο τον Bussine και αντιπρόεδρο τον Saint-Saëns. Το σύνθημα “Ars Gallica” υπογράμμιζε την επιδίωξη να ενθαρρυνθεί η δημιουργικότητα Γάλλων συνθετών εν ζωή, η μουσική των οποίων, φέροντας νεωτεριστικά στοιχεία, προτεινόταν ως ένας πρωτοποριακός τρόπος έκφρασης, ως μια καινούργια γλώσσα. Υπέρτατος στόχος της Ένωσης ήταν αυτολεξεί «να προσφέρει σε εθνικούς συνθέτες και δεξιότεχνες την τακτική ευκαιρία να εκτιμηθούν τα νέα τους έργα από ένα καλοπροαίρετο κοινό, οι νέες τους δημιουργίες από κριτικούς και μουσικούς εκδότες και να παρουσιάζονται οι ίδιοι ως τραγουδιστές ή οργανοπαίκτες».⁸⁶

Ως σημείο εκκίνησης των δραστηριοτήτων της Société Nationale λογίζεται η εναρκτήρια συναυλία της. Η σημαντική αυτή πρεμιέρα δόθηκε στις 17 Νοεμβρίου 1871.⁸⁷ Το 1876, η Société δέχτηκε στους κόλπους της την πρώτη συνθέτιδα, τη Marie Renaud-Maury, ενώ εντός της δεκαετίας 1880 δέχτηκε ως μέλη της πολλούς συνθέτες της νέας γενιάς, μεταξύ των οποίων οι Claude Debussy και Maurice Ravel. Ιδιαίτερα πρέπει να αναφερθεί ότι, κατά την ίδια δεκαετία, η Société άρχισε να διευρύνει τον κύκλο εργασιών της, δεχόμενη και παρτιτούρες έργων μη Γάλλων συνθετών.

Το φιλελεύθερο πνεύμα της Société Nationale είχε «σκληρύνει» μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1880 σε μια δογματική προσήλωση στις βαγκνερικές μεθόδους που υποστήριζαν οι μαθητές του César Franck, με επικεφαλής τον Vincent d'Indy.⁸⁸ Οι υπερασπιστές αυτών των μεθόδων είχαν αρχίσει να κυριαρχούν στον φορέα και επεδίωκαν να αποκλίνουν από τη γενική αρχή δέσμευσης έναντι των γαλλικών έργων. Η κρίση δεν άργησε να πλήξει την Ένωση: το 1886, η Société διχάστηκε όσον αφορά την προώθηση της μη γαλλικής μουσικής, θέμα το οποίο είχε επανειλημμένα προβληθεί, κατόπιν πρωτοβουλίας του d'Indy. Όταν τα μέλη υπερψήφισαν την προτεινόμενη αρχή του ανοίγματος των προγραμμάτων της Ένωσης σε ξένους συνθέτες, οι Saint-Saëns και Bussine

⁸⁵ Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939* (Sprimont: Mardaga, 1997), 23-35.

⁸⁶ Επ' αυτού του θέματος βλ. Michael Strasser, “The Société Nationale and its Adversaries: The Musical Politics of *L'Invasion germanique* in the 1870s”, *19th-Century Music* 24, no. 3 (Spring 2001): 248, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.24.3.225>.

⁸⁷ Κατά τον μελετητή Strasser, η εναρκτήρια συναυλία δόθηκε όχι στις 17, αλλά στις 25 Νοεμβρίου 1871. Το πρόγραμμα της συναυλίας περιλάμβανε, μεταξύ άλλων, το *Marche héroïque* για δύο πιάνα, opus 34 του Saint-Saëns. Σημειώνεται πως, αν και η Société διέθετε ελάχιστους πόρους, κατάφερε να συνεργαστεί με φημισμένους ερμηνευτές της εποχής, όπως οι βιολονίστες Pablo de Sarasate, Eugène Ysaÿe και η τσεμπολίστα Wanda Landowska. Βλ. Michael Creasman Strasser, “Ars Gallica: The Société Nationale and Its Role in French Musical Life, 1871–1891” (PhD diss., University of Illinois, 1998), 613.

⁸⁸ Βλ. J. Barrie Jones, μτφρ. και επιμ., *Gabriel Fauré – A Life in Letters* (London: B.T. Batsford, 1989), 133.

θεώρησαν απαράδεκτη την τροπή των πραγμάτων – στο όνομα μιας δήθεν καλλιτεχνικής ανανέωσης – και παραιτήθηκαν. Έχοντας επί μακρόν προωθήσει τον Wagner σε ένα ενίοτε δύσπιστο γαλλικό κοινό, ο Saint-Saëns άρχισε τώρα να ανησυχεί ότι η μουσική του Γερμανού δημιουργού είχε δυσμενές αντίκτυπο στους νέους Γάλλους συνθέτες. Η αυξανόμενη επιφυλακτικότητά του απέναντι στον Wagner εξελίχθηκε μετέπειτα σε ισχυρότερη εχθρότητα, η οποία στρεφόταν τόσο κατά του πολιτικού εθνικισμού του όσο και κατά των ίδιων των συνθέσεών του.

Στη συνέχεια διορίστηκε πρόεδρος ο Franck και με τον θάνατό του, το 1890, η προεδρία περιήλθε στον d'Indy. Η ακαμψία του οδήγησε μια νέα γενιά συνθετών, με επικεφαλής τον Maurice Ravel, στο να αποσχιστούν και να ιδρύσουν το 1910 τη Société Musicale Indépendante, της οποίας τα ιδανικά ήταν - κατ' ουσίαν - πιο κοντά στο αρχικό όραμα του Saint-Saëns, όπως αυτό είχε εκφραστεί στα 1870. Ο ανταγωνισμός μεταξύ των δύο Ενώσεων και η έλλειψη νέων χειρογράφων οδήγησαν σε περιορισμό των δραστηριοτήτων της Société Nationale de Musique μέχρι τη δεκαετία του 1930, όταν η συμβολή καινούργιων μελών, όπως ο Olivier Messiaen, της έδωσε νέα πνοή.

Κρίνεται απαραίτητο να υπογραμμιστεί εδώ ότι είναι σχεδόν αδύνατον να εκτιμηθεί η σπουδαιότητα της Société Nationale de Musique χωρίς την εξέταση του πνευματικού και καλλιτεχνικού κλίματος μέσα στο οποίο γεννήθηκε και αναπτύχθηκε· για αυτόν ακριβώς τον λόγο διερευνήθηκαν οι απαρχές, καθώς και οι επιπτώσεις, του μεταπολεμικού μεταρρυθμιστικού κινήματος, του οποίου η Ένωση συνιστούσε μια πτυχή. Περαιτέρω, η ίδρυσή της συνέβαλε αναμφίβολα στην ανάπτυξη του ρεπερτορίου της γαλλικής μουσικής δωματίου, όπως και της γαλλικής συμφωνικής μουσικής, τουλάχιστον μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο (αν και η Ένωση συνέχισε τη δράση της μέχρι το 1939). Τα έργα που παρουσίασε σε πρώτη εκτέλεση υιοθετήθηκαν στη συνέχεια από άλλες ενώσεις, αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο πρότυπο για τη διεύρυνση του γαλλικού ορχηστρικού ρεπερτορίου. Κατ' επέκταση, συνέβαλε στην εξέλιξη του μουσικού κόσμου υπό ευρεία έννοια, διότι οι επαγγελματίες μουσικοί προχώρησαν στη σύσταση ιδρυμάτων που είχαν ως αποστολή την υποστήριξη και προώθηση εξειδικευμένων ρεπερτορίων. Χαρακτηριστικά αναφέρονται, μεταξύ των μουσικών ενώσεων που γεννήθηκαν χάρη στην κινητοποίηση αυτή, η Société des Instruments Anciens, που ιδρύθηκε το 1901 από τον Henri Casadesus, η Société Musicale Indépendante (για την οποία έγινε ήδη λόγος) το 1910 και η Orchestre Symphonique de Paris (1928). Η αποστολή αυτών των ιδρυμάτων εντάχθηκε επίσης στο πλαίσιο της προσπάθειας να καταστεί η μουσική μέρος της ευρύτερης πολιτιστικής κληρονομιάς, η οποία αποτέλεσε πλέον ευθύνη των μουσικών που υποστηρίζονταν από χορηγούς. Η ευθύνη αυτή μοιράστηκε σταδιακά με το κράτος, ο ρόλος του οποίου έγινε ολοένα και σπουδαιότερος, με την αναγνώριση της δημόσιας χρησιμότητας αυτών των οργανισμών και την αυξανόμενη υποστήριξη που ανέλαβε να παρέχει στους δημιουργούς.

Μέσα από αυτό το πρίσμα, και πέρα από την όποια σύνδεση των εκτεθέντων στοιχείων με την προσπάθεια επιβεβαίωσης και διατήρησης του μεγαλείου της γαλλικής μουσικής έναντι της γερμανικής παράδοσης, ως παράμετρος βαρύνουσας σημασίας για τον γράφοντα αναδεικνύεται το ότι η περίφημη Société Nationale de Musique ιδρύθηκε κατά βάση ως αντίδραση στην κυρίαρχη τάση της εποχής να ευνοείται η φωνητική μουσική σε βάρος της οργανικής / ορχηστρικής μουσικής. Προβαλλόμενος στόχος της ένωσης ήταν η προώθηση και εδραίωση ενός ρεπερτορίου πρωτίστως οργανικής γαλλικής μουσικής. Η εν λόγω διαπίστωση συνιστά τον άξονα διάρθρωσης της παρούσας μελέτης, επειδή προσδιορίζει τόσο τις κατευθυντήριες αρχές της έρευνας – οι οποίες διέπουν τη θεωρητική επισκόπηση αλλά και την αναλυτική μεθοδολογία – όσο και την επιλογή του συγκεκριμένου έργου προς διερεύνηση, της Σονάτας αρ. 1 για βιολοντσέλο και πιάνο, έργο 32, από το σύνολο της εκτεταμένης εργογραφίας του Camille Saint-Saëns, σύνθεση η οποία αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη σονάτα του δημιουργού.

1.3.2. Η συνθετική δημιουργία του Saint-Saëns στο πεδίο της μουσικής δωματίου

Οι τέσσερις περίοδοι της ζωής του Saint-Saëns από τις οποίες προέρχεται το σύνολο των μουσικών του συνθέσεων (δηλαδή από τη δεύτερη έως και την πέμπτη περίοδο της ζωής τους, καλύπτοντας το χρονικό διάστημα 1853-1921) εκπροσωπούνται όλες ανεξαιρέτως από έργα μουσικής δωματίου μεγάλης κλίμακας. Καθίσταται σαφές λοιπόν ότι ο Saint-Saëns θεωρούσε σε κάθε στάδιο της εξελικτικής του πορείας τη μουσική δωματίου - την οποία αποκαλούσε «γοητευτική συνομιλία μεταξύ φίλων» - ως απαραίτητο πεδίο δημιουργικής έκφρασης.⁸⁹

Η εν λόγω σταθερότητά του αποκτά αυξημένη σπουδαιότητα αν ληφθεί επιπλέον υπόψη ότι ο συνθέτης ενηλικιώθηκε εντός μιας μουσικής κουλτούρας η οποία εμφανίζεται απαθής απέναντι στην εν γένει οργανική μουσική. Δεν είναι ασφαλώς περιττό να υπομνησθεί ότι έως την ίδρυση της Société Nationale de Musique το 1871, αυτού του “forum” νέων συνθετών που διακρίθηκε για την τόλμη και τον δυναμισμό του, η μουσική δωματίου στη Γαλλία ήταν ιδιαίτερα υποτιμημένη. Ενάντια λοιπόν στο κυρίαρχο ρεύμα της γαλλικής μουσικής ζωής στα μέσα του 19ου αιώνα, η κύρια αγάπη του ιδιοφυούς αυτού δημιουργού ήταν η οργανική μουσική.⁹⁰ Εξαιρετικά ενεργός στον τομέα αυτόν,

⁸⁹ Emmanuel Reibel και Mélanie Guérimand, επιμ., *La Musique de chambre: histoire, pratique, institutions* (Lyon: Symétrie, 2024), 129-138.

⁹⁰ Πρβλ. το έργο των Serge Gut και Danièle Piston, *La musique de chambre en France de 1870 à 1918* (Paris: Honoré Champion, 1978).

τον οποίο φώτισε και ανέδειξε κατά τρόπο εξέχοντα, θα μπορούσε δικαίως να θεωρηθεί ένας από τους πρωτοπόρους της γαλλικής μουσικής δωματίου, αν όχι θεμελιωτής της, καθόσον πριν από την εμφάνιση των δικών του έργων μουσικής δωματίου δεν υπήρχε συστηματοποιημένη γαλλική μουσική αυτού του είδους. Ο Saint-Saëns προτιμούσε να παρουσιάζει ο ίδιος τα έργα του σε πρώτη εκτέλεση, συμπεριλαμβάνοντας κατά κανόνα τη μουσική δωματίου στα προγράμματα των συναυλιών του.⁹¹

Τα έργα μουσικής δωματίου του Saint-Saëns εκτείνονται σε όλο το εύρος της συνθετικής του πορείας και περιοδολογούνται από διάφορους μελετητές του, σύμφωνα με τις γενικότερες όψεις της συνολικής του δημιουργίας. Ειδικότερα, ως ορισμένα από τα πλέον αντιπροσωπευτικά δείγματα της εντός του συγκεκριμένου πλαισίου συνθετικής του εξέλιξης επιλέγονται τα κάτωθι έργα:

- Ένας από τους πρώτους καρπούς της ενασχόλησής του με τη μουσική δωματίου είναι το Κουιντέτο με πιάνο, op. 14, το οποίο χρονολογείται από το 1855 και αντικατοπτρίζει τους αρχικούς συνθετικούς πειραματισμούς του Saint-Saëns σε αυτό το πεδίο. Γραμμένο με δυναμισμό, χιούμορ και τόλμη, το έργο ξεχειλίζει από τη χαρά της ζωής που διακατείχε τον νεαρό δημιουργό.
- Η σύνθεση *Danse macabre*, op. 40 παρουσιάστηκε το 1872 και έμελλε να γίνει ένα από τα διασημότερα δημιουργήματα του συνθέτη. Εν προκειμένω, τα «προγραμματικά» στοιχεία, η συνθετική ικανότητα και η δεξιοτεχνία συνδυάζονται άριστα σε ένα καταπληκτικό έργο τέχνης. Η πρωτότυπη εκδοχή για φωνή και πιάνο υπέστη επεξεργασία και έγινε επέκτασή της, βάσει της οποίας ένα σόλο βιολί αποδίδει τη φωνητική γραμμή. Το 1874 παρουσιάστηκε η ορχηστρική εκδοχή του συγκεκριμένου έργου μουσικής δωματίου, το οποίο αποτελεί έκτοτε ένα από τα τέσσερα Συμφωνικά Ποιήματα του Saint-Saëns.
- Το ασυνήθιστο Σεπτέτο, op. 65 είναι γραμμένο κατά το χρονικό διάστημα 1879-1880 για τον περίτεχνο, «παράτολμο» συνδυασμό τρομπέτας σε μι ύφεση, δύο βιολιών, βιόλας, βιολοντσέλου, κοντραμπάσου και πιάνου. Ο ευρηματικός συνθέτης διέπρεψε, καθότι το χάρισμά του για την ανάμειξη των ηχοχρωμάτων των οργάνων και τη δημιουργία πολύχρωμων υφών παρήγαγε ένα απολαυστικό έργο, που μεταπλάθει χορευτικές φόρμες του 17^{ου} αιώνα σε νεοκλασικό ύφος, γεμάτο χιούμορ και περιπαικτική διάθεση. Οι

⁹¹ Σύμφωνα με τον μελετητή Martin Cooper, οι ενώσεις μουσικής δωματίου που υπήρχαν κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα στη Γαλλία ήταν αφενός μεν περιορισμένες αφετέρου δε αφιερωμένες σχεδόν αποκλειστικά στην παρουσίαση του ρεπερτορίου των Γερμανών Κλασικιστών και Ρομαντικών. Εξάλλου, το Παρίσι της νεότητας του Saint-Saëns κυριαρχείτο μουσικά από την όπερα, διότι, όπως καταδείχθηκε, μέσω αυτού του ευνοημένου είδους οι Γάλλοι συνθέτες κατόρθωσαν να διατηρήσουν τη θέση τους. Βλ. Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (London: Oxford University Press, 1951), 9-10.

ζωηρές μελωδίες διαπερνούν καθένα από τα τέσσερα μέρη του και, εντός του οργανικού διαλόγου, εναλλάσσεται η συναρπαστική δεξιοτεχνία με τα έντονα συναισθήματα.⁹²

- Στο απόγειο των συνθετικών του δυνάμεων, ο Saint-Saëns δημοσίευσε την Πρώτη του Σονάτα για βιολί και πιάνο, op. 75 το 1885, μόλις έναν χρόνο πριν από την περίφημη Τρίτη Συμφωνία, op. 78 και *Το Καρναβάλι των Ζώων*, το οποίο, σημειωτέον, κατατάσσεται ως έργο μουσικής δωματίου (παρ' όλο που παρουσιάζεται συνηθέστερα στην ορχηστρική του εκδοχή, το αυτόγραφο κάνει λόγο για «κουιντέτο εγχόρδων» και όχι για πλήρη ορχήστρα). Με πρότυπο το μετοβενικό ιδεώδες των ηρωικών συνθέσεων, ο Saint-Saëns επιχειρεί να προκαλέσει μια αίσθηση που αποδίδει την οδύνη του ηρωικού αγώνα, χωρίς ωστόσο να προσφεύγει σε μια απεικόνιση με ρητό «προγραμματικό» περιεχόμενο. Η σύνθεση διαθέτει τη συνήθη καθαρότητα της υφής και τη συνθετική σιγουριά του δημιουργού της, προβάλλοντας αυξημένες τεχνικές απαιτήσεις και από τα δύο όργανα, ιδίως στη λαμπρή κατάληξή της.⁹³
- Το ξέσπασμα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ρίχνει μια ζοφερή σκιά πάνω από την Ευρώπη και οι φρικτές συνέπειές του βύθισαν ακόμα περισσότερο την ήπειρο στην απόγνωση. Κατά τον τελευταίο χρόνο της ζωής του (1921), ο Saint-Saëns επέλεξε την ομάδα των ξύλινων πνευστών για να δημιουργήσει, κατά σειρά, τρεις σονάτες: για όμποε, op. 166, για κλαρινέτο, op. 167 και για φαγκότο, op. 168. Η Σονάτα για φαγκότο και πιάνο είναι το τελευταίο έργο πριν από τον θάνατό του – το «κύκνειο άσμα» του θαυμαστού αυτού μουσουργού. Ξεκίνησε επίσης να ετοιμάζει μια τέταρτη και μια πέμπτη σονάτα για αγγλικό κόρνο και φλάουτο, αντιστοίχως, οι οποίες όμως δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ. Η Σονάτα για κλαρινέτο ειδικά είναι ένα ευφυές, διορατικό μουσικό σχόλιο για το μέλλον της ανθρωπότητας: δεν υπάρχει εδώ πομπώδης λόγος, ούτε πληθωρικός διάκοσμος, παρά καθαρές μελωδικές γραμμές, οι οποίες εκτυλίσσονται με τρόπο εύστοχα λιτό και αισθαντικά περιεκτικό. Με το συγκεκριμένο έργο, ο συνθέτης επικαλείται, κατά το γαλλικό πρότυπο (οι ιδιότητες της γαλλικής μουσικής, όπως και της γαλλικής τέχνης εν γένει, είναι αυτές της ισορροπίας, της λογικής και του μέτρου), όλα εκείνα τα στοιχεία που επιβεβαιώνουν τον εθνικό χαρακτήρα της μουσικής του δημιουργίας: την αμεσότητα, τη σαφήνεια και την κομψότητα. Αυτό το μικροσκοπικό διαμάντι συμπυκνώνει τη μουσική του ιδιοφυΐα, η οποία παρέμεινε ακατάβλητη ακόμα και στη δύση της ζωής του.

⁹² Βλ. Donald Ian Payne, “The Major Chamber Works of Camille Saint-Saëns” (PhD diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 1964), 282.

⁹³ Elizabeth Remsberg Harkins, “The Chamber Music of Camille Saint-Saëns” (PhD diss., New York University, 1976), 24-32.

1.3.3. Η Σονάτα αρ. 1 για βιολοντσέλο και πιάνο, έργο 32

Όπως καταδείχθηκε, τα έτη 1870-1871 σηματοδότησαν την έναρξη δραματικών αλλαγών στη γαλλική πολιτική και πολιτιστική ζωή. Μέσα σε λίγους μήνες σημειώθηκε η ήττα από τη Γερμανία στον Γαλλο-Πρωσικό Πόλεμο και η πτώση της Δεύτερης Αυτοκρατορίας, καθώς και η ταχεία άνοδος της Παρισινής Κομμούνας, με την επακόλουθη βίαιη καταστολή της μέσω της εγκαθίδρυσης δημοκρατικής κυβέρνησης. Ο παρισινός μουσικός κόσμος, ενώ επηρεάστηκε σοβαρά από τα γεγονότα αυτά και παρότι στερείτο ερμηνευτών και ακροατηρίων, δεν ακινητοποιήθηκε – αντιθέτως, η ορμή του διατηρήθηκε αμείωτη. Πράγματι, τα χρόνια αυτά εγκαινίασαν μια αξιοσημείωτη αύξηση ενώσεων αφιερωμένων στην υποστήριξη της γαλλικής μουσικής, κυρίως όμως αποφασισμένων να καταστήσουν το καθιερωμένο ρεπερτόριο προσιτό στον μέσο πολίτη.

Σε αυτήν την κρίσιμη στιγμή στην ιστορία της Γαλλίας, εν μέσω των αναταραχών που είχαν προκληθεί, η μουσική, λειτουργώντας εντός ενός αυστηρού πλαισίου κυβερνητικού ελέγχου, επέτεινε τις αντιδράσεις. Από την επισκόπηση του γαλλικού τύπου αυτής ακριβώς της διετίας μπορεί να αποδειχθεί ότι η αντιληπτή λειτουργία της μουσικής παράστασης προσαρμόστηκε κατά τέτοιο τρόπο, ώστε να ικανοποιεί τις επιτακτικές ανάγκες μιας πολιορκημένης πόλης. Όλες οι παρατάξεις που ανταγωνίζονταν για την εξουσία, όπως και η μεταπολεμική εξέγερση στο Παρίσι, οικειοποιήθηκαν τα σύμβολα του πολιτισμού, της κοινωνικής σταθερότητας και του καλού γούστου που περιέβαλλαν τη «λόγια μουσική». Η ξαφνική απόρριψη από την Κομμούνα της αυστρο-γερμανικής μουσικής παράδοσης σηματοδότησε μια σύντομη, αλλά σημαντική χρονική περίοδο κατά την οποία οι ανησυχίες περί της ακεραιότητας του έθνους αποδυνάμωσαν την πλουραλιστική θεώρηση της μη γαλλικής τέχνης.⁹⁴

Αξιολογώντας ειδικότερα τη στάση που τήρησε ο Saint-Saëns απέναντι στην εναγώνια αυτή προσπάθεια διατήρησης της συνοχής της εθνικής ταυτότητας, έκφανση της οποίας συνιστά αναμφισβήτητα η εδραίωση εθνικής μουσικής γλώσσας, γίνεται μια διαπίστωση που φωτίζει όλη την έκταση της δημιουργικής του πορείας: είναι θαυμαστός ο τρόπος με τον οποίο επιχείρησε να συμφιλιώσει τα εθνικά στοιχεία με την αναβίωση της παλαιάς μουσικής, εντός μιας εκπληκτικής συνδιαλλαγής παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Υπήρξε πρωτεργάτης στην εδραίωση μιας

⁹⁴ Jess Tyre, “Music in Paris during the Franco-Prussian War and the Commune”, *The Journal of Musicology* 22, no. 2 (Spring 2005): 201-202, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.2.173>.

κουλτούρας υψηλής, φιλόδοξης οργανικής γαλλικής μουσικής, η οποία άνθησε κατά τις τρεις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα.⁹⁵

Εμβαθύνοντας στην αναζήτηση των καταβολών του έργου 32, υπογραμμίζεται ότι, εντός του συγκεκριμένου κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου, ο Saint-Saëns επέδειξε στις αρχές της δεκαετίας του 1870 ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη μελέτη της γαλλικής σχολής βιολοντσέλου.⁹⁶ Το πιάνο βρισκόταν ούτως ή άλλως στην καρδιά της συνθετικής του ιδιοφυίας και έπαιξε κυρίαρχο ρόλο στη συνολική του πορεία, την οποία διαμόρφωσε, προσδιόρισε και εξέλιξε. Αναμφίβολα, ο εμπνευσμένος αυτός δημιουργός, εντυπωσιασμένος από την τολμηρότητα των έργων του Ludwig van Beethoven, επιζητούσε να αξιοποιήσει στο έπακρο τις ολοένα αυξανόμενες δυνατότητες του πιάνου, ενός οργάνου πολλά υποσχόμενου λόγω της διαρκούς τελειοποίησής του, όχι μόνον από κατασκευαστικής πλευράς, αλλά και από πλευράς συνθέσεων υψηλοτάτου επιπέδου, οι οποίες έδωσαν νέα πνοή και νόημα στη μουσική δημιουργία. Η σύνθεση έργων για βιολοντσέλο απέκτησε όμως πλέον άλλη βαρύτητα: ολοκληρωθείσα τον Δεκέμβριο του 1872, η αριστοτεχνικά γραμμένη Πρώτη Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο, έργο 32, φέρει τα σημάδια της μετοβενικής επιρροής, παραπέμποντας στη Σονάτα αριθμός 2 για βιολοντσέλο και πιάνο, έργο 5 του Γερμανού μουσουργού, κυρίως από πλευράς δομής αλλά και λόγω των συγκλονιστικών μελωδικών στοιχείων που ενσωματώνει.

Στην πραγματικότητα, υπήρξε το πρώτο γέννημα της Société Nationale de Musique, και ως εκ τούτου ένα έργο βαρύνουσας σημασίας για τη Γαλλία. Πρόκειται για ουσιώδες έργο, τόσο από την άποψη της δόμησης όσο και από την άποψη της επίτευξης δραματικής έντασης. Η εξαιρετική θέση αυτής της απαιτητικής, δεξιοτεχνικής σονάτας αναγνωρίστηκε γρήγορα από το κοινό και τους κριτικούς και έτσι το έργο σύντομα βρήκε το δρόμο του στο ρεπερτόριο συναυλιών. Όπως και στην περίπτωση της Πρώτης Συμφωνίας του Johannes Brahms, έργο 68, η ντο ελάσσονα δεν είναι, ασφαλώς, τυχαία επιλογή, διότι, πέρα από τη πνευματική σύνδεση με τα αντίστοιχα έργα του Beethoven, εντός της συγκεκριμένης τονικότητας δίνεται η δυνατότητα να χρησιμοποιηθεί η ανοιχτή

⁹⁵ Joshua Arin Harton, “Negotiating Nationalism: Camille Saint-Saëns, Neoclassicism, and the Early Music Renaissance in France” (Master’s thesis, University of South Carolina, 2022), 6-12.

⁹⁶ Η μελέτη της ιστορικής διαδρομής που διήνυσε το βιολοντσέλο είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα: Μέχρι τον 19^ο αιώνα, η κύρια λειτουργία του βιολοντσέλου, ως βαθύφωνου οργάνου, ήταν να παίζει τη χαμηλότερη γραμμή. Η συγκεκριμένη κατάσταση θα μπορούσε να είχε εμποδίσει τη χειραφέτησή του, εντούτοις στη Γαλλία η σονάτα για βιολοντσέλο ως είδος σύνθεσης αναπτύχθηκε πριν από την αντίστοιχη για βιολί. Ο Georges Onslow υπήρξε πρωτοπόρος στον εν λόγω τομέα, με τη συλλογή *Trois Sonates*, op. 16 (1820), όπου, ακολουθώντας το παράδειγμα του Beethoven, τοποθετεί το βιολοντσέλο και το πιάνο στην ίδια βάση, δημιουργώντας ανάμεσά τους μια σχέση αλληλοσυμπλήρωσης. Κατοπινό πρότυπο αποτέλεσαν οι Σονάτες για βιολοντσέλο του Mendelssohn, opp. 45 και 58 (συντέθηκαν το 1838 και το 1843, αντιστοίχως). Δεν είναι ασφαλώς τυχαίο ότι οι παρτιτούρες των έργων για βιολοντσέλο γράφονταν συχνά είτε από συνθέτες που έπαιζαν οι ίδιοι έγχορδο όργανο (Onslow) είτε από φίλους ενός σολίστ της εμβέλειας του Auguste Franchomme (Chopin). ωστόσο, η πλειονότητα των μουσικών της εποχής ερχόταν σε συνθετική επαφή με το είδος της σονάτας για βιολοντσέλο μόνο μία φορά στη ζωή τους. Με τις γενιές των Saint-Saëns και Fauré, το «παραμελημένο» αυτό είδος κέρδισε σε δυναμική, επιβεβαιώνοντας τον ολοένα αυξανόμενο ενθουσιασμό για το όργανο, τόσο στον τομέα της μουσικής δωματίου όσο και σε εκείνους του σολιστικού ρεπερτορίου και του κοντσέρτου. Βλ. Marcia Taylor Fountain, “The Stylistic Evolution of the Violoncello Sonata” (honors paper, University of North Carolina, 1964).

ντο και σολ χορδή του βιολοντσέλου, ώστε να επιτευχθεί η βέλτιστη αξιοποίηση των κατασκευαστικών χαρακτηριστικών του οργάνου.

Εκτενέστερα: Η Πρώτη Σονάτα για βιολοντσέλο και πιάνο γράφτηκε το 1872, κατά την τρίτη διακριτή περίοδο της ζωής του συνθέτη, μιας από τις πλέον σκοτεινές κι επώδυνες. Τη χρονιά εκείνη είχε πεθάνει η πολυαγαπημένη μεγάλη του θεία, η Charlotte Masson, ένα πρόσωπο που, μαζί με τη μητέρα του, είχε σημαδέψει την ανατροφή και την ανάπτυξη του ιδιοφυούς αυτού δημιουργού. Η σύνθεση προωθήθηκε χάρη στις φιλικές σχέσεις που διατηρούσε ο Saint-Saëns με δύο από τους σημαντικότερους βιολοντσελίστες της εποχής, τον Jules-Bernard Lasserre και τον Auguste Tolbecque. Αν και αφιέρωσε το έργο δωματίου στον Lasserre, με τον οποίο συνέπραττε συχνά μουσικά, ήταν με τον Tolbecque (ο οποίος επρόκειτο να ερμηνεύσει για πρώτη φορά και το Κοντσέρτο αρ. 1 για βιολοντσέλο και ορχήστρα, έργο 33, το 1873) που πραγματοποίησε ο Saint-Saëns τη δημόσια πρεμιέρα της Σονάτας στις 7 Δεκεμβρίου 1872, στη Société Nationale. Η επόμενη δημόσια παρουσίασή της ήταν στις 26 Μαρτίου 1873⁹⁷, σε μια βραδινή συναυλία που δόθηκε στη Salle Érard του Παρισιού, όπου ο συνθέτης συνέπραξε με τον βιολοντσελίστα Johann Reuschel. Το 1876, ο συνθέτης ερμήνευσε ξανά τη Σονάτα με τον Tolbecque σε μια συναυλία στο Λονδίνο, στις 6 Ιουλίου 1876, στην περίφημη αίθουσα συναυλιών St. James' Hall.

Καθ' όλη τη δημιουργική πορεία του συνθέτη, η υπό εξέταση Σονάτα υπήρξε ένα από τα πιο αγαπημένα έργα που περιλαμβάνονταν σε προγράμματα συναυλιών μουσικής δωματίου, τεκμήρια των οποίων φυλάσσονται στην Bibliothèque Nationale de France, μαζί με το αυτόγραφο της σύνθεσης. Μεταβαίνοντας στον 20ό αιώνα, το έργο αυτό εμφανίστηκε σε πολυάριθμες συναυλίες που πραγματοποίησε ο Saint-Saëns κατά την περιοδεία του στην Αργεντινή. Επίσης, η μουσική εκδήλωση που οργανώθηκε από τη σύζυγο του Jean-Henri Caruette για τα αποκαλυπτήρια του αγάλματος του συνθέτη στην περιοχή Dieppe της Γαλλίας στις 27 Οκτωβρίου 1907 περιλάμβανε τη συγκεκριμένη σύνθεση, η οποία ερμηνεύθηκε από την κόρη της, Jeanne Caruette, στο πιάνο και τον γαμπρό της, Pierre Bonnerot, στο βιολοντσέλο.⁹⁸

Αξιοσημείωτες είναι οι ιδιαίτερες συνθήκες γέννησης του εν λόγω έργου, επειδή πριν από την ανωτέρω αναφερθείσα επίσημη πρεμιέρα της, η Σονάτα παρουσιάστηκε σε μία από τις μουσικές βραδιές που συνήθως οργάνωνε ο συνθέτης ημέρα Δευτέρα, με την αρχική εκδοχή του 3ου Μέρους.

⁹⁷ Και όχι στις 15 του μηνός, όπως αναφέρει ο Bonnerot. Βλ. Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre* (Paris : A. Durand et fils, 1914/1922), 69. Σημειωτέον ότι ο τύπος της εποχής επαινεί τόσο τον Saint-Saëns όσο και τον Reuschel για το συγκεκριμένο έργο. Η επιθεώρηση *La Revue et Gazette Musicale de Paris* έκανε εγκωμιαστικά σχόλια για την παρουσίαση της 26^{ης} Μαρτίου 1873: «Ο βιολοντσελίστας Johann Reuschel είναι ένας δεξιότεχνος με ολοκληρωμένη κατάρτιση. [...] Ερμήνευσε μια νέα και ιδιαίτερα αξιόλογη σονάτα του Saint-Saëns μαζί με τον συνθέτη. Ο Saint-Saëns χειροκροτήθηκε με ενθουσιασμό.» Βλ. *La Revue et Gazette Musicale de Paris*, XL, 102 (30-03-1873).

⁹⁸ Βλ. τη σχετική επιστολή του Jean-Henri Caruette προς τον Saint-Saëns, με ημερομηνία 14 Οκτωβρίου 1907. Η συγκεκριμένη επιστολή, όπως και πλήθος άλλων που αντανακλούν την ξεχωριστή πορεία του εκπληκτικού δημιουργού περιλαμβάνονται στο εξαίρετο πόνημα του Timothy Flynn, *Camille Saint-Saëns: A Guide to Research* (London: Routledge, 2015).

Αφού ολοκλήρωσε την επιτυχημένη πρώτη εκτέλεση της Σονάτας, ο Saint-Saëns, έκπληκτος που η μητέρα του δεν είχε κάνει κανένα σχόλιο, ζήτησε τη γνώμη της για το έργο. Εκείνη απάντησε ότι της άρεσαν τα δύο πρώτα μέρη του, αλλά ότι το τελευταίο μέρος δεν είχε για την ίδια την καλλιτεχνική αξία που θα περίμενε. Ακολούθως ο συνθέτης κλείστηκε στο δωμάτιό του για δέκα συνεχόμενες ημέρες, βγαίνοντας μόνο για γεύματα, και δημιούργησε ένα τελείως διαφορετικό τελευταίο μέρος της Σονάτας, την ολοκλήρωση του οποίου ανακοίνωσε θριαμβευτικά στη μητέρα του. Αυτή η δεύτερη εκδοχή, που είχε την πλήρη επιδοκιμασία της, είναι η τελική.⁹⁹

Το πάθος του Saint-Saëns για τον βαθύ και σκούρο ήχο του βιολοντσέλου τού εμφυσήθηκε ήδη από την παιδική του ηλικία, μέσω των μαθημάτων συνοδείας που έκανε με τον Franchomme, ο οποίος του αποκάλυψε τις πλούσιες λυρικές δυνατότητες του ιδιαίτερου αυτού μουσικού οργάνου. Ο επιστήθιος φίλος του συνθέτη Gabriel Faure θαύμασε το συγκεκριμένο δημιούργημα. Μετά την ολοκλήρωση της δικής του Σονάτας για βιολοντσέλο αρ. 1, έργο 109, το 1917, έγραψε στη σύζυγό του, Marie Frémiet: «Ανάμεσα στις σύγχρονες, οποιασδήποτε προέλευσης, σονάτες για βιολοντσέλο και πιάνο υπάρχει μόνο μία σημαντική: αυτή του Saint-Saëns. Πρόκειται για ένα αριστούργημα που ακούγεται πάρα πολύ σπάνια και αυτό γιατί οι βιολοντσελίστες διατείνονται ότι ο ρόλος τους είναι λιγότερο λαμπρός από εκείνον του πιάνου! Λες και σε ένα έργο συνεργασίας το συνολικό αποτέλεσμα δεν προκύπτει από τον συνδυασμό διαφορετικών οργάνων!»¹⁰⁰ Στο ίδιο πνεύμα, ο συγγραφέας Émile Baumann χαιρέτισε αυτή τη σύνθεση ως «ένα μοναδικό έργο».

Το συγκεκριμένο δημιούργημα παρουσιάζει αξιοσημείωτο συναισθηματικό βάθος και ένταση, που προέρχεται αναμφίβολα από την οδύνη του συνθέτη, τόσο για την αβάσταχτη απώλεια της Masson όσο και για τα επακόλουθα του Γαλλο-Πρωσικού Πολέμου, μετά την καταστροφική ήττα του Ναπολέοντα Γ' στο Σεντάν. Γραμμένη σε συμβατική μορφή, η Σονάτα περιλαμβάνει τρία μέρη, εκ των οποίων τα δύο εξωτερικά υπόκεινται αυστηρώς στη μορφή σονάτας, ενώ το μεσαίο έχει τριμερή μορφή, του τύπου ABA', όπως θα αναλυθεί ειδικά.

Ως λογικό συμπέρασμα που προκύπτει αβίαστα από την παράθεση των ανωτέρω στοιχείων, σημειώνεται ότι, από το σύνολο των 44 εκδοθέντων έργων μουσικής δωματίου του Saint-Saëns, τα οποία διακρίνονται για την εξαιρετική ποικιλομορφία τους, τόσο από την άποψη των επιμέρους συνδυασμών οργάνων όσο και από την άποψη της ιδιαιτερότητας της γραφής, οι δύο ολοκληρωμένες δημοσιευμένες σονάτες του για βιολοντσέλο και πιάνο, όπως και οι αντίστοιχες δύο

⁹⁹ Βλ. Stephen Studd, *Camille Saint-Saëns – A Critical Biography* (London: Cygnus Arts, 1999), 91. Αξίζει, βεβαίως, να σημειωθεί ότι ο διάσημος Βρετανός βιολοντσελίστας της εποχής μας Steven Isserlis απέκτησε πρόσβαση στην αρχική εκδοχή του 3^{ου} Μέρους αυτής της Σονάτας, το οποίο είχε εντόνως αποδοκιμαστεί από τη μητέρα του Saint-Saëns. Μια θαυμάσια ηχογράφιση αυτού του χαμένου από καιρού μέρους, με τη σύμπραξη της εξαιρετικής πιανίστας Connie Shih, κυκλοφόρησε το 2021, ως μέρος ενός μουσικού συμπιλήματος υπό τον τίτλο *Music from Proust's Salons*.

¹⁰⁰ Brian Rees, *Camille Saint-Saëns – A Life* (London: Faber & Faber, 2012), 167.

για βιολί και πιάνο, προσφέρουν άκρως ενδιαφέρον υλικό για τη μελέτη των πρώιμων, αλλά και των όψιμων συνθέσεών του στο υπό εξέταση πεδίο. Η ειδικότερη, ενδεδειγμένη μελέτη της επιλεγείσας σύνθεσης, ενός έργου που φέρει ιδιαίτερη βαρύτητα, καθότι σηματοδοτεί τη νέα εποχή που εγκαθίδρυσε η γέννηση της Société Nationale de Musique, ένωσης – σταθμού για τη εν γένει εξέλιξη της γαλλικής μουσικής, ευελπιστεί να φωτίσει κάθε δυνατή πλευρά της πολυδιάστατης συνθετικής πορείας του κορυφαίου αυτού δημιουργού.

2. Αναλυτική επισκόπηση

2.1. Μία από τις πλέον σπουδαίες εκφάνσεις της οργανικής μουσικής: η μορφή σονάτας

Σύμφωνα με την προσέγγιση του μελετητή Jean LaRue, η ανάλυση συνιστά, όπως θα καταδειχθεί κατωτέρω, ένα ιδιαίτερο είδος ερμηνείας που, αποσκοπώντας να φέρει στο φως όσο το δυνατόν περισσότερες ποιότητες του έργου με το οποίο έρχεται σε επαφή, επιτυγχάνει τη διεύρυνση των μουσικών οριζόντων.¹⁰¹ Η επίγνωση που κερδίζεται από μια μουσική ανάλυση σε βάθος είναι αναντίρρητα πολύτιμη, διότι μέσω αυτής αναδεικνύεται, πέρα από τη μορφή, το «πνεύμα» του εκάστοτε έργου, με συμπεράσματα καθοριστικής σημασίας, τόσο για τον αναλυτή όσο και για τον ερμηνευτή.¹⁰²

Η παρουσίαση των κυριότερων θεωριών ανάλυσης έργων σε μορφή σονάτας που πραγματοποιείται στο παρόν κεφάλαιο, υπό τη μορφή μιας ιστορικής επισκόπησης του αντίστοιχου θεωρητικού υποβάθρου, γίνεται με στόχο να καταδειχθεί η άρρηκτη σύνδεσή τους με τον ερευνητικό στόχο που έχει τεθεί στο πλαίσιο τούτης της εργασίας: τη σύζευξη ανάλυσης και ερμηνείας, σε συνάρτηση με το επιλεγμένο έργο μουσικής δωματίου. Δίνεται έμφαση κυρίως στις αρχές συγκρότησης των συγκεκριμένων θεωριών κατά την εξελικτική πορεία της μορφής σονάτας, η οποία αποτελεί την πιο σημαντική κατασκευαστική αρχή για τη δημιουργία μουσικού μορφικού τύπου, σύμφωνα με τον εκάστοτε ρόλο της μουσικής ανάλυσης. Κατ' αυτόν τον τρόπο, σκιαγραφείται η φιλοσοφία βάσει της οποίας συγκροτούνται οι μελετώμενες θεωρητικές πηγές, θέτοντας τα θεμέλια για την προέκταση των θεωριών αυτών.¹⁰³

Αναλυτική περιγραφή της ιστορικής εξέλιξης της εν λόγω πολυμερούς - κατά κανόνα - οργανικής μορφής σονάτας μέσα από θεωρητικά συγγράμματα από τις αρχές του 18^{ου} αιώνα έως και τον 20ό έχει πραγματοποιηθεί από τον μελετητή Ιωάννη Φούλια. Στην περιγραφή αυτή περιλαμβάνεται αναφορά σε συγκεκριμένους θεωρητικούς, οι οποίοι ασχολήθηκαν επισταμένως με τη δομή και το περιεχόμενο της μορφής.¹⁰⁴ Ως προμετωπίδα της παρουσίασης που θα ακολουθήσει τίθεται το ότι η ιστορική καθιέρωση της μορφής σονάτας αποτυπώνει με ενάργεια την εκπληκτική

¹⁰¹ Jan LaRue, *Guidelines for Style Analysis* (New York: W.W. Norton & Company, 1970), 230.

¹⁰² Για τη δυναμική της μουσικής ανάλυσης και την (καταλυτική) επίδρασή της στις εκάστοτε ερμηνευτικές επιλογές βλ. ειδικά Κωνσταντίνο Τσούγκρα, «Εισαγωγή στη Μουσική Ανάλυση και στη μεθοδολογία της», σε *Εισαγωγή στη Μουσικολογία και στις Μουσικές Επιστήμες*, επιμ. Εύη Νίκα – Σαμψών (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019), 171-191.

¹⁰³ Σε ενδελεχή εξέταση του εν λόγω θεωρητικού υποβάθρου προβαίνει η Βασιλική Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα» (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019), 10-32.

¹⁰⁴ Πρόκειται για μια σειρά άρθρων που δημοσιεύτηκαν στο επιστημονικό περιοδικό *Πολυφωνία*, κατά τα έτη 2007-2016, υπό τον γενικό τίτλο «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη».

ανάδυση και τη θριαμβευτική αυτονόμηση της οργανικής μουσικής έναντι της φωνητικής κατά τον 18^ο αιώνα.¹⁰⁵

Προτού επεκταθεί αυτή η επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης της μορφής σονάτας, κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια αναφορά στη συστηματοποίηση των κύριων δομικών τύπων σονάτας, οι οποίοι συνίστανται στην τριμερή μορφή σονάτας, στη διμερή μορφή σονάτας, στη μορφή σονάτας χωρίς επεξεργασία, στη μορφή σονάτας-ρόντο και στη μορφή σονάτας κοντσέρτου, η οποία διαιρείται περαιτέρω σε τρία υποείδη (στην τριμερή, στη διμερή και σε εκείνη χωρίς επεξεργασία). Οι πρώιμες θεωρητικές προσεγγίσεις της μορφής σονάτας συνδέονται άρρηκτα με το δίλημμα σχετικά με τη διμέρεια ή την τριμέρεια της εν λόγω μορφής, και, κατ' επέκταση, επικεντρώνονται στην αρμονική αντίθεση μεταξύ των δύο θεματικών ομάδων.¹⁰⁶

Μέσα από αυτό το πρίσμα θα πρέπει να γίνει κατανοητή η έννοια της αντιθετικότητας, λαμβανομένων υπόψη των ευρύτερων στιλιστικών αλλαγών που έλαβαν χώρα κατά τον 18^ο αιώνα. Πριν από το 1750, ένα διακριτό μέρος μουσικής σύνθεσης βασίζεται κατά κανόνα σε μια κύρια ιδέα και χαρακτηρίζεται από ένα και μοναδικό “Affekt”¹⁰⁷ (συναίσθημα – ψυχολογική κατάσταση, όπως σχηματοποιείται εκφράζεται ιδίως μέσω των παραμέτρων του ρυθμού και της υφής, ως καθοριστικών μουσικών παραγόντων). Η ιδέα αναπτύσσεται μοτιβικά, σε μία ομοιογενή υφή που περιλαμβάνει μία γραμμή μπάσου («συνεχές βάσιμο») καθώς και ρυθμικά σχήματα που σέβονται τη μετρική διάρθρωση και διαφοροποιούνται αποκλειστικά στις πτώσεις, ενώ η έννοια της αντίθεσης πληρούται μόνο μεταξύ διαφορετικών επιπέδων (για παράδειγμα, μεταξύ solo και tutti, μεταξύ forte και piano). Από τον ύστερο 18^ο αιώνα, απεναντίας, σε ένα ξεχωριστό μέρος μουσικού έργου προβάλλονται ποικίλες ιδέες αντιθετικού χαρακτήρα, οι οποίες αναπτύσσονται δραματικά σε περάσματα με ένταση και λύση· συχνά μάλιστα περιλαμβάνεται αντίθεση ακόμα εντός της ίδιας της ιδέας η οποία συνιστά τη γενεσιουργό αιτία της μουσικής σύνθεσης. Ο μεν ρυθμός της μουσικής αυτής καθορίζεται από το μέτρο, τη φράση και την περίοδο, η οποία εμπεριέχει την πρότερη και την ύστερη φράση, η δε σύλληψή της είναι ουσιαστικά μελωδική, με καθαρή δομή και με σχετικά ισχνή υφή.

Είναι βέβαιο ότι η μορφή σονάτας επηρεάστηκε από πολλά στιλιστικά χαρακτηριστικά της μουσικής Μπαρόκ. Από μορφολογικής πλευράς, οι ρίζες της βρίσκονται στη διμερή μορφή, όπως

¹⁰⁵ Εν τέλει, η τεχνική της σονάτας θριάμβευσε ακόμα και στο ιδιαίρον πεδίο της εκκλησιαστικής μουσικής. Ανωτέρω έγινε αναφορά στον τύπο της “sonata da chiesa”, όρος ο οποίος, προτού χρησιμοποιηθεί μεταφορικά, για να αντιδιασταλεί προς τη “sonata da camera”, αποτύπωνε κυριολεκτικά τη σύνθεση οργανικών μουσικών έργων εκκλησιαστικού (μη κοσμικού) χαρακτήρα.

¹⁰⁶ Βλ. Rey M. Longyear, “The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form”, *Journal of Music Theory* 15, no. 1 -2 (Spring – Winter 1971): 182-229, <https://www.jstor.org/stable/842901>.

¹⁰⁷ Περιγραφόμενο από τους θεωρητικούς του εικοστού αιώνα ως «σωματικό, άμεσο και μη επιδεχόμενο λεκτική προσέγγιση», το “Affekt” σχετίζεται με ψυχολογικές συνθήκες που δεν μπορούν να αποτυπωθούν επαρκώς με τα εργαλεία της γλώσσας. Βλ. Ervin László, “Affect and Expression in Music”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27, no. 2 (Winter 1968): 131-134, <https://www.jstor.org/stable/428839>.

παρουσιάζεται χαρακτηριστικά σε διάφορους γαλλικούς χορούς της εποχής. Μεσούντος του Johann Sebastian Bach, τα περισσότερα μέρη χορευτικού τύπου αποτελούσαν μια διμερή μορφή (εκτεταμένη ή κυκλική), το δεύτερο τμήμα της οποίας παραπέμπει στη μορφή σονάτας κατά το ότι είναι μεγαλύτερο από το πρώτο τμήμα και χωρίζεται σε δύο υποτμήματα. Αυτή ακριβώς η επέκταση του δευτέρου τμήματος της διμερούς μορφής αποτέλεσε όντως τον πρόδρομο του δομικού τμήματος της Ανάπτυξης της μορφής σονάτας.

Εκτενέστερα, για την πληρέστερη κατανόηση τόσο του ιστορικού πλαισίου όσο και της εξελικτικής πορείας των μουσικών μορφών, είναι σημαντικό να καταδειχθεί η σχέση της μορφής σονάτας με τη διμερή μορφή, η οποία δέσποσε στην οργανική μουσική κατά την περίοδο του Μπαρόκ.¹⁰⁸ Κατά πρώτον, και οι δύο μορφές παρουσιάζουν τη διμερή διάρθρωση, με το δεύτερο τμήμα να είναι οι μεγαλύτερο του πρώτου. Επιπλέον, το δομικό τμήμα της Ανάπτυξης της μορφής σονάτας παραπέμπει στο - τονικά ασταθές, αναφορικά με την αρχή του - τμήμα Β της διμερούς μορφής. Σημειωτέον ότι η σχέση της μορφής σονάτας είναι εντονότερη με τη συνεχή διμερή μορφή, καθώς και με την κυκλική διμερή: με τη μεν συνεχή διμερή μοιάζει ως προς την επισημοποίηση του δευτέρου τονικού χώρου, με μετατροπία και πτώση στο τέλος του πρώτου τμήματός τους, με τη δε κυκλική διμερή μορφή παρατηρείται εντονότερη συνάφεια, η οποία συμπεριλαμβάνει την επιστροφή στον αρχικό τονικό χώρο. Η κυριότερη διαφορά μεταξύ αυτών των μουσικών μορφών - της αναδυόμενης μορφής σονάτας και όλων των διμερών μορφών της εποχής Μπαρόκ - έγκειται στη δομική διαφοροποίηση και κυρίως στην αντιπαράθεση, η οποία βρίσκεται στο επίκεντρο της αλλαγής αισθητικού προτύπου που σημειώνεται στον Κλασικισμό. Αυτό που πρέπει να τονισθεί είναι ότι στη μορφή σονάτας, μια από τις σπουδαιότερες εκφάνσεις της ενόργανης μουσικής, η αντίθεση των δύο τονικών χώρων του πρώτου δομικού τμήματος, της Έκθεσης, μετατρέπεται σε δομική διαφωνία ολόκληρου επιμέρους τμήματος, της Δεύτερης Θεματικής Ομάδας, η οποία αναζητεί τη μακροδομική της επίλυση στην Επανέκθεση, μέσω της επανεμφάνισης της Δεύτερης Θεματικής Ομάδας στην τονική.¹⁰⁹

Σαφέστατη είναι η συμβολή του Joseph Riepel στην περαιτέρω μελέτη της εν λόγω σπουδαίας μορφής, ο «πρακτικός» προσανατολισμός του οποίου επιβεβαιώνει και εμπλουτίζει τις διαθέσιμες γνώσεις όσον αφορά τη διμερή σονάτα της εποχής του, ενώ ο ίδιος θεωρητικός είναι ο πρώτος που κάνει ρητή μνεία στην τριμερή μορφή σονάτας: εγκαταλείποντας τη διμερή μακροδομική θεώρηση, προχωρεί στη σαφή διάκριση τριών επιμέρους ενοτήτων.¹¹⁰

¹⁰⁸ Βλ. James Webster, "Sonata Form", *Grove Music Online*, 2001, προσπ. 07-02-2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>.

¹⁰⁹ Βλ. Κωνσταντίνο Χάρδα, «Μορφή Σονάτας» (Πανεπιστημιακές Παραδόσεις, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2024).

¹¹⁰ Βλ. Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Οι διαφορετικοί τύποι σονάτας – Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Α')», *Πολυφωνία* 8 (Ανοιξη 2006): 40-44.

Μια τριμερής θεώρηση του τονικού σχήματος είναι συνήθως εμφανής στα κείμενα του τέλους του 18^{ου} αιώνα, ακόμη και όταν ο συγγραφέας εξακολουθεί να αναφέρεται στα επιμέρους τμήματα που απαρτίζουν τον διμερή τύπο σονάτας.¹¹¹ Ξεκινώντας λοιπόν με μια φράση που δείχνει πόσο σημαντική ήταν η έννοια του τονικού χώρου για τον Κλασικό θεωρητικό, ο Γερμανός παιδαγωγός Johann Gottlieb Portmann σημειώνει το 1789 στο πόνημά του με τίτλο *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses*: «Το σχέδιο ή το περίγραμμα ενός μουσικού κομματιού βρίσκεται στην επιδέξια διάταξη των κύριων και δευτερευουσών τονικοτήτων, στη σειρά αυτών, στο ποια έρχεται πρώτη και ποια πρέπει να ακολουθεί ως δεύτερη, τρίτη και τέταρτη.»¹¹²

Εμβάθυνση στο εν λόγω ζήτημα έγινε από τον Heinrich Christoph Koch το 1793, με στόχο την ανάδειξη της τριμέρειας της μορφής σονάτας και, περαιτέρω, από τον August Friedrich Christopher Kollmann, το 1799, ο οποίος επιδίωξε μέσω των γραπτών του την παγίωση της συγκεκριμένης θεώρησης. *Η ειδική παρουσίαση της θεωρίας του Koch για τη μορφή σονάτας κρίνεται επιβεβλημένη, διότι ο συγκεκριμένος θεωρητικός υποστηρίζει ότι τόσο το συνθετικό πλάνο όσο και ο τρόπος με τον οποίο αυτό πραγματώνεται ως δομή και κατ' επέκταση ως μορφή απορρέει από τη μοναδικότητα της ιδιοσυγκρασίας του δημιουργού.*¹¹³ Βάσει της θεώρησης αυτής, υπάρχει πολλαπλότητα συνθετικών επιλογών και αντιληπτικών-μεθοδολογικών προσεγγίσεών τους: η μορφή σονάτας προσεγγίζεται συνεπώς ως ένασμα δημιουργίας και όχι ως αυτοσκοπός.¹¹⁴ Μέσα από αυτό το πρίσμα, οι μελωδικές φράσεις μπορούν να παραλληλιστούν με λεκτικά σχήματα, τα οποία εμπεριέχουν γραμματικά και συντακτικά φαινόμενα. Ομοίως, οι μουσικές φράσεις απαρτίζονται από μουσικό υλικό (ρυθμο-μελωδικό και αρμονικό), όπως και από στοιχεία άρθρωσης, τα οποία αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα που τις καθιστούν αυτοδύναμες, αλλά και αντιληπτές κατά την οπτική και ακουστική επαφή με αυτές. Με διαφορετική διατύπωση, η μορφή σονάτας χαρακτηρίζεται ως μία μορφή, η οποία δεν απαρτίζεται απλώς από μία συντακτική λογική διάταξη θεματικών τμημάτων, αλλά επιπλέον υπάρχει ηχητική αποτύπωσή της ως προϊόντος έμπνευσης. Αυτό που ήταν κάποτε αρμοδιότητα της μελωδίας μετατρέπεται σε αρμοδιότητα της μορφής.¹¹⁵

¹¹¹ Βλ. William Stein Newman, *The Sonata in the Classic Era* (New York and London: W.W. Norton & Company, 1983), 30-31.

¹¹² Βλ. Johann Gottlieb Portmann, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses* (Darmstadt: J.J. Will, 1789), 50.

¹¹³ Leonard G. Ratner, "Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure", *The Musical Quarterly* 42, no. 4 (October 1956): 440επ. και Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνα (Β')», *Πολυφωνία* 9 (Φθινόπωρο 2006): 72επ.

¹¹⁴ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (Rudolstadt & Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1782 / 1787 / 1793).

¹¹⁵ Βλ. Scott Burnham, "Form", σε *The Cambridge History of Western Music*, επιμ. Thomas Christensen (Cambridge and New York : Cambridge University Press, 2008), 881-883.

Καταδεικνύεται, επομένως, ότι επιτομή του εν λόγω προβληματισμού συνιστά η πολυετής διαμάχη περί του κατά πόσον ο πρώτος και βασικός τύπος σονάτας είναι τριμερής ή διμερής, αναλόγως δηλαδή του αν προτάσσεται σε αυτόν η θεματική του παράμετρος ή η αρμονική του συνιστώσα. Ορθότερο είναι να γίνει δεκτό ότι πρόκειται για ένα τριμερές μορφολογικό σχήμα (αποτελούμενο από την Έκθεση, την Ανάπτυξη¹¹⁶ και την Επανάκτηση), το οποίο πραγματώνεται μέσω ενός διμερούς αρμονικού πλάνου (απαρτιζόμενου από την Έκθεση και την Ανάπτυξη / Επανάκτηση), όπως υποστηρίζει ο James Webster.¹¹⁷ Εντός αυτού του πλαισίου, η έννοια της αντιθετικότητας αποκτά άλλη βαρύτητα: Αφενός, εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει η άμεση αντιπαραβολή του λυρικού («τραγουδιστού») τύπου δευτερεύοντος θέματος με τον εξίσου συνηθισμένο κατά τον δέκατο όγδοο αιώνα ενεργητικό («ορμητικό») τύπο κύριου θέματος, όπως και η διαχείριση του βασισμένου στο κύριο θέμα δευτερεύοντος θέματος (κατά τη συνήθη δήθεν «μονοθεματική» πρακτική του Joseph Haydn) σε σύγκριση με την αντιμετώπιση του δευτερεύοντος θέματος ως «αντιθετικού παραγώγου» του κύριου (όπως συνάγεται από τη μελέτη των σχετικών έργων του Ludwig van Beethoven). Αφετέρου, ο αρμονικός σχεδιασμός της μορφής σονάτας καθορίζεται ουσιαστικά από δύο παράλληλες τονικές προδιαγραφές: Κατά πρώτον, χαρακτηριστική είναι η συνολική πορεία της απομάκρυνσης από την κύρια τονικότητα, της εδραίωσης και της ενίσχυσης της λεγόμενης «μακροδομικής διαφωνίας», αλλά και της μετέπειτα επαναπροσέγγισης και οριστικής αποκατάστασης της αρχικής τονικότητας. Κατά δεύτερον, αξιοσημείωτη είναι η περιήγηση σε έναν ευρύτερο κύκλο τονικοτήτων, που κληροδοτείται στον Κλασικισμό από το όψιμο Μπαρόκ. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Charles Rosen, η ενέργεια της μακροδομικής εξέλιξης στο Μπαρόκ προέρχεται από την έντονη χρήση αρμονικών αλυσίδων, ενώ στον Κλασικισμό και ειδικότερα στο στιλ σονάτας προέρχεται από τη σπουδαιότητα που δόθηκε στη δομική διαφωνία ολόκληρων τμημάτων.¹¹⁸

Ξαναβρίσκοντας το νήμα της ιχνηλάτησης της ιστορικής διαδρομής της μορφής σονάτας, του σπουδαιότερου οχήματος της ιδέας της απόλυτης μουσικής στη δυτική μουσική παράδοση, καθόσον λειτούργησε ως το αρχετυπικό μορφολογικό σχέδιασμα από τον δέκατο όγδοο έως και τον εικοστό αιώνα, υπογραμμίζεται ότι το πόνημα *Versuch einer Anleitung zur Composition* του Koch ήταν το πρώτο εγχειρίδιο στο οποίο έγινε συστηματική, λεπτομερής διερεύνηση της αρμονίας, της μελωδίας

¹¹⁶ Όπως ειπώθηκε, η επέκταση του δευτέρου (B) τμήματος της διμερούς μορφής AB αποτέλεσε τον πρόδρομο του δομικού τμήματος της Ανάπτυξης της μορφής σονάτας. Εντός του συγκεκριμένου μορφικού τύπου μεταμορφώθηκε ο απλός χωρισμός που γινόταν στο δεύτερο τμήμα της διμερούς κυκλικής μορφής σε μια επιστροφή του αρχικού θέματος στην τονική. Από τη στιγμή που επιτεύχθηκε αυτή η ενοποίηση της τονικής αρμονίας με το θεματικό υλικό, ακολούθησαν αναπόφευκτα τα εξής νέα στοιχεία: η έμφαση που δίνεται στην ταυτόχρονη επιστροφή («διπλή / συγχρονισμένη επιστροφή»), υπό την έννοια της επιστροφής τόσο στην τονική όσο και στο αρχικό θεματικό υλικό, ο ρόλος της Ανάπτυξης εν είδει προετοιμασίας αυτής ακριβώς της επιστροφής, καθώς και η επανάληψη ολόκληρων τμημάτων της Έκθεσης (συχνά αυτούσιων) στην Επανάκτηση.

¹¹⁷ Βλ. James Webster, "Sonata Form", *Grove Music Online*, 2001, προσπ. 07-02-2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>.

¹¹⁸ Βλ. Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: W.W. Norton & Company, 1988), 244.

και της μουσικής σύνταξης· η προσέγγιση αυτή καθίσταται λοιπόν ο σημαντικότερος πρόδρομος των εναλλακτικών θεωριών του Hugo Riemann, στις οποίες θα γίνει ειδική αναφορά.

Η προσέγγιση του Koch, το θεωρητικό έργο του οποίου συνεχίζει να αποτελεί αντικείμενο σύγχρονης ανάλυσης, εφαρμόζεται εν συνεχεία και τελειοποιείται στις θεωρητικές περιγραφές του Francesco Galeazzi, διαμορφώνοντας μια ευκρινέστερη κατανόηση της μορφής σονάτας στα τέλη του 18^{ου} αιώνα.¹¹⁹ Η εκ μέρους του Galeazzi προσέγγιση της μορφής σονάτας είναι παρεμφερής εκείνης του Koch, με μια διαφορά, ωστόσο, που πρέπει να τονισθεί: η έμφαση που δίνει το 1797 ο Galeazzi, στο πλαίσιο του συγγράμματός του με τίτλο *Elementi teorico-pratici di musica* αφορά τις θεματικές (μελωδικές) επόψεις της υπό εξέταση μορφής, οι οποίες παρέχουν πλέον τη δυνατότητα να κατανοηθεί ο μορφικός τύπος της σονάτας της συγκεκριμένης περιόδου κατά τρόπο ακριβέστερο και βαθύτερο. Η αντιπαραβολή των δύο αυτών συγγραμμάτων οδηγεί σε σημαντικές παρατηρήσεις όσον αφορά τις επιμέρους προσεγγίσεις του ζητήματος. Από αρμονικής πλευράς, ο Galeazzi δεν προτείνει νέες τονικές επιλογές, όμως η θεματική παράμετρος έχει ιδιαίτερη βαρύτητα ως προς τον δομικό σχεδιασμό και τον συνακόλουθο προσδιορισμό της μορφής. Ορίζοντας το κύριο θέμα ως μοτίβο, επισημαίνει ότι είναι ένα κλειστό δομικό τμήμα, από την άποψη της αρμονικής πλαισίωσής του, το οποίο θα πρέπει να χαρακτηρίζεται από λιτότητα εκφραστικών μέσων, ώστε να επιδέχεται πολλαπλούς χειρισμούς στην περαιτέρω εξέλιξη του κομματιού. *Κατ' αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται η βασικότερη ιδιότητα της μορφής σονάτας, που είναι η αλληλεπίδραση των μικροδομικών τμημάτων στο πλαίσιο μιας συνεκτικής και εξελικτικής μακροδομικής οργάνωσης.*¹²⁰

Ένας ακόμα σύγχρονος του Galeazzi, ο θεωρητικός Johann Friedrich Daube τάσσεται υπέρ της τριμερούς (και όχι της διμερούς) διαίρεσης εντός του μορφολογικού πλαισίου, ακολουθούμενος από τον August Friedrich Christopher Kollmann, ο οποίος, στην εκπονή του 18^{ου} αιώνα, τόνισε στο σύγγραμμά του *An Essay on Practical Musical Composition* (1799) την ανάγκη καθιέρωσης του επικρατέστερου αυτού τύπου σονάτας.

Όπως προκύπτει από την ανωτέρω επισκόπηση, τα θεωρητικά συγγράμματα του δεκάτου ογδόου αιώνα βασίζονται κυρίως στην αρμονική παράμετρο της μορφής. Κρίνεται σκόπιμο να γίνει μια επιπλέον επισήμανση σε τούτο το σημείο: Αν και όλα τα στοιχεία που συγκροτούν τη μορφή σονάτας μπορούν να ανιχνευτούν από το 1730 κι έπειτα, ούτε ο καθαυτός μορφικός τύπος ούτε ο συνδυασμός δραματικού ύφους (στοιχείο για το οποίο θα γίνει λόγος στη συνέχεια) με τη δομική στιβαρότητα και τη θεματική λογική της μορφής σονάτας εμφανίστηκε με συνέπεια πριν από τον Joseph Haydn, ο οποίος την καθιέρωσε με όλα τα χαρακτηριστικά της ήδη από τα πρώιμα έργα του.

¹¹⁹ Βλ. Bathia Churgin, "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form", *Journal of the American Musicological Society* 21, no. 2 (Summer, 1968): 181-199, <https://www.jstor.org/stable/830853>.

¹²⁰ Βλ. Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Γ)», *Πολυφωνία* 10 (Ανοιξη 2007): 43-48.

Η αδιαφιλονίκητη κυριαρχία της κορυφαίας αυτής μουσικής μορφής δεν επιβεβαιώνεται ερευνητικά πριν από το τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα.

Κατά την είσοδο στον 19^ο αιώνα, εμφανίζεται στα γραπτά του Koch ο όρος «μορφή» ως μία «αφηρημένη έννοια», ταυτόχρονα με τις ευρύτερες πολιτισμικές αλλαγές, οι οποίες δημιούργησαν μία εντελώς καινούργια σχέση ανάμεσα στους συνθέτες, τους ερμηνευτές και τους ακροατές, καθότι η μουσική (εν προκειμένω η ενόργανη) αποτέλεσε θέμα για μία ανανεωμένη φιλοσοφική διερεύνηση. Όπως καταδείχθηκε ανωτέρω, οι πολιτισμικές αυτές αλλαγές συνδέονται με την κατάργηση της αριστοκρατικής πατρωνίας και την εμφάνιση ενός ευρύτερου μουσικά εκπαιδευμένου κοινού, με επακόλουθο την καθιέρωση συγκεκριμένων συνθετικών τεχνικών, που εγκαθίδρυσαν μια γενικότερη πρακτική. Εν προκειμένω, οι παράγοντες που συνετέλεσαν στη δημιουργία ήταν συνδυαστικά οι απαιτήσεις μιας αστικής τάξης που ήθελε να προσεγγίσει την υψηλή μουσική, η ανάπτυξη ενός τονικού συστήματος το οποίο στηριζόταν στον ισοσυγκερασμό (ο οποίος επ' αυτού αποτέλεσε μια πραγματική επανάσταση), καθώς και η νεοκλασική αισθητική, η οποία έδινε έμφαση στην απλότητα και την καθαρότητα της δομής. Η συνεισφορά της μορφής στονάτας στην κατ' οίκον ψυχαγωγία ήταν εκπληκτική: μέσω της δομικής σαφήνειας, της προσβάσιμης (ομοφωνικής) υφής και της αμεσότητας της αφήγησης, δίνεται η δυνατότητα στον ακροατή δημόσιων συναυλιών να γίνει άμεσα ο ίδιος ερμηνευτής στο πλαίσιο ιδιωτικών εκδηλώσεων, και δη έργων οργανικής μουσικής, η οποία βρίσκεται πλέον στο επίκεντρο των μουσικών εξελίξεων.

Υπεράνω όλων, όμως, το νέο στοιχείο που εισέφερε η αναδυόμενη αυτονομία της μορφής στονάτας ήταν η αντίληψη του έργου ως ανεξάρτητου μουσικού αντικειμένου. Με δεδομένο ότι πριν από το 1750, αυξημένο κύρος μουσικής προς δημόσια εκτέλεση είχαν μόνο η όπερα και η θρησκευτική μουσική, ενώ τα οργανικά έργα προορίζονταν κυρίως για εκπαιδευτικούς σκοπούς και με τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος από τη δεξιοτεχνία (θαυμασμός της τέχνης του ερμηνευτή) στην καθαυτή δομή του μουσικού έργου (θαυμασμός της τέχνης του συνθέτη), η εν λόγω μορφή πρόσφερε εκφραστική, αφηγηματική και δραματική αυτάρκεια στη βαθμιαία αυτονόμηση του έργου, αποτελώντας κατά τρόπο μοναδικό τη βάση ενός ανεπανάληπτου κύρους που δόθηκε στην οργανική μουσική. Περιλαμβάνοντας ένα σημείο υψηλότερης εσωτερικής έντασης εύκολα αντιληπτό από τον ακροατή στο οποίο οδηγεί το πρώτο μέρος του έργου και το οποίο λύνεται στη συνέχεια συμμετρικά, η επαφή με την εν λόγω μορφή έδινε ένα μουσικό ανάλογο της σκηνικής δράσης, για να εξασφαλίσει μια δραματικότητα ανεξάρτητη από τη συνοδεία κειμένου και την οργανική ή φωνητική δεξιοτεχνία. Εκεί έγκειται, επομένως, η σπουδαιότητα του μορφικού τύπου καθαυτού: η ανάδειξη, καθιέρωση και επέκτασή του σε βάθος δύο ολόκληρων αιώνων λειτούργησε ως μέσο διαμόρφωσης ορατής συλλογικής ταυτότητας.

Η κατανόηση της μουσικής μέσω της μορφής καθαυτής αναδείχθηκε σε στόχο υπέρτατης σημασίας στην εκπονή του δεκάτου ογδόου αιώνα. Με αρχικό άξονα την αξιολόγηση των μουσικών συνθέσεων, η “Formenlehre” («Θεωρία της Μορφής») εξελίχθηκε εν συνέχεια σε ανεξάρτητο κλάδο, ο οποίος δεν εστιάζει αποκλειστικά στον σχεδιασμό, τη δόμηση και τη μορφοποίηση του μουσικού υλικού, αλλά δίνει επίσης κατευθυντήριες γραμμές ως προς τη νοηματοδότηση της μουσικής για τον ακροατή. Νοούμενη ως το αποτέλεσμα της αλληλεπίδρασης τεσσάρων δομικών στοιχείων (ήχος, ρυθμός, αρμονία, μελωδία), η μορφή παραπέμπει στο καθολικό σχήμα της μουσικής σύνθεσης. Μορφή είναι ο τρόπος με τον οποίο το περιεχόμενο ενός έργου γίνεται κατανοητό στο ακροατήριό του. Συμβατικά πρότυπα – τα οποία παρέχουν στους ακροατές σημεία αναφοράς και προβλεψιμότητα – διευκολύνουν την παρουσίαση του προτύπου, το οποίο ποικίλλει αναγκαστικά από έργο σε έργο. Η μορφή καθαυτή λογίζεται πλέον ως προϋπόθεση σπουδαιότητας της μουσικής σύνθεσης, διότι από αυτήν αντλεί, τουλάχιστον σε πρώτο επίπεδο, την αξία της. Στις πολυάριθμες παραδοχές αυτής της θεωρίας διατυπώνονται αναλυτικές μέθοδοι και κανόνες σύμφωνα με τους οποίους γίνεται αντιληπτή η μορφή και κατά συνέπεια το ίδιο το μουσικό έργο.¹²¹

Κατά την εξεταζόμενη χρονική περίοδο, παρατηρείται στο πεδίο έρευνας της μορφής σονάτας μια καθοριστική τροπή στη θεωρία, η οποία έως τότε συμβάδιζε με την πράξη. Κατά τον 18^ο αιώνα, η θεωρία δεν αντιτίθετο στην πράξη, διότι εξαγόταν ευθέως από αυτήν, ούτε στόχευε στην υποκατάστασή της, παρά μόνο στην ευχερέστερη δυνατή προσέγγισή της. Απεναντίας, στον 19^ο αιώνα, η διδασκαλία της σύνθεσης εντάσσεται στο πλαίσιο των εκπαιδευτικών θεσμών, με χαρακτηριστικότερη έκφασή του τα ωδεία. Υπό τις νέες συνθήκες, επέρχεται μια τυποποίηση της διδασκαλίας των μουσικών μορφών, η οποία απομακρύνεται εν τέλει από την πρακτική της συνθετικής δημιουργίας. Ουσιαστικά συντελείται, επομένως, όσον αφορά τη μεθοδολογία της εκμάθησης των συνθετικών τεχνικών, μια μετατόπιση του κέντρου βάρους από τη μίμηση πρωτότυπων έργων στην εφαρμογή θεωρητικών – αφαιρετικών – μοντέλων. Μία επιπλέον παράμετρος που ευνόησε την προώθηση της παιδαγωγικής της μορφής πρέπει να αναφερθεί εδώ, η οποία προκύπτει από τη διάδοση της ιδέας της απόλυτης μουσικής και, σε κάθε περίπτωση, από την εγκαθίδρυση της οργανικής μουσικής, όπως ανωτέρω υπογραμμίστηκε. Η σονάτα τόσο ως μορφή (δομικά στοιχεία) όσο και ως είδος (λειτουργία του έργου) οργανώθηκε συστηματικά, αναπτύχθηκε και καθιερώθηκε στη διδασκαλία της μουσικής ερμηνείας, δυνάμει της επανεκτίμησης έργων

¹²¹ Βλ. Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (New York : W.W. Norton & Company, 1987), Glenn Spring & Jere Hutcheson, *Musical Form and Analysis: Time, Pattern, Proportion* (Long Grove, Illinois: Waveland Press, 1995), Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music* (London: Oxford University Press, 2011) και Jeff Todd Titon, επιμ., *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples* (Belmont, California: Schirmer Cengage Learning, 2009), ο οποίος επισημαίνει ότι ένας αριθμός οργανωτικών στοιχείων μπορεί να καθορίσει τη δομή ενός μουσικού έργου, όπως, μεταξύ άλλων παραγόντων, «η διάταξη των μουσικών μονάδων ρυθμού, μελωδίας και / ή αρμονίας που παρουσιάζουν επανάληψη ή παραλλαγή, η διάταξη των οργάνων [...] ή ο τρόπος ενορχήστρωσης [...]. Είναι οι τρόποι με τους οποίους μια σύνθεση διαμορφώνεται για να δημιουργήσει μια ουσιαστική μουσική εμπειρία για τον ακροατή.»

παλαιότερων συνθετών και κυρίως της παρακαταθήκης των Haydn και Mozart. Η περαιτέρω εξέλιξη της μορφής σονάτας σε ένα είδος «προοδευτικής» και «μεθοδικής» Σχολής Πιανιστικής Ερμηνείας υποστηρίχθηκε εκ παραλλήλου από το γεγονός ότι η (καλλι)τεχνική φιλοδοξία των 32 Σονατών του Ludwig van Beethoven αυξάνεται προοδευτικά από τις πρώιμες προς τις όψιμες. Σύμφωνα με τα ανωτέρω, σημειώνεται ότι το έργο του Beethoven λαμβάνεται ως θεωρητική αφετηρία αλλά και ως το επιστέγασμα όλων των προγενέστερων του δεκάτου ενάτου αιώνα συνθετικών εξελίξεων, επειδή από αυτό εξάγεται ένα τυποποιημένο μορφολογικό μοντέλο σονάτας, βάσει του οποίου καθίσταται εφεξής δυνατή η θεώρηση φαινομένων σύμφωνων προς τους «κανόνες», όπως και σχετικών «παρεκκλίσεων».¹²²

Απόρροια των εξελίξεων αυτών υπήρξε η ανάγκη λεπτομερούς ανάλυσης και κατανόησης κάθε μέτρου ανεξαιρέτως της μουσικής σύνθεσης. Ο Jérôme-Joseph de Momigny προέβη, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, σε μια λεπτομερή μικροδομική ανάλυση της μορφής σονάτας, υπογραμμίζοντας τον τριμερή σχηματισμό, αλλά και αποφεύγοντας να θίξει επιπλέον ζητήματα (αρμονική λειτουργία, μακροδομή). Από τη μελέτη του έργου του *Cours complet d'harmonie et de composition*, που εκδόθηκε στο Παρίσι το 1806, συνάγεται ότι ο εν λόγω θεωρητικός αντιμετωπίζει την υπό εξέταση μορφή ως απαρτιζόμενη από δύο μέρη, εκ των οποίων το δεύτερο περιλαμβάνει δύο ενότητες: το 1^ο μέρος αποτελείται από την Έκθεση και το 2^ο από την Ανάπτυξη και την Επανάθεση.

Στα σχετικά επιστημονικά πονήματα του Antonín Reicha (*Traité de mélodie*, 1814 και *Traité de haute composition musicale*, 1824-1826) είναι έκδηλη η προσπάθεια «αποκρυστάλλωσης» ενός μορφολογικού σχήματος, εν είδει κανονιστικού διαγράμματος: η μορφή σονάτας ορίζεται ως «μεγάλη διμερής μορφή», η οποία ωστόσο εμπεριέχει τρεις ξεχωριστές ενότητες. Η σύνθεση γίνεται εν προκειμένω αντιληπτή σε αντιστοιχία με τον προφορικό ή γραπτό λόγο· μέσα από αυτό το πρίσμα, οι προτάσεις και οι παράγραφοι αντιπαραβάλλονται με τις μουσικές φράσεις και περιόδους, οι οποίες διακρίνονται ανάλογα με το είδος των πτώσεων (μισή ή τέλεια πτώση) με τις οποίες ολοκληρώνονται.

Το ερευνητικό ενδιαφέρον κεντρίζει η σαφής διάκριση τριών δομικών ενοτήτων εντός του πλαισίου της τριμερούς μορφής σονάτας, όπως και η πραγμάτευση των άλλων τύπων σονάτας που μπορούν να εφαρμοσθούν, ιδίως σε αργά μέρη. Η προσέγγιση του θέματος από τον Heinrich Birnbach διατηρεί πολλά γνωρίσματα της θεωρίας του ύστερου 18^{ου} αιώνα, τα οποία παρουσιάζονται εμπλουτισμένα από θεματικές και τονικές παρατηρήσεις που συνδέονται με τις συνθετικές εξελίξεις που σημειώθηκαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα. Την τριμερή οργάνωση της υπό

¹²² Βλ. Thomas Schmidt-Beste, *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik* (Kassel: Bärenreiter, 2006), 62-82.

εξέταση μορφής (την οποία αντιμετωπίζει ως «κύρια») τονίζει και ο ίδιος. Την τριμέρεια της μορφής σονάτας υπερασπίζονται σθεναρά τόσο οι θεωρητικοί όσο και οι συνθέτες της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου· όπως αναφέρεται χαρακτηριστικά, ο ίδιος ο Beethoven χρησιμοποιεί τους όρους “ausführen” («αποπεράτωση») και “durchführen” («εκπλήρωση») για τη μεσαία ενότητα της μορφής (το δομικό τμήμα της Ανάπτυξης), καθώς και τον όρο “da capo” για την Επανέκθεση.¹²³

Στη συνέχεια, επιχειρείται να αποσαφηνισθεί η ιδιαίτερη συνεισφορά του φημισμένου συνθέτη, πιανίστα και παιδαγωγού Carl Czerny επί του εν λόγω ζητήματος. Ο Czerny, διατηρώντας την επιστημονική αντίληψη του Reicha για τη διμερή μακροδομική διαίρεση της εξεταζόμενης μορφής κατέθεσε, κατά τη μετάβαση από την Κλασική στη Ρομαντική εποχή, ενδιαφέρουσες, από πλευράς αισθητικής, απόψεις για τη μορφή σονάτας, καθώς και εξαιρετικά πρωτότυπες ερμηνείες ως προς ορισμένες τεχνικές επιλογές για την κατασκευή της: *αυτό που πρέπει να σημειωθεί επιπλέον είναι ότι η θεωρητική του προσθήκη περιλαμβάνει σχολιασμούς, οι οποίοι μαρτυρούν την επικέντρωσή του στο ερμηνευτικό αποτέλεσμα, καθότι η προσέγγιση της μορφής γίνεται, χωρίς να παραβλέπεται βεβαίως η συνθετική / θεωρητική διάσταση, κυρίως υπό την οπτική γωνία του ερμηνευτή / ακροατή.*¹²⁴

Ξεχωριστή αναφορά πρέπει να γίνει, ασφαλώς, στην εξόχως σημαίνουσα θεωρία του Adolf Bernhard Marx, τον λογιζόμενο ως θεμελιωτή της μορφής σονάτας. Στο τετράτομο έργο του *Die Lehre musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* (1837-1847), η μορφή σονάτας καθιερώνεται πλέον ως όρος, και μάλιστα ανεξάρτητα από το αντίστοιχο μουσικό είδος, αντιμετωπιζόμενη ως η ανώτερη από πλευράς ιεραρχίας, τριμερής μακροδομική οντότητα που υπερβαίνει όλες τις παρατακτικές μορφές του ρόντο, διότι τα θεματικά της στοιχεία υπόκεινται σε διαρκή μεταβολή και συνδέονται μεταξύ τους κατά τρόπο συνεκτικό, μη μηχανιστικό, διαμορφώνοντας ένα οργανικό σύνολο.¹²⁵ Ερευνώντας σε βάθος τη μορφή σονάτας (όπως και τη «μορφή σονατίνας», επίσης), ο Marx έδωσε εύστοχα έμφαση στα «δυναμικά» της στοιχεία: σε αντίθεση, δηλαδή, με την ευρύτερη χρήση του όρου και του προτύπου της μορφής σονάτας ως ακραιφνούς μοντέλου ανάλυσης και διδασκαλίας της σύνθεσης, ο συγκεκριμένος μελετητής πρέσβευε ότι η μορφή ενός μουσικού κομματιού πρέπει να πηγάζει από το εκφραστικό του περιεχόμενο.

Μέσα από αυτό το πρίσμα, η μορφή νοείται ως η εξωτερική του περιεχόμενου και, κατά συνέπεια, υπάρχουν τόσες μορφές όσα είναι και τα έργα τέχνης. Η θεμελίωση του όρου «μορφή σονάτας» και το αντίστοιχο πρότυπο μουσικής ανάλυσης προέκυψαν ως ανάγκη ιστορικής παγίωσης

¹²³ Βλ. Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας (Α')», *Πολυφωνία* 11 (Φθινόπωρο 2007): 89-118.

¹²⁴ Βλ. Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας (Β')», *Πολυφωνία* 12 (Ανοιξη 2008): 1επ.

¹²⁵ Βλ. William Stein Newman, “The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries”, *Papers of the American Musicological Society* (1941): 28-29.

του εν λόγω είδους σύνθεσης, με αποτέλεσμα να μελετηθεί περαιτέρω και να κατανοηθεί πληρέστερα τόσο η παράδοση όσο και η εξέλιξη της μορφής, η οποία σύμφωνα με αυτήν τη θεώρηση αποτελεί μια συνεχή δυναμική μακροδομική εξέλιξη, η οποία συντελείται σε τρία στάδια: 1) παρουσίαση των βασικών θεμάτων στην Έκθεση, 2) επεξεργασία τους στην Ανάπτυξη και 3) εξομάλυνσή τους στην Επανέκθεση. Παρότι δεν αποφεύχθηκαν οι μεταγενέστερες παρανοήσεις της θεωρητικής σύλληψης του Marx, η σπουδαιότερη συμβολή του στην εξελικτική πορεία της μορφής σονάτας έγκειται στην προσέγγιση της συγκεκριμένης μορφής ως «κανονιστικού πλαισίου» και συγχρόνως ως «δυναμικής διαδικασίας», με αποτέλεσμα τον λειτουργικό συνδυασμό μεθοδολογικών περιγραφών και αισθητικών παρατηρήσεων.¹²⁶

Μεταξύ των υπολοίπων θεωρητικών του 19^{ου} αιώνα που εντρύφησαν στη μελέτη της μορφής σονάτας είναι κυρίως ο Johann Christian Lobe, που δίνει αφορμές για ουσιώδεις περαιτέρω παρατηρήσεις, ο οποίος επαναφέρει το ζήτημα της μακροδομικής διμέρειας της μορφής σονάτας, διαχωρίζοντάς την σε δύο μακροδομικές ενότητες και έξι περιόδους (ή ομάδες περιόδων), οι οποίες περιλαμβάνουν διαφορετικές λειτουργίες και ξεχωριστό περιεχόμενο. Επιπλέον, αναφέρει τη θεματική επεξεργασία εντός των ορίων της Έκθεσης, καθώς και την επαναφορά του αρχικού θέματος, εντός του πλαισίου της Δεύτερης Θεματικής Ομάδας («ασματικής ομάδας»). Κρίνεται σκόπιμο να σημειωθεί ότι ο Lobe δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη δημιουργία «μουσικών κυττάρων» (τα οποία μεταπλάθονται διαρκώς), επιτυγχάνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο να εφαρμόζεται σε ολόένα μεγαλύτερο βαθμό η έννοια της οργανικότητας της μορφής στη μουσική ανάλυση.¹²⁷

Ως τελευταίος θεωρητικός του 19^{ου} αιώνα που περιλαμβάνει θεωρητική περιγραφή της μορφής σονάτας σε σύγγραμμά του παρατίθεται ο Ebenezer Prout, με τη βοήθεια του οποίου παρουσιάζεται ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα της «σχολικής μορφής σονάτας», όπως αυτή είχε διαμορφωθεί κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα. Στο βιβλίο του *Applied Forms* (1895), ως συνέχεια του περίφημου πονήματός του *Musical Form* (1892), ο Prout ενστερνίζεται την άποψη ότι η μορφή σονάτας είναι η σπουδαιότερη μουσική μορφή, η οποία συναντάται μάλιστα όχι μόνο στα πρώτα αλλά και στα υπόλοιπα μέρη των κυκλικών έργων.¹²⁸

Γενικότερα, οι θεωρητικές περιγραφές κατά τον 19^ο αιώνα εστιάζονται σε ζητήματα ορολογίας για τις ενότητες που συγκροτούν τη μορφή. Ο όρος «μορφή σονάτας», συγκεκριμένα, οριστικοποιείται πλέον και ταυτίζεται με έναν τριμερή σχεδιασμό, παρότι υπάρχουν και θεωρητικοί που εμμένουν στη διμέρεια της εν λόγω μορφής. Οι συνθετικές επιλογές για τη διεκπεραίωση

¹²⁶ Βλ. Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (New York: W.W. Norton & Company, 1987), 11-13, όπως και Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας (B')», *Πολυφωνία* 12 (Ανοιξη 2008): 11-18.

¹²⁷ Βλ. Wendelin Bitzan, "The Sonata as an Ageless Principle" (PhD diss., University of Music and Performing Arts Vienna, 2018), 55-57.

¹²⁸ Βλ. Ebenezer Prout, *Applied Forms: A Sequel to Musical Form* (London: Augener, 1895), 137-146.

ορισμένων διεργασιών, όπως η επικύρωση και ολοκλήρωση της Κύριας Θεματικής Ομάδας, η επαναφορά του κύριου τονικού χώρου στο τέλος της Ανάπτυξης και η τονική επίλυση κατά την Επανάκτηση, είναι πλέον αξιοσημείωτα αυξημένες. Συνολικά, οι επιμέρους θεωρητικές προσεγγίσεις κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα αποτέλεσαν τη βάση της διδασκαλίας της μορφής σονάτας στις αρχές του εικοστού αιώνα, καθώς και της διαμόρφωσης των μετέπειτα θεωρητικών περιγραφών.

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΤΜΗΜΑΤΟΣ	ΤΜΗΜΑΤΑ	ΔΟΜΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ	ΠΕΡΑΙΤΕΡΩ ΟΡΟΛΟΓΙΑ
Koch 1793	<i>erstes Allegro</i>	Διμερής μορφή: <i>erster / zweiter Theil; erster / zweiter Hauptperiode</i>	<i>melodische Theile</i> , το οποίο υποδιαιρείται βάσει των πτώσεων σε: <i>Grundabsatz, Quintabsatz, Schlussabsatz</i>	—
Galeazzi 1796	<i>melodia</i>	Διμερής μορφή : <i>prima / seconda parte</i>	<i>motivo principale ; secondo motivo ; passo di mezzo ; periodo di cadenza ; coda</i>	Δεύτερο τμήμα: <i>modulazione, ripresa, replica</i>
Kollmann 1799	<i>long movement</i>	Διμερής μορφή: <i>first / second section</i>	<i>first / second subsection</i>	Δεύτερο τμήμα: <i>third / fourth subsection</i>
Momigny 1806	<i>morceau / Allegro</i>	Τριμερής μορφή: <i>première, seconde, troisième partie</i>	<i>première / seconde période</i>	Η <i>reprise</i> αναφέρεται τόσο σε επιμέρους τμήμα όσο και σε επανάληψη
Reicha 1814	<i>grande groupe binaire</i>	Διμερής μορφή : <i>première / seconde partie</i>	<i>le thème, idées</i>	<i>coda</i>
Reicha 1824			<i>première idée mère, pont, seconde idée mère ; idées accessoires</i>	Υποδιαίρεσεις της <i>seconde partie</i> : <i>première section (développement principal / arrêt), seconde section</i>
Birnbach 1827	<i>Hauptform</i>	Τριμερής μορφή: <i>erster / zweiter (Mittelsatz) / dritter Theil</i>	<i>Hauptgedanke / erster Gedanke; zweites Thema / Gedanke; Passage</i>	Η <i>Koda</i> αναφέρεται τόσο σε καταληκτικό τμήμα όσο και σε πραγματική <i>coda</i>
Czerny 1832	<i>erster Satz</i>	Διμερής μορφή: <i>erster / zweiter Theil; first / second part</i>	<i>Grundidee / Hauptthema, Mittelsatz / Mittelgesang, Schlusssatz</i>	Δεύτερο τμήμα: <i>Entwicklung / Durchführung</i>
Czerny 1848	<i>first movement</i>		<i>principal / middle subject, final melody</i>	Δεύτερο τμήμα: <i>development</i>
Marx 1845	<i>Sonatenform</i>	Τριμερής μορφή: <i>erster, zweiter, dritter Theil</i>	<i>Hauptsatz / Hauptpartie, Seitensatz / Seitenpartie, Gang, Schlusssatz</i>	Επιμέρους τμήματα: <i>Durcharbeitung, Reprise</i> · Συνδετικό τμήμα: <i>Zwischensatz</i>
Lobe 1850	<i>erstes Allegro</i>	Τριμερής μορφή: <i>erster / zweiter Theil, Repetition</i>	<i>Themagruppe, Gesangsgruppe, Schlussgruppe</i>	Δεύτερο τμήμα: <i>Mittelsatzgruppe</i> · Τρίτο τμήμα: <i>Repetition</i>

Εικόνα 1: Σύγκριση της ορολογίας της μορφής σονάτας σε θεωρητικά κείμενα Ευρωπαίων συγγραφέων, 1793-1850

Κατά τον εικοστό αιώνα, υιοθετώντας και προσαρμόζοντας τις τρέχουσες παραδόσεις του είδους, οι μορφολογικές αναλύσεις έργων που εμπίπτουν στο εν λόγω δομικό πρότυπο γίνονται πλέον από διαφορετική σκοπιά: τα κάτωθι γραφόμενα είναι αφιερωμένα σε έναν αριθμό σημαντικών θεωρητικών συμβολών του 20ού αιώνα, βάσει των οποίων οι επιμέρους τύποι σονάτας εξετάζονται πρωτίστως από θεματική σκοπιά, με αποτέλεσμα να διατηρούνται τα βασικά κριτήρια της αντίστοιχης θεωρίας του 19^{ου} αιώνα. Με δεδομένο ότι οι θεωρητικοί επικεντρώνονται σταδιακά στη συστηματική και όχι στην ιστορική συνιστώσα της προσέγγισης των μορφικών τύπων, η υπόθεση της μορφολογικής ανάλυσης εκλαμβάνεται πια ως ένα είδος ερευνητικού προγράμματος, εντός του οποίου προτάσσεται - έναντι μιας συνθετικής κατάρτισης που βασίζεται σε στείρα πρότυπα τα οποία δεν υπήρξαν ποτέ πραγματικά στην αυθεντική δημιουργία - η βιωσιμότητα των μουσικών θεωριών, οι οποίες επιχειρούσαν να κατανοήσουν τους φυσικούς νόμους της μουσικής.¹²⁹

Στις αρχές του 20ού αιώνα, ο Hugo Riemann προσέδωσε ιδεολογικές αποχρώσεις στην εξεταζόμενη μορφή, τονίζοντας, σχετικά με τα φιλοσοφικά ερωτήματα της εποχής, ότι υπάρχει μια φυσική λογική στη μουσική, σύμφωνα με την οποία κάθε μέτρο και αρμονία κατέχουν μία ορισμένη λειτουργία. Στο σύγγραμμά του *Große Kompositionlehre* (1902), επισημαίνεται η σπουδαιότητα της τριμερούς μορφής, κυρίως λόγω του ρόλου της Ανάπτυξης ως διακριτού δομικού τμήματος, ενώ στην Έκθεση τα δύο αντιθετικού χαρακτήρα θέματα γίνονται αντιληπτά ως κλειστές δομικές ενότητες. Αυτό που πρέπει να σημειωθεί αναφορικά με τη θεωρία του Riemann είναι ότι αποτρέπει τον εγκλωβισμό της μουσικής στο συγκεκριμένο στερεότυπο, καθόσον οι λειτουργίες δεν ακολουθούν μία αυστηρή σειρά πραγμάτωσης εντός των περιόδων, οι οποίες σκιαγραφούν απλώς τη μορφή.

Περαιτέρω, οι Hugo Leichtentritt και Percy Goetschius επιδίωξαν την ανάπτυξη και εξέλιξη των «σχολικών μορφών σονάτας» που είχε παρουσιάσει ο Prout, ενόσω μια νέα τάση κάνει την εμφάνισή της στις μουσικολογικές μελέτες των Wilhelm Fischer και Rudolf von Tobel, οι οποίες αποφέρουν μια λεπτομερέστερη περιγραφή και ερμηνεία των χαρακτηριστικών της σονάτας της Κλασικής περιόδου. Το σημαντικό στοιχείο σε σχέση με τη συμβολή του Leichtentritt είναι ότι, αν και οι όροι «Έκθεση» (“Exposition”), «Ανάπτυξη» (“Durchführung”) και «Επανέκθεση» (“Reprise”) είχαν ήδη εισαχθεί στη γερμανόφωνη βιβλιογραφία μέσω του εγχειριδίου του Alfred Richter *Die Lehre von der Form in der Musik* (1904), διαδόθηκαν ευρέως και τελικά καθιερώθηκαν χάρη στη θεωρητική περιγραφή του Leichtentritt, όπως παρατίθεται στο βιβλίο του *Musikalische Formenlehre*

¹²⁹ Όπως επισημαίνει χαρακτηριστικά ο Scott Burnham, “Form”, σε *The Cambridge History of Western Music*, επιμ. Thomas Christensen (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2008), 880: «Η παιδαγωγική παρέδωσε τη θέση της στη συστηματικότητα (ταξινόμια), η εκπαίδευση μέσω της μίμησης στην παρατήρηση και την περισυλλογή. »

(1911). Βάσει αυτής, επιτυγχάνεται η αναγνώριση ενός αρχικού γενετικού μοτίβου ή μοτιβικού υλικού, από το οποίο πηγάζει το θεματικό υλικό ολόκληρου του έργου – μια παρατήρηση που συναρτάται με ζητήματα κυκλικότητας.¹³⁰

Την αρχή της κυκλικότητας τελειοποιεί ο - ανωτέρω αναφερθείς, στο πλαίσιο της διαμάχης του με τον Saint-Saëns - Vincent d'Indy, αποσκοπώντας στην επίτευξη δομικής συνοχής, σε μια εποχή μάλιστα κατά την οποία η ενιαία μουσική γλώσσα άρχισε σταδιακά να εγκαταλείπεται. Ο d'Indy, ένας από τους πρώιμους συγγραφείς που χρησιμοποιούν τον όρο “sonate cyclique”, αναδεικνύοντας μέσω του συγγράμματός του *Cours de composition musicale* (1909) τη συμβολή των συνθετών του 19^{ου} αιώνα στην εξέλιξη της κυκλικής μορφής, εφαρμόζει την κυκλικότητα σχεδόν σε κάθε πολυμερές έργο του, με περαιτέρω στόχο να την προαγάγει σε έναν ιστορικά καθορισμένο κανόνα. Σημειωτέον ότι η κυκλική μορφή θεωρείται ως ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της γαλλικής αισθητικής και δη ως κύρια συνθετική τεχνική των Γάλλων δημιουργών.¹³¹

Ξεχωριστό ενδιαφέρον παρουσιάζει η θεωρητική άποψη του Arnold Schönberg, ο οποίος, στο έργο του *Fundamentals of Musical Composition* (1967), ορίζοντας τη μορφή σονάτας ως «σονάτα-allegro» ή «μορφή πρώτου μέρους», επισημαίνει ότι η σπουδαιότερη ουσία της υπό εξέταση μορφής, η οποία την κατέστησε σε θέση υπεροχής για μια περίοδο 150 χρόνων, είναι η εμβληματική της ευελιξία να στεγάζει μια πληθώρα μουσικών ιδεών, εκτεταμένων ή σύντομων, πολλών ή λίγων, με κάθε πιθανό συνδυασμό, υπογραμμίζοντας επιπλέον ότι οι ενδογενείς λεπτομέρειες ενδέχεται να υπόκεινται σε κάθε είδους μετάλλαξη, χωρίς ωστόσο να επηρεάζεται η αισθητική εγκυρότητα της δομής ως συνόλου. Ως εκ τούτου, παρότι η Έκθεση χαρακτηρίζεται από την αντιθετικότητα των δύο θεμάτων (η οποία μπορεί να έχει τη μορφή ρυθμικής, δυναμικής ή δομικής αντίθεσης) παρουσιάζει *μοτιβική ομοιογένεια*, επειδή τα δευτερεύοντα θέματα ανάγονται στο μοτίβο του κύριου θέματος, από το οποίο και εξαρτώνται, ακόμα κι αν αυτό δεν γίνεται άμεσα αντιληπτό.¹³²

Από τα μέσα του 20ού αιώνα κι έπειτα, έχουν εκδοθεί πολυάριθμα εγχειρίδια μουσικής ανάλυσης και σύνθεσης (ενδεικτικά αναφέρεται η συμβολή των Wallace Berry, Ellis Bonoff Kohs, Clemens Kühn και Wolfgang Stockmeier), στα οποία συνοψίζονται οι βασικές προδιαγραφές για τις

¹³⁰ Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Α')», *Πολυφωνία* 13 (Φθινόπωρο 2008): 83-88.

¹³¹ Για τη συμβολή του Vincent d'Indy στη «χαρτογράφηση» της κορυφαίας αυτής μουσικής μορφής βλ. Andrew Deruchie, “Saint-Saëns’ Cyclic Forms”, σε *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, επιμ. Steven Vande Moortele, Julie Pedneau-Deslauriers & Nathan John Martin (Rochester, New York and Woodbridge, Suffolk: University of Rochester Press, and Boydell & Brewer, 2015), 123-162, <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt17mvk3b>, Andrew Thomson, *Vincent d'Indy and his World* (Oxford: Clarendon Press, 1996), 91-100 και Marianne Wheeldon, “Debussy and *La Sonate cyclique*”, *The Journal of Musicology* 22, no. 4 (Fall 2005): 644-679, <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.4.644>.

¹³² Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, επιμ. Gerald Strang και Leonard Stein (New York: St. Martins’ Press, 1967), 200-222.

επιμέρους μορφές σονάτας. Ως συνεχιστής της θεωρίας του Schönberg λογίζεται ο Erwin Ratz, η θεωρητική προσέγγιση του οποίου, όπως αποτυπώνεται στο σύγγραμμά του με τίτλο *Einführung in die musikalische Formenlehre* (1973), βασίζεται στην αναγνώριση δύο γενικών μορφολογικών αρχών: την αυστηρή δομή (κύριο θέμα) και τη χαλαρή δομή (δευτερεύουσα ομάδα, μετάβαση, ανάπτυξη). Αποκορύφωμα της θεωρίας του Ratz είναι η προσφυγή στα έργα του Johann Sebastian Bach, με σκοπό την ανίχνευση της ιστορικής προέλευσης των διαφόρων μορφολογικών κατηγοριών.

Η σε βάθος εξέταση του κυρίαρχου – από τα μέσα του εικοστού αιώνα έως σήμερα – ρεύματος στη θεωρία της μορφής σονάτας συνδέεται επιπροσθέτως με τα ονόματα των Donald Francis Tovey (έμφαση στη *δραματολογία* της μορφής σονάτας), Heinrich Schenker (ο οποίος αντιτίθεται στη μορφολογική ανάλυση, διότι η «θεμελιώδης δομή» (“Ursatz”) αξιωματικά προσδίδει *οργανικότητα*, στην εξεταζόμενη μορφή) και Leonard Gilbert Ratner (υποστηρικτής του Koch και της τονικής / αρμονικής παραμέτρου κατά την ανάλυση της μορφής: πρόκειται για ένα αμφιλεγόμενο εγχείρημα να αναδείξει τα αρμονικά θεμέλια *οποιασδήποτε μορφής σονάτας*, αντί του θεματικού της περιεχομένου, υποστηριζόμενο από – ενίοτε επισφαλείς, παρερμηνευμένες ή παραποιημένες - ιστορικές πηγές των δύο προηγούμενων της θεώρησης αυτής αιώνων).

Άλλες παρεμφερείς θεωρητικές απόψεις, όπως αυτές των Jens Peters Larsen και William Stein Newman (ο οποίος αποδέχεται ως ισάξιους δύο τύπους σονάτας: διμερής και τριμερής), είναι σαφώς πιο ευέλικτες και τελικά περισσότερο επιτυχείς στην κριτική αναδιαμόρφωση του παραδοσιακού θεωρητικού πλαισίου. Αξιοπρόσεκτη είναι η έρευνα του Rey Morgan Longyear, επειδή αποσαφηνίζει πλήθος ζητημάτων σχετικών με τον αρμονικό σχεδιασμό οποιουδήποτε δομικού τύπου σονάτας γενικότερα όπως και με τις προδιαγραφές της – συχνά παραγνωρισμένης – διμερούς μορφής σονάτας ειδικότερα: σημειωτέον ότι ο συγκεκριμένος θεωρητικός είναι ο πρώτος που κάνει λόγο για Έκθεση «τριών τονικοτήτων». Λιγότερο γνωστή, αλλά εξόχως αποκαλυπτική είναι η μελέτη του Klaus Ferdinand Heimes περί της προέλευσης της «αρχής της τριμερούς μορφής σονάτας» και της πραγματικής της σχέσης με την αντίστοιχη διμερή κατά το πρώτο μισό του 18^{ου} αιώνα. Η εργασία του László Somfai αναφορικά με τις Σονάτες για πληκτροφόρο του Haydn εμπεριέχει, πέρα από την αναγνώριση διαφορετικών τύπων μορφής σονάτας, πολλές, ενδελεχείς και ιστορικά τεκμηριωμένες επισημάνσεις ως προς την αλληλεπίδραση των αρμονικών, θεματικών και υφολογικών στοιχείων εντός του εν λόγω πλαισίου.¹³³

Έπειτα από την ιστορική αναδρομή της εξελικτικής πορείας των θεωρητικών περιγραφών, κρίνεται αναγκαία η αναλυτικότερη αναζήτηση του ερευνητικού υποβάθρου των νεότερων επιστημονικών θεώρησεων της μορφής σονάτας. Εν πρώτοις, υπογραμμίζεται ότι οι ανωτέρω

¹³³ Βλ. Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Β')», *Πολυφωνία* 14 (Ανοιξη 2009): 7-37.

αναφερθείσες θεωρίες του Schönberg και του Ratz είναι βαρύνουσας σημασίας, διότι έθεσαν τα θεμέλια της μετέπειτα θεωρίας του William Earl Caplin, η μελέτη του οποίου υπό τον τίτλο *Classical Form* (1998), καταδεικνύει την αντίληψη της μορφής ως μία χρονικής συνέχειας, που απαρτίζεται από ευδιάκριτα και διαδοχικά τμήματα σε πολλαπλά επίπεδα της δομικής ιεράρχησης. Η συγκεκριμένη θεωρία, συνδυάζοντας την κυρίαρχη θεωρητική παράδοση του 19^{ου} και του 20ού αιώνα με την ανακατασκευή ορισμένων στοιχείων της θεωρίας για τη σονάτα του όψιμου 18^{ου} αιώνα, εστιάζει στη μορφολογική λειτουργία που επιτελεί η εκάστοτε δομική ενότητα ενός μουσικού έργου, δηλαδή στη θέση που κατέχει στη δομική του αφήγηση και, κατά συνέπεια, στη διαμόρφωση της αφήγησης αυτής. Με δεδομένο ότι η έννοια της δομικής αφήγησης αφορά μια εντός του χρόνου διαδικασία, η αίσθηση της μορφολογικής λειτουργίας μιας δομικής ενότητας είναι στενά συνδεδεμένη με τη χρονικότητα της εμπειρίας. Τούτο γίνεται πληρέστερα κατανοητό μέσω της μελέτης του τρόπου με τον οποίο ο ανθρώπινος νους προβαίνει σε ομαδοποίηση των προσλαμβανόμενων μουσικών ερεθισμάτων, προκειμένου να τα κατανοήσει.¹³⁴

Στη συνέχεια, επιβάλλεται να γίνει αναφορά στα περίφημα εγχειρίδια του Charles Rosen *The Classical Style : Haydn, Mozart, Beethoven* (1971) και *Sonata Forms* (1988) : η συγκεκριμένη προσέγγιση για τις «μορφές σονάτας» (εξού και η χρήση του πληθυντικού αριθμού στον τίτλο) είναι άκρως ενδιαφέρουσα, επειδή βασίζεται στην προϋπάρχουσα περιγραφή ενός ιστορικού υποβάθρου που έθεσε τα θεμέλια για τη γένεση και τη διάδοση τούτων των μορφών. Παραπέμποντας στις απόψεις των Reicha, Marx και Czerny ως τις τρεις βασικότερες πηγές για τις επιμέρους μορφές σονάτας, ο Rosen αναφέρεται εν συντομία στον παλαιότερο διμερή τύπο σονάτας, προκειμένου να δώσει έμφαση σε χαρακτηριστικά που αργότερα έγιναν θεμελιώδη ή περιττά για την μορφή σονάτας του ύστερου 18ου αιώνα: η θεωρία του θεμελιώνεται σε αρμονική βάση, όπως φανερώνει η προάσπιση της λεγόμενης “αρχής της σονάτας” και της έννοιας της “δομικής διαφωνίας”, ενώ παράλληλα πραγματεύεται διαφορετικούς τύπους σονάτας – παρότι στενά συνυφασμένους με μουσικά είδη και άλλες μουσικές μορφές.

Συγκεκριμένα, ανιχνεύοντας το ιστορικό / κοινωνικό περιβάλλον το οποίο οδήγησε βαθμιαία στον σχηματισμό των διαφόρων μορφών σονάτας, ο Rosen υπογραμμίζει ότι η μεταμόρφωση (και δη η μεγέθυνση) ενός περιορισμένου αριθμού βασικών μελωδικών και αρμονικών προτύπων προκάλεσε τη δημιουργία διαφορετικών μορφών, μερικές από τις οποίες ομοιάζουν με αυτό που μεταγενέστερα ονομάστηκε «μορφή σονάτας».¹³⁵ Επιπροσθέτως, η διαχείριση και ο

¹³⁴ Βλ. William Earl Caplin, *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven* (London: Oxford University Press, 1998), 131-169, William Earl Caplin, “What are formal functions?”, σε *Musical Form, Forms and Formenlehre*, επιμ. Pieter Bergé (Leuven: Leuven University Press, 2009), 21-40 και Πέτρο Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 1-3 και 99-100

¹³⁵ Για καταφανείς αδυναμίες σε επίπεδο ορολογίας κάνει λόγο ο Ιωάννης Φούλιας, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνα (Γ')», *Πολυφωνία* 15 (Φθινόπωρο 2009), 67.

μετασχηματισμός του μοτιβικού υλικού εντός του πλαισίου της μορφολογικής δομής αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της φιλοσοφίας του συγκεκριμένου θεωρητικού, από την οποία μάλιστα εκπορεύεται το σύνολο των επιμέρους περιγραφών. Χωρίς να παραβλέπεται η σπουδαιότητα του τονικού πλάνου της μορφής, μέσω του δίπολου τονικής-δεσπόζουσας, η ίδια η φύση του μοτίβου είναι καθοριστική για την οργάνωση της μακροδομής του έργου.¹³⁶

Σύμφωνα με τον μελετητή James Webster, μορφή είναι η σύνθεση της τονικής δομής, της τμηματικής και πτωτικής οργάνωσης, καθώς και η διάταξη των μουσικών ιδεών. Με διαφορετική διατύπωση, ως μορφή νοείται η αποκρυστάλλωση της διαδικασίας συνδυασμού και οργάνωσης των μουσικών ιδεών εντός του συνθετικού πλαισίου.¹³⁷ Περαιτέρω, ο Webster επισημαίνει τη διττότητα της μορφής, καθότι καθορίζεται τόσο από τον χρόνο όσο και από την ολιστική δομική οργάνωση της μουσικής σύνθεσης (ή μέρους της) ως μίας οντότητας. Η άποψη του συγκεκριμένου μελετητή για τη θεωρία ή τη διδασκαλία της μορφής οδηγεί σε γενικεύσεις, οι οποίες αφορούν ένα εκτεταμένο σύνολο μουσικών έργων και εντάσσονται κατόπιν σε κατηγορίες / υποκατηγορίες για κάθε επιμέρους μορφή.¹³⁸

Κατά τα λεγόμενα του ίδιου του Webster, η μέθοδος που εφήρμοζε για την προσέγγιση των μουσικών συνθέσεων είναι η λεγόμενη «πολυπρισματική» μορφολογική ανάλυση, η οποία είχε εισαχθεί από τον Harold Stone Powers το 1984. Υπό το πρίσμα αυτής της μεθόδου, ένα μουσικό έργο περιλαμβάνει πολυάριθμα διαφορετικά τμήματα και κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται κατανοητό: τονικότητα, μουσικές ιδέες, ρυθμός, δυναμικές, ενορχήστρωση, ρετζίστρο, ρητορική, περιγραφικό σχέδιο, μεταξύ άλλων. Ο συγκεκριμένος τρόπος ανάλυσης δεν καταργεί την ενότητα του μουσικού έργου· αντιθέτως, λαμβάνει υπόψη διάφορες προσλαμβάνουσες καθώς και τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση, αναδεικνύοντας εν τέλει μία συνθετική ολότητα. Πρέπει να σημειωθεί ότι η θεωρητική περιγραφή του James Webster ακολουθεί εν πολλοίς την αντίστοιχη του Charles Rosen, ως προς τις αρχές και την προέλευση της μορφής σονάτας, την περιγραφή κατά ενότητα, η οποία βασίζεται στις συνθέσεις των Mozart, Haydn και Beethoven, τη γενική περιγραφή της εξέλιξης της μορφής κατά τον δέκατο ένατο αιώνα¹³⁹ και, τέλος, ως προς την επιβίωση της μορφής κατά τον εικοστό αιώνα.

¹³⁶ Βλ. Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: W.W. Norton & Company, 1988), 177-222.

¹³⁷ James Webster, "Sonata Form", *Grove Music Online*, 2001, προσπ. 07-02-2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>.

¹³⁸ Βλ. επ' αυτού James Webster, "Formenlehre in Theory and Practice", σε *Musical Form, Forms and Formenlehre*, επιμ. Pieter Bergé (Leuven: Leuven University Press, 2009), 123-139.

¹³⁹ Όπως ισχυρίζεται ο Webster, η τάση της ρομαντικής μορφής σονάτας είναι η αποφυγή πιστής επανάληψης στο δομικό τμήμα της Επανεκθέσης. Σύμφωνα με αυτήν την τάση, το θεματικό υλικό υπόκειται σε συνεχείς μετασχηματισμούς, με αποτέλεσμα η Επανεκθεση να χάνει τον αρχικό της ρόλο εντός του μορφολογικού οικοδομήματος (ο οποίος έγκειται στην αποκρυστάλλωση του κύριου τονικού χώρου και στην επίλυση της δομικής διαφωνίας και την επαναφορά του αρχικού θεματικού υλικού). Ως εκ τούτου, η δραματική κλιμάκωση του μέρους δεν επιτυγχάνεται μέσω της διπλής επαναφοράς στην αρχή της Επανεκθέσης, αλλά καθυστερείται έως και την τελική Coda. Γενικότερα, ο Webster παρατηρεί ότι στον Ρομαντισμό η μορφολογική βαρύτητα μετατοπίζεται προς το τέλος του έργου και πιο συγκεκριμένα σε έργα μονομερή ή κυκλικού χαρακτήρα. Βλ. Βασιλική Ζλάτκου, «Οι εκφάνσεις της μορφής

Σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο, είναι απαραίτητο να επισημανθεί ότι ως μεθοδολογικό εργαλείο αναλυτικής προσέγγισης της Πρώτης Σονάτας του Saint-Saëns προκρίθηκε από τον γράφοντα η θεωρία μορφής σονάτας των μελετητών James Hepokoski και Warren Darcy, όπως περιγράφεται λεπτομερώς στο σύγγραμμά τους με τίτλο *Elements of Sonata Theory*.¹⁴⁰ Κατά πρώτον, αξίζουν ιδιαίτερη επισήμανση δύο από τα στοιχεία της συγκεκριμένης θεωρίας: πρόκειται για μία από τις πλέον πρόσφατες μεθοδολογικές θεωρήσεις και, παρότι αναντίρρητα βασίζεται σε έργα του 18^{ου} αιώνα, η πολύπλευρη, ευέλικτη φύση της έχει ευνοήσει τη διάδοση και εφαρμογή της σε έργα του 19^{ου}, αλλά και του 20^{ου} αιώνα.

Η απόδοση στα ελληνικά των όρων της εν λόγω θεωρίας του 21^{ου} αιώνα, όπως και η περιγραφή του περιεχομένου των εκάστοτε μορφολογικών τμημάτων βασίζεται στη μετάφραση που προτείνουν οι ερευνητές Πέτρος Βούβαρης και Ιωάννης Φούλιας, η συμβολή των οποίων στην ανάδειξη αυτής της θεωρητικής προσέγγισης είναι πολύτιμη.¹⁴¹

Ειδικότερα, οι Hepokoski και Darcy διακρίνουν πέντε τύπους (είδη) μορφής σονάτας, οι οποίοι είναι: σονάτα χωρίς Ανάπτυξη (τύπος 1), διμερής σονάτα (τύπος 2), τριμερής σονάτα (τύπος 3), σονάτα – rondo (τύπος 4) και σονάτα κοντσέρτου (τύπος 5). Εν προκειμένω, ο τύπος 3 αναφέρεται στη μορφή σονάτας που περιλαμβάνει Έκθεση, Ανάπτυξη και Επανάκθεση, ο οποίος εξετάζεται ενδελεχώς, σε συνάρτηση με το επιλεγέν προς παρουσίαση μουσικό έργο. Εκτενέστερα: οι επιμέρους ενότητες της μορφής σονάτας τύπου 3 εμπεριέχουν τμήματα ως «περιοχές δράσης», εντός των ορίων των οποίων εκπληρώνονται καθορισμένες διεργασίες μέσω συγκεκριμένων, διαφορετικών μεταξύ τους διαδικασιών. Σύμφωνα με τους μελετητές Hepokoski και Darcy, στην ενότητα της Έκθεσης συντελούνται δύο βασικές διαδικασίες: η μία αρμονικής φύσης, η οποία συνδέεται με την αλλαγή τονικού χώρου και η άλλη «ρητορικής» φύσης. Ως ουσιώδες «ρητορικό» εγχείρημα του δομικού τμήματος της Έκθεσης προβάλλει ο σχεδιασμός ενός πλαισίου θεμάτων και υφών, η σκιαγράφηση μιας αναφορικής οργάνωσης, βάσει της οποίας θα είναι δυνατή η κατανόηση και η αξιολόγηση όσων λαμβάνουν χώρας στις επόμενες δύο ενότητες της μορφής σονάτας, την Ανάπτυξη και την Επανάκθεση. Τούτος ο καθοριστικός σπουδαιότητας σχεδιασμός ορίζεται ως «περιστροφή» (ή αλλιώς ως «ανακύκλωση») της «Έκθεσης». Αναγνωρίζοντας λοιπόν την κυκλικότητα της μορφής, οι συγγραφείς αναφέρονται στις τρεις επιμέρους ενότητες ως περιστροφικές.

σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα» (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019), 27-28.

¹⁴⁰ James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth Century* (New York: Oxford University Press, 2006).

¹⁴¹ Βλ. Πέτρο Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015) και Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση», *Πολυφωνία* 16 (Άνοιξη 2010): 112-154.

Έπειτα, η Ανάπτυξη οδηγεί σε τονική αποσταθεροποίηση, αλλά και σε περαιτέρω μοτιβική επεξεργασία, και ολοκληρώνεται συνηθέστερα σε ισοκράτη της δεσπόζουσας, όπως και σε ημίπτωση εντός του κύριου τονικού χώρου. Η Επανεκθεση επιλύει, εν είδει κατακλείδας, κάθε τονική ένταση μέσω της επαναφοράς ολόκληρου του θεματικού υλικού στον κύριο τονικό χώρο και για αυτόν ακριβώς τον λόγο εξετάζεται σε αντιστοιχία με το προηγηθέν δομικό τμήμα της Έκθεσης, ιδωμένη ως «επανεκθεσιακή περιστροφή». Ξεχωριστή σπουδαιότητα παρουσιάζουν δύο σημεία της μορφής, που προσδιορίζει τη μακροδομή του μέρους: το ένα είναι η «Ουσιώδης Κατάληξη της Έκθεσης» (πρόκειται για μία τέλεια δομική πτώση στον δευτερεύοντα τονικό χώρο, που συντελείται κατά το δεύτερο μισό της Έκθεσης) και το δεύτερο είναι η «Ουσιώδης Δομική Κατάληξη» (που αντιστοιχεί στην «Ουσιώδη Κατάληξη της Έκθεσης», με τη διαφορά ότι πραγματοποιείται μέσα στο πλαίσιο της Επανεκθεσης, ως τέλεια δομική πτώση στον κύριο τονικό χώρο).¹⁴²

Με τον πίνακα που ακολουθεί επιχειρείται μια γενική παρουσίαση της συνολικής θεωρίας περί της μορφής σονάτας των Hepokoski και Darcy, με την ορολογία (αγγλική και ελληνική) που χρησιμοποιείται για κάθε επιμέρους τμήμα, δίχως βεβαίως να παραβλέπεται το ενδεχόμενο διαφοροποιήσεων και παρεκκλίσεων:

Terminology	Ορολογία	Περιγραφή
Exposition	Έκθεση	
Primary-theme zone	Κύρια θεματική περιοχή	Περίοδος ή δύο φράσεις με πτώση / πρόταση ή υβριδική φράση
P: Primary theme	Κύριο θέμα	Θεματικά μορφώματα, τα οποία συγκροτούν μία ενιαία αρμονική φράση ή περισσότερες ιδέες, οι οποίες διαμορφώνουν μια ευρύτερη θεματική ομάδα / κατάληξη της Κύριας θεματικής περιοχής: τέλεια ή μισή πτώση στον Κύριο τονικό χώρο ή επανάληψη πτώσεων ή καταληκτική προέκταση παγιωμένη στην τονική
Tr: Transition	Μετάβαση	Δύο είδη: 1) Αυτόνομη Μετάβαση (“Independent Transition”), η οποία εισάγει νέο θεματικό υλικό 2) Αναπτυξιακή Μετάβαση (“Developmental Transition”), με περαιτέρω επεξεργασία του Κύριου θεματικού υλικού
MC: Medial Caesura	Διάμεση Τομή	Μισή πτώση στη δεσπόζουσα του Κύριου ή του Δευτερεύοντος τονικού χώρου / φραγή Διάμεσης Τομής: τέλεια πτώση στον Δευτερεύοντα τονικό χώρο ταυτόχρονα με την έναρξη του Δευτερεύοντος θέματος
MC Fill: Medial Caesura Fill	Γέφυρα Διάμεσης Τομής	Γέφυρα, η οποία οδηγεί ομαλά από τη Διάμεση Τομή στην εισαγωγή του Δευτερεύοντος θέματος

¹⁴² Βλ. James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth Century* (New York: Oxford University Press, 2006), 9-20 και 117, Πέτρο Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλυπος, 2015), ix και 139-141 και Ιωάννη Φούλια, «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση», *Πολυφωνία* 16 (Άνοιξη 2010): 123-138.

Continuous Exposition	Συνεχής Έκθεση	Συνεχής Έκθεση με τμήμα διεύρυνσης: απουσία Δευτερεύοντος θέματος, καθώς η Μετάβαση οδηγεί απευθείας στην Ουσιώδη Κατάληξη της Έκθεσης. Δευτερεύον υλικό μπορεί να εισαχθεί με καθυστέρηση, λίγο πριν από το τέλος της Έκθεσης / Συνεχής Έκθεση με πρόιμη τέλεια πτώση στον Δευτερεύοντα τονικό χώρο και πτωτικές επαναλήψεις
Secondary-theme zone S: Secondary theme EEC: Essential Expository Closure TmB: Trimodular Block	Δευτερεύουσα θεματική περιοχή Δευτερεύον θέμα Ουσιώδης Κατάληξη Έκθεσης Τριμερές Σύμπλεγμα	Θέμα σε στυλ <i>galant</i> , λυρικό - <i>cantabile</i> θέμα, μοτιβικό υλικό εκπορευόμενο από το Κύριο θέμα (ζητήματα μονοθεματικότητας), θέμα σε δυναμική <i>forte</i> ως αντίθεση σε Ενδιάμεση Τομή, θέμα με βάση μιμητικές τεχνικές, θέμα που οδηγεί σε επαναφορά του Κύριου θέματος ή υλικού της Μετάβασης, θέμα με τροπικά στοιχεία Τέλεια δομική πτώση στον Δευτερεύοντα τονικό χώρο, η οποία πραγματοποιείται ταυτόχρονα με την κατάληξη του Δευτερεύοντος θέματος ή καθυστερείται, συνήθως λόγω περαιτέρω ανάπτυξης του Δευτερεύοντος θεματικού υλικού Το δεύτερο μισό της Έκθεσης ολοκληρώνεται σε τρία στάδια: 1) εισαγωγή νέου θέματος έπειτα από την Ενδιάμεση Τομή, 2) «αποδόμηση του νέου θέματος και ροπή προς δεύτερη Ενδιάμεση Τομή», 3) νέο και διαφορετικό Δευτερεύον θέμα, το οποίο οδηγεί σε Ουσιώδη Κατάληξη της Έκθεσης
C: Closing zone	Καταληκτική περιοχή (Καταληκτικό τμήμα)	Codetta: Διαδοχικές πτώσεις ή ισοκράτης τονικής (ο οποίος καταλαμβάνει ολόκληρη την Καταληκτική περιοχή ή τίθεται στο τέλος αυτής) / Επαναφορά Κύριου θεματικού υλικού ή μοτιβικού υλικού από τη Μετάβαση
R-Tr: Re-Transition	Αναμετάβαση	Νέο θεματικό υλικό / Συνδετικό πέρασμα που οδηγεί στην επανάληψη της Έκθεσης (προαιρετικό)
Development	Ανάπτυξη	Ανάπτυξη με δομή πλήρους περιστροφής (σε αντιστοιχία με τις περιοχές της Έκθεσης), μισής περιστροφής (σε αντιστοιχία μόνο με το πρώτο ή το δεύτερο μισό της Έκθεσης) ή απουσίας περιστροφής. 4 ζώνες (περιοχές): 1) Σύνδεση με την Αναμετάβαση της Έκθεσης ή με το τέλος της Καταληκτικής περιοχής, 2) Προπαρασκευαστική περιοχή με την επανεισαγωγή Κύριου ή Δευτερεύοντος θεματικού υλικού, μοτιβικού υλικού από την Καταληκτική περιοχή ή με την εμφάνιση μοτίβων επεισοδιακού χαρακτήρα, 3) Κύριο μέρος Ανάπτυξης (τονική περιήγηση και μοτιβική επεξεργασία, περιλαμβανομένης και της περίπτωσης της «ψευδούς Επανεκθέσης»), 4) προετοιμασία επαναφοράς («αναμετάβαση») και στάση στη δεσπόζουσα του Κύριου τονικού χώρου (με εξαιρέσεις τη δεσπόζουσα της ομώνυμης ή της σχετικής ελάσσονας τονικής)
Recapitulation	Επανεκθεση	Επανεκθεση σε πλήρη αντιστοιχία με την Έκθεση, ελλιπής (truncated) Επανεκθεση, διαζευκτική (disjunct) ή μη Επανεκθεση (η αρχή της Επανεκθέσης δεν συμπίπτει με την αρχή του Κύριου θέματος, αλλά ξεκινά σε μεταγενέστερο σημείο του, επειδή η αρχή του Κύριου θέματος έχει προεισαχθεί εντός του πλαισίου του τέλους της Ανάπτυξης (διαζευκτική Επανεκθεση) ή και όχι (μη διαζευκτική Επανεκθεση))
P: Primary-theme zone	Κύρια θεματική περιοχή	Επαναφορά του Κύριου θέματος στον Κύριο τονικό χώρο / Εξαιρέσεις («παραμορφώσεις»): Κύριο θέμα στην ομώνυμη ελάσσονα, στην τονική περιοχή της υποδεσπόζουσας, της έκτης ελάσσονας ή μείζονας ή της βεβαρυμμένης έκτης μείζονας, της δεσπόζουσας, της βεβαρυμμένης τρίτης ή εβδομης βαθμίδας του κύριου τονικού χώρου
Tr: Transition	Μετάβαση	Διαφοροποιημένη σε σχέση με την Έκθεση, ώστε να διατηρηθεί ο Κύριος τονικός χώρος και να ξεκινήσει η διαδικασία της τονικής επίλυσης / Το σημείο στο οποίο διακόπτεται αυτή η διαφοροποίηση (τέλος Μετάβασης ή αρχή Δευτερεύοντος θέματος) και επανέρχεται η αντιστοιχία με την Έκθεση (σε μεταφορά στην

MC: Medial Caesura	Διάμεση Τομή	περιοχή της τονικής) ορίζεται ως σημείο επανάκαμψης (“crux”) Μισή πτώση στον Κύριο τονικό χώρο / Εξαιρέσεις («παραμορφώσεις»): τέλεια πτώση στον Κύριο τονικό χώρο, μισή πτώση σε διαφορετική τονικότητα, απόρριψη της Διάμεσης Τομής (συνεχής Επανεκθεση)
S: Secondary-theme zone ESC: Essential Structural Closure	Δευτερεύουσα θεματική περιοχή Ουσιώδης Δομική Κατάληξη	Τονική επίλυση: το Δευτερεύον θέμα εισάγεται μεταφερμένο στον Κύριο τονικό χώρο / Εξαιρέσεις («παραμορφώσεις»): το θέμα εισάγεται σε διαφορετική τονικότητα ή το θέμα δεν οδηγεί σε σταθερή πτώση εντός του Κύριου τονικού χώρου Τέλεια πτώση στον Κύριο τονικό χώρο (στο τέλος της Δευτερεύουσας θεματικής περιοχής ή με καθυστέρηση, εντός του πλαισίου της Καταληκτικής περιοχής ή της τελικής Coda)
C: Closing zone	Καταληκτική περιοχή	Πρόεκταση της Ουσιώδους Δομικής Κατάληξης και δημιουργία εκ νέου τέλειας πτώσης στον Κύριο τονικό χώρο (αποκρυστάλλωση του Κύριου τονικού χώρου), με επανεμφάνιση της codetta (ουσιαστικό τέλος του μέρους) ή όχι
Final Coda	Τελική Coda	Σύντομη Coda, η οποία περιλαμβάνει μοτίβα είτε με επεισοδιακό είτε με καταληκτικό χαρακτήρα ή με επαναφορά του Κύριου θέματος / «Προεκτεινόμενη» (“Discursive”) coda: Επανεισάγεται Κύριο και Δευτερεύον θεματικό υλικό, απόκλιση και επαναφορά του Κύριου τονικού χώρου
Introduction	Εισαγωγή	Σύντομη Εισαγωγή, με πτωτικό χαρακτήρα, χάρη στην οποία εδραιώνεται ο Κύριος τονικός χώρος / Εκτεταμένη – αργή Εισαγωγή τεσσάρων φράσεων (Πρώτη φράση: Αναγγελτικός χαρακτήρας, Δεύτερη φράση: Σύντομη – λυρική μελωδία, Τρίτη φράση: Αρμονικές αλυσίδες, Τέταρτη φράση: Προετοιμασία – προέκταση της δεσπόζουσας)

Εικόνα 2: Συνοπτική περιγραφή της θεωρίας μορφής σονάτας των James Hepokoski & Warren Darcy

2.2. Η εξέταση του επιλεγέντος μουσικού έργου

Η προηγηθείσα επισκόπηση της θεωρητικής εξέλιξης των μορφών σονάτας από τον 18^ο αιώνα έως και τη σύγχρονη εποχή, όπως αποκωδικοποιείται μέσω των σχετικών μουσικολογικών πηγών, ολοκληρώνεται με μια μονογραφία του εικοστού πρώτου αιώνα αυξημένης δυναμικής, η οποία κινείται ασφαλώς πέραν του ιστορικού της υποβάθρου και των εκάστοτε τάσεων, πέραν των αυστηρών, άκαμπτων προδιαγραφών, όπως και πέραν του περιβόητου πεδίου διαμάχης περί τριμέρειας ή διμέρειας του βασικού τύπου σονάτας, επί τη βάση θεματικών, τονικών – αρμονικών κριτηρίων ή πιθανών μακροδομικών επαναλήψεων. Η συνεισφορά της θεωρίας των Hepokoski και Darcy στον επιστημονικό διάλογο είναι αναμφίβολα σπουδαία, καθότι μια τέτοια αναλυτική προσέγγιση, βάσει της οποίας η μορφή σονάτας εκλαμβάνεται όχι ως κατάληξη, αλλά ως αφετηρία των ερμηνευτικών της διεργασιών, αναγνωρίζει στην ιδιαίτερη μορφολογική δομή του υπό εξέταση έργου την αλληλεπίδρασή του με την παράδοση στην οποία ανήκει και με την οποία τείνει να εμπλακεί σε μια διαδικασία διαπραγμάτευσης των συμβατικών όρων του μουσικού είδους στο οποίο

εμπίπτει. Κατά συνέπεια, για κάθε επιμέρους σημείο στη εξέλιξη της συνθετικής διαδικασίας θεωρείται ότι είναι εκ των προτέρων διαθέσιμες ορισμένες «υποχρεωτικές», «προεπιλεγμένες» είτε εναλλακτικές («δευτερεύουσες») – και δη περισσότερο ή λιγότερο συνήθειες – τεχνικές προδιαγραφές, τις οποίες ο δημιουργός επιλέγει να εφαρμόσει κατά τη βούληση ή την έμπνευσή του ή ενίοτε τις παρακάμπτει κιόλας, κινούμενος πέραν των ορίων του δομικού του «προτύπου» και εισάγοντας κατ’ αυτόν τον τρόπο μια «αποδόμηση», δηλαδή μια ουσιώδη παρέκκλιση από τους τυπικούς «κανόνες», η οποία επιβάλλεται για ιδιαίτερους λόγους, κυρίως εκφραστικού χαρακτήρα.¹⁴³

Όπως σημειώθηκε ήδη στην Εισαγωγή της παρούσας μελέτης κι όπως θα εκτεθεί διεξοδικά κατωτέρω, στόχος της ακόλουθης εξέτασης είναι η ανάδειξη της δυναμικής σχέσης μεταξύ της αναλυτικής και της ερμηνευτικής διαδικασίας. Για τη σύνδεση αυτή, θα αξιοποιηθεί κάθε εύρημα από την ανάλυση του εν λόγω έργου κατά τρόπο λειτουργικό, ώστε να καταδειχθεί ότι η τελική ερμηνευτική προσέγγιση δεν θα αποτελεί μια αυθαίρετη προσωπική επιλογή, αλλά θα συνιστά απότοκο μιας άκρως δημιουργικής διεργασίας της οποίας αφετηρία είναι η αποκωδικοποίηση / αποδόμηση / κατανόηση της μουσικής σύνθεσης και ολοκλήρωση η εκφορά της αλήθειας που αυτή εμπρικλείει, υπό το ξεχωριστό πρίσμα του εκτελεστή, καθότι στις επιμέρους επιλογές της εκάστοτε ερμηνείας αποτυπώνεται η μοναδικότητά της.¹⁴⁴

Πιο συγκεκριμένα, σημειώνεται ότι η ανάλυση της Σονάτας του Saint-Saëns θα συμπεριλαμβάνει τις εξής παραμέτρους:

- Ανάλυση του αρμονικού υποβάθρου, αποσκοπώντας στην ανάδειξη του καθοριστικής σημασίας ρόλου του στην ερμηνευτική διαδικασία. Το κείμενο συνοδεύεται από εικόνες της παρτιτούρας του έργου, στην οποία έχουν προστεθεί σύμβολα, επεξηγήσεις και σχόλια.
- Ανάλυση της μουσικής επιφάνειας με τον προσδιορισμό των εκάστοτε μοτίβων αναφοράς, τα οποία θα διακριθούν βάσει της ρυθμο-μελωδικής τους δομής, με ακόλουθη διερεύνηση των επιμέρους μοτιβικών μορφών ως τυχόν διαφοροποιημένων επαναλήψεων («μεταμορφώσεων») των μοτίβων αναφοράς.
- Μορφολογική ανάλυση (η οποία συγκαταλέγεται στις παραδοσιακές μεθόδους της αναλυτικής προσέγγισης¹⁴⁵) ως διανοητική απεικόνιση τόσο της μακροδομής (εξωτερικής) όσο και της μικροδομής (εσωτερικής) του έργου, με την παρουσίαση του αντίστοιχου μορφολογικού διαγράμματος για τα επιμέρους εξεταζόμενα τμήματα του μουσικού έργου.

¹⁴³ Βλ. ειδικά Πέτρο Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 139.

¹⁴⁴ Βλ. William Rothstein, “Analysis and the act of performance”, σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 237. Ο συγγραφέας υπογραμμίζει την αναγκαιότητα δημιουργίας μουσικής αφήγησης μέσω της αναλυτικής διαδικασίας, η διαχείριση της οποίας δίνει εν συνεχεία τη δυνατότητα δόμησης επιμέρους αφηγήσεων από τους αποδέκτες της ερμηνείας.

¹⁴⁵ Nicholas Cook, *A Guide to Musical Analysis* (New York: W.W. Norton & Company, 1987), 7-26.

Σημειωτέον ότι μία από τις ουσιαστικές προϋποθέσεις, αφητηρίες ή / και επιδιώξεις της μορφολογικής ανάλυσης των μουσικών συνθέσεων αφορά στον ερμηνευτικό προσδιορισμό της ομαδοποιητικής τους δομής.¹⁴⁶

- ο Με τη διερεύνηση των βαθύτερων επιπέδων του εν λόγω έργου, θα καταβληθεί κάθε προσπάθεια να αναδυθούν τα θεμελιώδη εκείνα στοιχεία που συγκροτούν την ταυτότητά του, με περαιτέρω στόχο την επίτευξη της καλύτερης δυνατής απεύθυνσης στο ακροατή.

2.2.1. Μέρος I: Allegro

Εν πρώτοις, κρίνεται σκόπιμο να σημειωθεί ότι στην αλληλογραφία του Saint-Saëns ευρίσκονται ελάχιστα στοιχεία σε σχέση με τη συγκεκριμένη Σονάτα, η οποία στην πραγματικότητα αποτελεί την πρώτη σονάτα του συνθέτη¹⁴⁷, ειδικά όσον αφορά τη δημιουργία, την πρώτη εκτέλεση ή τη δημοσίευσή της. Ωστόσο, έχει καταγραφεί ότι αυτό το έργο αγοράστηκε από τον μουσικό οίκο “Durand, Schönewerk et Cie”, στις 11 Ιανουαρίου 1873.¹⁴⁸ Εν προκειμένω, η πρωτογενής πηγή¹⁴⁹ για την αναλυτική και ερμηνευτική πραγμάτωση είναι το μουσικό κείμενο της πρώτης έκδοσης του έργου, το 1873, από τον συγκεκριμένο εκδοτικό οίκο.¹⁵⁰

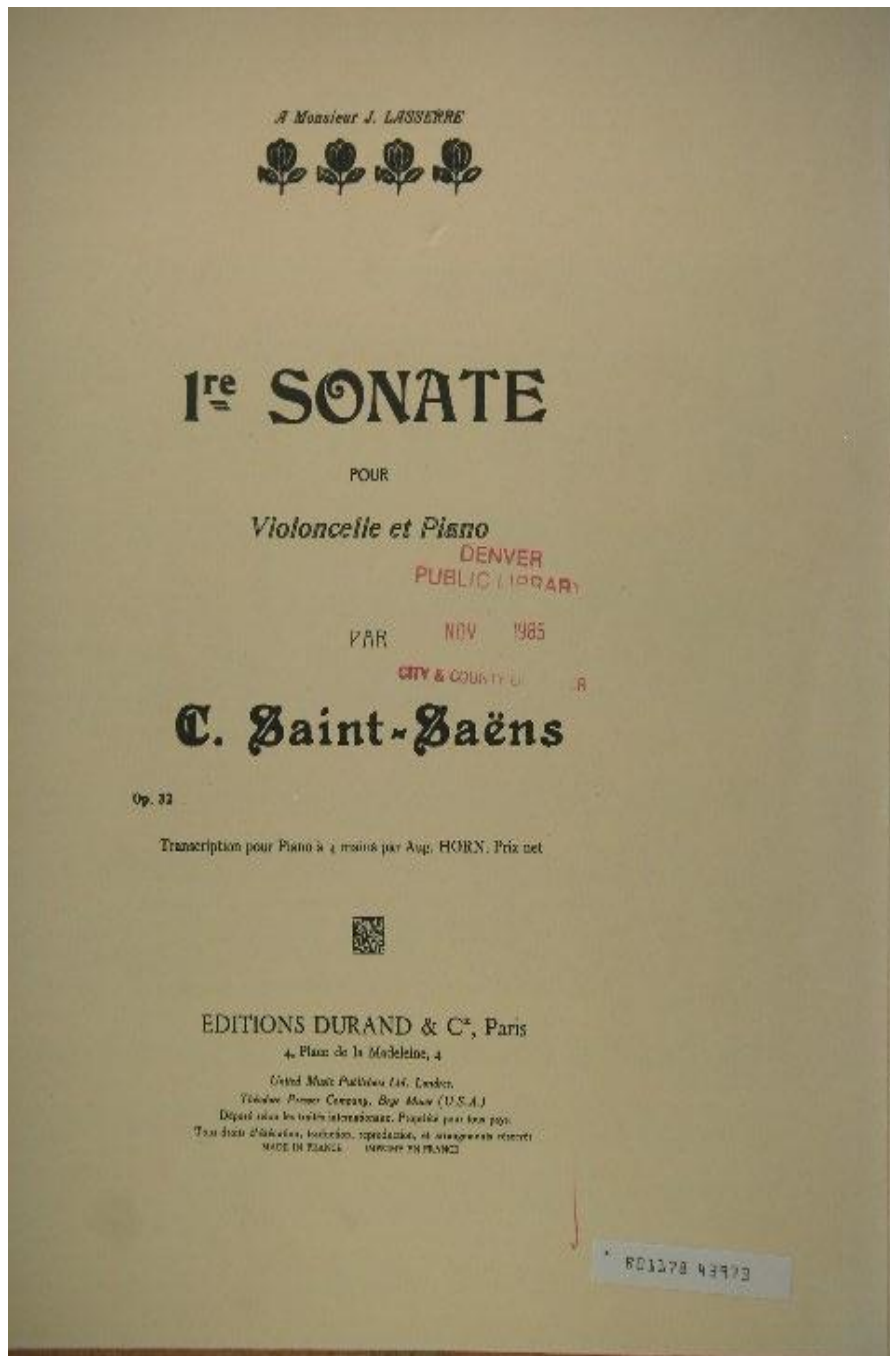
¹⁴⁶ Σύμφωνα με τη γενετική θεωρία της τονικής μουσικής των ερευνητών Fred Lerdahl και Ray Jackendoff, ο όρος “grouping structure” χρησιμοποιείται για να αποδοθεί ο τρόπος με τον οποίο ο ανθρώπινος εγκέφαλος ομαδοποιεί τα μουσικά ερεθίσματα που προσλαμβάνει, χωρίζοντας περαιτέρω σε τμήματα τη μουσική στην οποία εκτίθεται, ώστε να την αντιληφθεί και να την κατανοήσει. Βλ. επ’ αυτού Πέτρο Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 1.

¹⁴⁷ Βάσει επίσημης καταλογογράφησης και ταξινόμησης των συνθέσεων του Saint-Saëns και συγκεκριμένα του opus number, πρόκειται όντως για το πρώτο έργο του που εμπίπτει στην εξεταζόμενη μορφή σονάτας, στο οποίο έχει δοθεί ο αριθμός 32 εντός του συνόλου της εργογραφίας του. Ωστόσο, σύμφωνα με τη σχετική έρευνα, ο Saint-Saëns είχε ήδη γράψει σονάτες πολύ πριν από το 1872, χρονολογία σύνθεσης του υπό μελέτη έργου. Συνολικά, έγραψε δέκα σονάτες για συνδυασμό πιάνου και άλλου (εγχόρδου ή πνευστού) οργάνου: *αξιοσημείωτο είναι ότι, καθ’ όλη τη διάρκεια της ζωής του, δεν συνέθεσε σονάτα για σόλο πιάνο*. Οι πρώτοι του πειραματισμοί στο πεδίο της μορφής σονάτας ανάγονται στον Ιανουάριο του 1842, όταν ο Saint-Saëns, μόλις έξι ετών, συνέθεσε μία τριμερή σονάτα, για να την ερμηνεύσει μαζί με τον Βέλγο βιολονίστα Antoine Bessems. Όπως μαρτυρείται από μία επιστολή του συνθέτη στον φίλο του Alexandre Lecocq, γραμμένη ύστερα από σχεδόν εβδομήντα χρόνια: «Βρήκα όλα τα αριστουργήματα της νιότης μου, ένα από τα οποία γράφηκε όταν ήμουν τεσσάρων ετών. Αυτά τα αριστουργήματα είναι απρόβλεπτα, όπως μπορείτε να φανταστείτε! Υπάρχει μια σονάτα για πιάνο και βιολί, η οποία είναι κάτι το τρομακτικό. Θυμάμαι έναν άνθρωπο με το όνομα Bessems, έναν Βέλγο βιολονίστα, που την έπαιξε μαζί μου!» Βλ. William Stein Newman, *The Sonata since Beethoven* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969), 526.

¹⁴⁸ Βλ. τις συμβάσεις μεταξύ “Durand” και Saint-Saëns (“Durand et Cie”, Boîte I, Φάκελος 1), για τις οποίες γίνεται μνεία από την Elizabeth Remsberg Harkins, “The Chamber Music of Camille Saint-Saëns” (PhD diss., New York University, 1976), 21.

¹⁴⁹ Για τους τρόπους μεθοδολογίας και τεκμηρίωσης της μουσικής ιστοριογραφίας και τη διάκριση των πηγών σε πρωτογενείς και δευτερογενείς βλ. Glenn Stanley, “Historiography”, *Grove Music Online*, 2001, προσπ. 07-02-2025, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51674>.

¹⁵⁰ Camille Saint-Saëns, *Sonate pour violoncelle et piano nr. 1 en ut mineur op. 32* (Paris : Durand, Schönewerk et Cie, 1873). Χειρόγραφα της υπό μελέτη Σονάτας φυλάσσονται στο Παρίσι, στη Bibliothèque Nationale. Συγκεκριμένα, το αυτόγραφο MS 851, με ημερομηνία 31 Δεκεμβρίου 1872, ήταν το τελικό χειρόγραφο της Σονάτας αμέσως πριν από την έντυπη έκδοσή της (D & F 1548). Το προγενέστερο χειρόγραφο, που περιέχει την αρχική εκδοχή του 3^{ου} Μέρους, MS 844, φέρει, πέρα από την υπογραφή του συνθέτη, την εξής σαφή ένδειξη του: “*1ère Version du Final de la Sonate en Ut mineur pr. Piano et Violoncelle, C. Saint-Saëns*”. Η χρονολογία αυτού του χειρογράφου ανάγεται στον Οκτώβριο του 1872, δύο μήνες νωρίτερα από το MS 851. Βλ. ειδικά Elizabeth Remsberg Harkins, “The Chamber Music of Camille Saint-Saëns” (PhD diss., New York University, 1976), 20-24.



Εικόνα 3: Το εξώφυλλο της πρώτης έκδοσης του έργου (Πηγή: Denver Public Library)

Σε αντίθεση με τη «ανορθόδοξη» δομή του 1^{ου} Κοντσέρτου για βιολοντσέλο, έργο 33, η υπό μελέτη σύνθεση ακολουθεί την τυπική διαδοχή μερών («γρήγορο-αργό-γρήγορο»): τα δύο εξωτερικά μέρη υπόκεινται αυστηρώς στη μορφή σονάτας, υπαγόμενα μάλιστα στον μορφολογικό τύπο 3 (τριμερής σονάτα) κατά τη θεώρηση των Herokoski και Darcy, ενώ το μεσαίο μέρος παρουσιάζει τριμερή μορφή.

ΕΚΘΕΣΗ (Μέτρα 1-115)		ΑΝΑΠΤΥΞΗ (Μέτρα 116-263)		ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ (Μέτρα 264-396)		CODA (Μέτρα 396-410)
<u>Δομικά τιμήματα και υποτιμήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Δομικά τμήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Δομικά τιμήματα και υποτιμήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>
Μέτρα		Μέτρα		Μέτρα		c
1-29: Κύρια Θεματική Ομάδα [1-8 8-20 20-29]	c c: Ημίπτωση	116-223: Αναπτυξιακή διεργασία	c: V (Ισοκράτης)	264-292: Κύρια Θεματική Ομάδα [264-271 271-282 282-292]	c	
30-60: Μεταβατικό Τμήμα [30-38 38-45 46-60]	c ↓ f	224-263: Αναμεταβατικό Τμήμα	c: V ⁷	292-314: Μεταβατικό Τμήμα [292-299 300- 314]	c	
60-84: Δευτερεύουσα Θεματική Ομάδα [60-68 68-76 76-84]	Db: V (Ισοκράτης) Db: I A Db			314-338: Δευτερεύουσα Θεματική Ομάδα [314-322 322- 330 330-338]	c	
84-115: Καταληκτικό Τμήμα	Db			338-396: Καταληκτικό Τμήμα [338-373 374- 396]	c	

Εικόνα 4: Ιεραρχικό Μορφολογικό Διάγραμμα του Μέρους I της Σονάτας Opus 32

Στη συνέχεια θα εξεταστεί με προσοχή τόσο η μακροδομική ισχύς όσο και η συνθετική ιδιαιτερότητα του συγκεκριμένου μέρους του έργου. Συνυπολογιζομένων των επιμέρους παραμέτρων, η αναλυτική διεργασία είναι καταγεγραμμένη εντός του συγκεκριμένου κεφαλαίου σε συνεχή λόγο, με αφηγηματικό τρόπο, σε μια προσπάθεια να ακολουθηθεί μια γραμμική, εποπτική αποτύπωση της μουσικής εξέλιξης, συναρτώμενη με την ερμηνευτική προσέγγιση.

Έκθεση: Η αρχή του Ιου Μέρους της Σονάτας είναι ταυτόσημη με τον χαρακτηριστικό ρυθμο-μελωδικό σχηματισμό που έχει τον ρόλο ενός «εναρκτήριου καλέσματος». Εντός της πρώτης περιόδου (ζεγάρι φράσεων, κατά το τετράμετρο πρότυπο), η Κύρια Θεματική Περιοχή επισημαίνεται με την ταυτόχρονη (unisono) εκ μέρους των δύο οργάνων παρουσίαση του υλικού της Κύριας Θεματικής Ομάδας. Πιο συγκεκριμένα, το υλικό που θα οριστεί εν προκειμένω ως Κύριο Θέμα 1 (ΚΘ₁, το βασικό μοτίβο του οποίου ολοκληρώνεται στα τέσσερα πρώτα μέτρα) καταδεικνύεται συντονισμένα – εν είδει διακήρυξης - στα μέτρα 1-6 και τα δύο μέτρα που ακολουθούν λειτουργούν ως γέφυρα που οδηγεί στην εισαγωγή του Κύριου Θέματος 2 (ΚΘ₂), έκτασης 12 μέτρων (Μέτρα 8-20), το οποίο επαναλαμβάνεται διαφοροποιημένο στα μέτρα 20-29. Το υλικό αυτό εκτίθεται emphatically στο πλαίσιο των πρώτων είκοσι εννέα μέτρων, που οριοθετούν το σύνολο της Κύριας Θεματικής Ομάδας, με κυρίαρχο το στοιχείο της μίμησης, που υφαίνει ένα θαυμάσιο διάλογο μεταξύ των ερμηνευτών.

Επιπλέον, άξιο παρατήρησης είναι το στοιχείο της λεγόμενης «γραμμικής διφωνίας» ως παραμέτρου που αφορά στη μουσική υφή (επίτευξη της αίσθησης δύο φωνητικών επιπέδων εντός μίας και μόνο μελωδικής γραμμής). Επιδεικνύοντας ευρηματική μεταχείριση των ξένων φθόγγων (τονισμένες αποτζιατούρες και διαβατικοί φθόγγοι), ο συνθέτης κάνει εκτεταμένη χρήση των χαμηλότερων ρετζίστρων του βιολοντσέλου αλλά και του πιάνου, με τους προκείμενους σχηματισμούς (figurations) να προκαλούν ξεχωριστή εντύπωση.

Εικόνα 5: Παρουσίαση του ΚΘ₁ (πλαίσιο χρώματος μπλε) και τμήματος του ΚΘ₂ στο πλαίσιο της Έκθεσης (Παρτιτούρα, μέτρα 1-12). Με τα μωβ πλαίσια οριοθετούνται τα βασικά μοτίβα του ΚΘ₁ και του ΚΘ₂ (μέτρα 1-4 και 8-9, αντιστοίχως)

Η παρουσίαση του θεμελιώδους μουσικού υλικού (υπό την έννοια μορφωμάτων που συγκροτούν την πρωτογενή θεματική ομάδα, επιτυγχάνοντας συνοχή και ενότητα αρμονικού / μελωδικού σχεδιασμού) περατώνεται λοιπόν με ημίπτωση στον Κύριο Τονικό Χώρο (μέτρο 29), ως ένας από τους τρόπους κατάληξης της κύριας θεματικής περιοχής, σύμφωνα με τους Hepokoski και Darcy.¹⁵¹

Εικόνα 6: Γραμμική διφωνία (μέτρα 15-17, μέρος του πιάνου)

¹⁵¹ Βλ. James Hepokoski και Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth Century* (New York: Oxford University Press, 2006), 16επ. και Πέτρο Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλυπος, 2015), 139-141.

Κατά την ίδια θεωρητική προσέγγιση, στα μέτρα που έπονται διαρθρώνεται ένα αυτόνομο Μεταβατικό Τμήμα (η άποψη ότι πρόκειται για εξαρτώμενο Μεταβατικό Τμήμα, εντός του οποίου παρουσιάζονται θραύσματα του προηγούμενου μουσικού υλικού δεν επιβεβαιώνεται αναλυτικά), μέσω του οποίου εισάγεται μία νέα μουσική ιδέα. Όπως και στο Πρώτο Κοντσέρτο για Βιολοντσέλο, έργο 33, ο Saint-Saëns επιδιώκει να αξιοποιήσει το βαθύτερο ρεζίστρο του βιολοντσέλου, συγκριτικά με τους περισσότερους συνθέτες της εποχής του, οι οποίοι γράφουν σε σολιστικό επίπεδο για το εν λόγω όργανο. Αξιοπρόσεκτη είναι η κατιούσα «ελικοειδής» φιγούρα που συναντάται στα μέτρα 30-38, επειδή συνιστά ένα από τα κυριότερα στοιχεία του μέρους, όσον αφορά στην προώθηση της μουσικής αφήγησης.

Περαιτέρω, η συνθετική σκέψη που εκτυλίσσεται εντός του συγκεκριμένου Μεταβατικού Τμήματος αξίζει ειδική προσοχή, διότι περιστρέφεται γύρω από τους κυριότερους άξονες της μουσικής δημιουργίας του όψιμου Ρομαντισμού. Η μελέτη της εργογραφίας της αντίστοιχης περιόδου γεννά πλήθος ερευνητικών ζητημάτων επί της αλληλεξάρτησης θεματικών σχηματισμών, αρμονικού ιστού και ρυθμο-μελωδικών μοτίβων. Πρέπει κατά κύριο λόγο να σημειωθεί πως, στους κόλπους του Ρομαντισμού, η διαχείριση της αρμονίας αποτελεί καθοριστικό μέσο έκφρασης, διότι η επιδιωκόμενη κυκλικότητα δεν εξασφαλίζεται αποκλειστικά μέσω της θεματικής επεξεργασίας. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η ανάλυση θα επικεντρωθεί στις εξής παραμέτρους, οι οποίες διαμορφώνουν τα βασικά συνθετικά γνωρίσματα του Γάλλου μουσουργού:

- Χαρακτηριστική προσέγγιση της αρμονίας
- Εμφάνιση εκτεταμένων τμημάτων ασαφούς τονικού πλαισίου
- Χρωματικότητα¹⁵²
- Μέθοδοι διαφοροποίησης του θεματικού υλικού¹⁵³
- Σύνθεση για σύνολα μουσικής δωματίου
- Γραφή για πιάνο

¹⁵² Με τον όρο «χρωματικότητα» εννοείται μια συνθετική τεχνική που διαπλέκει (διανθίζει) τους πρωταρχικούς διατονικούς φθόγγους με φθόγγους της χρωματικής κλίμακας. Ο χρωματισμός αντιπαραβάλλεται με την τροπικότητα και το τονικό μουσικό σύστημα, καθότι τα χρωματικά στοιχεία θεωρούνται «επεξεργασίες ή αντικαταστάσεις των μελών της διατονικής κλίμακας». Η χρωματικότητα άρχισε να αναπτύσσεται κατά την ύστερη περίοδο της Αναγέννησης, ιδίως τη δεκαετία του 1550, εντός της εκτελεστικής πρακτικής της a cappella φωνητικής μουσικής που αναπτύχθηκε κυρίως στην Ιταλία και τη νότια Γερμανία, ώστε να επιτευχθεί έντονη συναισθηματική εκφραστικότητα κατά την ασματική απόδοση του κειμένου. Στην εποχή του Μπαρόκ, η χρωματικότητα περιβλήθηκε με τη δυναμική και τη σπουδαιότητα συμβόλου – η ενδεδειγμένη επιστημονική έρευνα του συμβολισμού στη Μουσική σημειώνει χαρακτηριστικά ότι με την κατιούσα χρωματική γραμμή, η οποία συμβόλιζε τον θρήνο κατά την κάθοδο του νεκρού στον Άδη, γινόταν μια προσπάθεια απόδοσης του ανθρώπινου δέους απέναντι στο μυστήριο του θανάτου. Βλ. Bruce Benward και Marilyn Saker, *Music in Theory and Practice* (United Kingdom: McGraw Hill, 2020), 42-43.

¹⁵³ Το μοτίβο, νοούμενος ως στοιχειώδης δομικός πυρήνας στον οποίο μπορεί να αποδοθεί θεματικός χαρακτήρας εντός του δικτύου σχέσεων ρυθμο-μελωδικής συνάφειας που οργανώνεται στο διαχρονικό πλαίσιο της δομικής αφήγησης μιας μουσικής σύνθεσης, επιδέχεται μελωδικούς / ρυθμικούς (μετρικούς) μετασχηματισμούς διαφόρων βαθμών (μέχρι του σημείου να γίνεται λόγος για «μεταμόρφωση» μοτίβου), στους οποίους δύναται να υπόκειται κατά τρόπο συστηματικό (μεταφορά / αναστροφή / αναδρομή / ρυθμική συστολή ή διαστολή μοτίβου) ή μη. Εκτενώς επ' αυτού ο Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλυπος, 2015), 21-31.

Παρότι ο Saint-Saëns εμφανώς ανατρέχει, καθ' όλη τη θαυμαστή συνθετική του πορεία, στη μουσική του 17^{ου} και του 18^{ου} αιώνα, επιλέγει σαφέστατα να πειραματιστεί, παρά να εγκλωβιστεί στα δεσμά της μίμησης, αναπτύσσοντας συνεπώς τη δική του, ιδιότυπη αρμονική γλώσσα. Η ποικιλόμορφη εργογραφία του, στην οποία αποτυπώνεται ανάγλυφα το προσωπικό, απaráμιλλο ύφος του, ενσωματώνει διαφόρων ειδών υφές, ευέλικτους ρυθμικούς συνδυασμούς, μιμητική γραφή, διάλογο μεταξύ των επιμέρους οργάνων, παρατεταμένους ισοκράτες, θεματικό υλικό που ξεχωρίζει για την ποιότητα της επεξεργασίας του – τα χαρακτηριστικά που αποτελούν διακριτικά γνωρίσματα του συνθετικού του μεγαλείου. Η μουσική του επιφανειακά μοιάζει παραδοσιακή, συμβατική, έως και συντηρητική, ωστόσο αυτό που κρύβεται από κάτω είναι γνήσια πρωτοποριακό· οι αρμονικές παρεκκλίσεις, κυρίως υπό τη μορφή μη αναμενόμενων αλλαγών τονικών χώρων κατά τον ρουν της μουσικής αφήγησης, καθιστούν την ανάλυση των συνθέσεων του αληθινή πρόκληση. Ως αντιπροσωπευτικό παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί ότι στο πεδίο του Κλασικισμού, οι αρμονικές διαδοχές κινούνται συνηθέστατα μεταξύ τονικής, δεσπόζουσας και σχετικής μείζονας / ελάσσονας τονικότητας. Αυτές δεν είναι, αναμφίβολα, οι επιλογές του Saint-Saëns, ο οποίος δείχνει ξεκάθαρη προτίμηση για τις σχέσεις συγγενείας τρίτης ή τέταρτης, τις χρωματικές μετατροπίες, όπως και για τη διαστηματική σχέση ημιτονίου / τόνου (η οποία σημειωτέον ότι διατρέχει το σύνολο του υπό μελέτη έργου).¹⁵⁴

Στα μέτρα 32-33 γίνεται λοιπόν μια αρμονική επιλογή, η οποία προοικονομείται στα δύο προηγούμενα μέτρα από τη χαρακτηριστική κατιούσα κίνηση στο μέρος του βιολοντσέλου - πρόκειται για μια επιλογή που εύγλωττα μαρτυρεί την ιδιαιτερότητα της συνθετικής αντίληψης: προκρίνοντας εδώ τη σχέση συγγενείας τρίτης (*Mediante: c ↔ Eb*), ως την αμέσως ισχυρότερη σχέση συγχορδιών μετά τη σχέση συγγενείας πέμπτης (δεσπόζουσα-τονική), ο Saint-Saëns δεν διευρύνει απλώς τον κύριο τονικό χώρο με στοιχεία χρωματικότητας, μα επιδρά άμεσα στην ίδια τη δόμηση του έργου.¹⁵⁵ Η μείζονα συγχορδία που σχηματίζεται από τους φθόγγους Fb-Ab-Cb λειτουργεί ως Π⁶_N / ΠΙ και η χρωματική ανιούσα κίνηση, όπως παρουσιάζεται εμφατικά από τα δύο όργανα σε σύμπνοια (μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου και οκτάβες του πιάνου σε unisono), υπογραμμίζει τη δραματική ένταση. Προς επίρρωση μάλιστα της επιλογής του, ο συνθέτης επαναλαμβάνει αυτούσιο το τετράμετρο 30-33 ευθύς αμέσως (μέτρα 34-37).

Η χρήση της Π⁶_N (ναπολιτάνικης συγχορδίας) ως «δανεικής» εντός της κύριας ελάσσονας τονικότητας του έργου έχει βαρύνουσα σημασία, επειδή, όπως θα φανεί στη συνέχεια από την

¹⁵⁴ Για την ιδιαιτερότητα της γραφής του Saint-Saëns βλ. Wei-Hsien Lien, “The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project” (PhD. Diss., University of Maryland, 2009), 81-118.

¹⁵⁵ Τη δυνατότητα υποκατάστασης ή συμπλήρωσης της πρωταρχικής σχέσης συγγενείας 5^{ης} από τη σχέση *mediante* επεσήμανε για πρώτη φορά ο Rousseau, σε ένα από τα θεμελιώδη συγγράμματα της μουσικής επιστήμης και τέχνης. Βλ. Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (Paris: Ballard, 1722), 87-92.

παρουσίαση του συνολικού αρμονικού πλάνου του Ιου Μέρους, ο ρόλος της δεν εξαντλείται σε μια τονική απόκλιση, αλλά είναι καθοριστικός για την ίδια τη μακροδομή.¹⁵⁶

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The second system is enclosed in a red rectangular box and also consists of a grand staff and a bass line. Below the bass line of the second system, the following chord symbols are written: *c: i*, *VI*, *N/III*, *iv7*, *viio7/V*, *V6 - 5*, and *i*. The *viio7/V* chord is marked with two red dots on the notes *b* and *f* in the grand staff.

Εικόνα 7: Εντός του ορθογωνίου πλαισίου (μέτρα 32-34) παρουσιάζεται τόσο η σχέση mediantes όσο και η χρωματική κίνηση

Στα δύο τετράμετρα που ακολουθούν (38-41 και 42-45) σχηματίζεται μια χρωματική αλυσίδα (σχέση κατιούσας πέμπτης, αλλαγή ρετζίστρου λόγω της συνολικής έκτασης του βιολοντσέλου ως καθατού μουσικού οργάνου και χρήση της αντίστοιχης δευτερεύουσας δεσπόζουσας: V/iv), στην κατάληξη της οποίας εμφανίζεται εκ νέου η Π_N (σε ευθεία κατάσταση), αυτή τη φορά ως ναπολιτάνικη της κυρίαρχης τονικότητας (μέτρο 46). Η αμέσως επόμενη δευτερεύουσα δεσπόζουσα vii°_2 / iv δεν λύνεται κατά τα αναμενόμενα, στην τέταρτη βαθμίδα· αντιθέτως, προλειαίνει το έδαφος για την εγκαθίδρυση της D^b ως τονικότητας της Δευτερεύουσας Θεματικής Ομάδας, διότι, με τον συσχετισμό χρωματικής κίνησης και διατονικής μετατροπίας, γίνεται εισαγωγή σε έναν άκρως ασυνήθιστο για τα έως τότε δεδομένα τονικό χώρο, η επισφράγιση του οποίου επιτυγχάνεται με μια σειρά περίτεχνων σχηματισμών, εντός των οποίων υπερτονίζεται το

¹⁵⁶ Πρβλ. την Μπαλάντα αριθμός 1 σε σολ ελάσσονα, έργο 23 του Frédéric Chopin, όπου η χρήση της ναπολιτάνικης συγχορδίας λειτουργεί σε δομικό επίπεδο.

στοιχείο της χρωματικότητας, λόγω του ιδιότυπου συνδυασμού τονισμένων αποτζιατουρών και φρυγικών πτώσεων (διαστηματική σχέση ημιτονίου).

The image shows a musical score for measures 49-61 in D-flat major. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music features a complex harmonic structure with various chords and intervals. A blue arrow points to a specific note in the first system. Below the staves, there is a detailed harmonic analysis in red text, including Roman numerals and Greek terms like '(δανεική)'. The analysis includes: c: VI6, { Db: V6, V6, ii6/V, V6, IV, V6, IV, V6, IV, V6, 5/vi, 5/vi, 5/vi, 3/ii, 5/V, viio2/vi, 5/IV, iv (δανεική), V6, i (δανεική). The score also includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp', and articulation marks like '8'.

Εικόνα 8: Εγκαθίδρυση της τονικότητας Db (μέτρα 49-61)

Σύμφωνα με τα ανωτέρω εκτεθέντα, στο μέτρο 60 επιτελούνται δύο λειτουργίες αυξημένης σπουδαιότητας, βάσει της θεώρησης των Herokoski και Darcy, εφόσον πληρούνται οι αντίστοιχες προϋποθέσεις: αφενός διαπιστώνεται Διάμεση Τομή (Medial Caesura), με ημίπτωση στον Δευτερεύοντα Τονικό Χώρο, η οποία επιβεβαιώνεται από την αλλαγή οπλισμού, αφετέρου εισάγεται το Δευτερεύον Θεματικό Υλικό, η ιδιαιτερότητα του οποίου θα μελετηθεί ενδελεχώς.

Σε τούτο το σημείο κρίνεται απαραίτητο να γίνει μια υπενθύμιση της δομικής οργάνωσης που συναρτάται με τον πλέον συνήθη μορφολογικό τύπο σονάτας, διότι θα γίνει μια σύνδεση των επιμέρους στοιχείων με το ζήτημα του δευτερεύοντος θεματικού υλικού: ο τύπος 3 περιλαμβάνει τις περιοχές της Έκθεσης, της Ανάπτυξης και της Επανάκτησης, οι οποίες διαρθρώνονται σε δύο τμήματα (το 1^ο τμήμα αφορά στην Έκθεση και το 2^ο τμήμα περιλαμβάνει την Ανάπτυξη από κοινού με την Επανάκτηση). Το σχέδιο επαναλήψεων των δύο αυτών τμημάτων παραπέμπει κατά κανόνα

στην κυκλική διμερή μορφή (||:Έκθεση:||:Ανάπτυξη-Επανάθεση:||), παρότι ορισμένες φορές παραλείπεται η επανάληψη του δευτέρου τμήματος ή ακόμα και όλες οι επαναλήψεις, με συνέπεια την πρόκληση της περιβόητης αμφισημίας ως προς τη διμέρεια ή την τριμέρεια της μορφής.¹⁵⁷

Έκθεση		Ανάπτυξη	Επανάθεση		
1 ^ο μέρος	2 ^ο μέρος		1 ^ο μέρος	2 ^ο μέρος (τονική επίλυση)	
KΘ MET ' ΔΘ / ΚΠ			KΘ MET ' ΔΘ / ΚΠ		Coda
I[i] →	V[III ή v]	→ VE ¹	I[i] →	I[i]	

Εικόνα 9: Σχηματική αναπαράσταση σονάτας τύπου 3 με διμερή Έκθεση, σύμφωνα με τους Herokoski και Darcy¹⁵⁸

Όπως επισημάνθηκε κατά την εξέταση της ιστορικής εξέλιξης της σονάτας, η ιδιαιτερότητά της έγκειται στη αντιθετικότητα των στοιχείων που εμπεριέχονται. Η μορφή αντιμετωπίζεται ως μια διαλεκτική¹⁵⁹ διεργασία, υπό την έννοια ότι τα δομικά στοιχεία της μουσικής δεν διαθέτουν στατικό, αλλά δυναμικό, συνεχώς εξελισσόμενο - τόσο από πλευράς λειτουργικότητας όσο και από πλευράς έκφρασης - ρόλο στη μακροδομική ολοκλήρωση. Σύμφωνα με αυτήν τη διεργασία, η αντίθεση που προκύπτει από την αντιπαραβολή των δύο θεματικών ομάδων αποκτά τη βαρύτητα μιας διαφωνίας που καθορίζει την ίδια τη μορφή και συνεπώς επιζητεί, έπειτα από την αρμονική περιπλάνηση εντός του τμήματος της Ανάπτυξης, την τονική της επίλυση στην Επανάθεση – η λογική της διπλής επανόδου (αρχικό θεματικό υλικό / αρχική τονικότητα) επί της οποίας εδράζεται η «αρχή της σονάτας».¹⁶⁰

Η αντιθετικότητα αυτή ανιχνεύεται τόσο στα «συστατικά» του θεματικού υλικού όσο και στον αρμονικό σκελετό. Εν προκειμένω, ο Saint-Saëns προβαίνει σε αξιοσημείωτες «αποκλίσεις» από τη συμβατική διαχείριση αυτών των στοιχείων και για αυτόν ακριβώς τον λόγο το μέτρο 60 αποτελεί κομβικό σημείο του Ιου Μέρους της Σονάτας, αλλά και του συνολικού έργου. Ως προς το Δευτερεύον Θεματικό Υλικό σημειώνεται ότι δεν ανιχνεύεται ο λυρικός (cantabile) χαρακτήρας που κατά παράδοση αποτελεί γνώρισμα της Δευτερεύουσας Θεματικής Ομάδας, σε αντιδιαστολή προς

¹⁵⁷ Όπως επισημαίνει ο Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 140.

¹⁵⁸ Με τις συντομογραφίες υποδηλώνονται τα εξής: ΚΘ: Κύριο Θέμα, ΜΕΤ: Μετάβαση, ΔΘ: Δευτερεύον Θέμα, ΚΠ: Καταληκτική Περιοχή, VE: «Ένεργη» V σε ρόλο Δεσπόζουσας της κύριας τονικότητας. Με την απόστροφο αποδίδεται η Ενδιάμεση Τομή, ενώ με τη δεξιότροπη κάθετο αποδίδεται η Ουσιώδης Κατάληξη της Έκθεσης.

¹⁵⁹ Σύμφωνα με τον φιλόσοφο Hegel, η αντιθετικότητα είναι μια σχέση αλληλεπίδρασης, δυνάμει της οποίας εξασφαλίζεται η ενότητα μέσα στη διαφορετικότητα. Υπογραμμίζεται ότι η διαλεκτική των αντιθέτων κάνει αισθητή την παρουσία της όχι μόνο στην ανθρώπινη συνείδηση και σκέψη, μα και σε όλα τα όντα του κόσμου. Βλ. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Διαλεκτική*, μτφρ. Δημήτρης Τζωρτζόπουλος (Αθήνα: Ηριδανός, 2016), 131.

¹⁶⁰ Σύμφωνα με τη περιγραφή της μορφής σονάτας που διατύπωσε ο Cone, η «αρχή της σονάτας» επιτάσσει να γίνεται η δόμηση μέρους ενός μουσικού έργου κατά τέτοιον τρόπο, ώστε οι σημαντικές δηλώσεις [statements] που έγιναν εντός αυτού σε τονικότητα διαφορετική της τονικής είτε να επαναδιατυπωθούν στην τονική είτε να έρθουν σε στενότερη σχέση με την τονική πριν από την κατάληξη του μέρους. Βλ. Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 76.

την ορμητικότητα της Κύριας. Απεναντίας, το Δευτερεύον Θεματικό Υλικό φαίνεται να συγκροτείται εδώ τόσο από στοιχεία του προηγηθέντος Κύριου Θεματικού Υλικού (Μέτρα 1-29) όσο και του Μεταβατικού Τμήματος (Μέτρα 30-60), χωρίς όμως να τίθεται ζήτημα μονοθεματικότητας.

Όσον αφορά τον αρμονικό σχεδιασμό, το τονικό πλαίσιο που επιλέγεται από τον συνθέτη απέχει κατά πολύ από την παράδοση, η οποία θέλει το Δευτερεύον Θεματικό Υλικό να κινείται εντός της δεσπόζουσας (V) εάν η αρχική τονικότητα είναι μείζονα - εάν είναι ελάσσονα, η συνηθέστερη εμφάνισή του είναι στη σχετική μείζονα τονικότητα (III, εν προκειμένω η Eb), ενώ η ν συνιστά επιλογή δευτέρου επιπέδου. Η τολμηρή απόφαση του Saint-Saëns να «παρεκκλίνει» των παραδεδεγμένων αποκτά καθοριστική σπουδαιότητα για την περαιτέρω εξέλιξη της Σονάτας, καθότι συγκροτεί μια αξιοσημείωτη διεύρυνση του αρμονικού πλάνου. Ο μουσουργός προβαίνει με τρόπο θαυμαστό σε μια επέκταση του κλασικού ύφους, παράλληλα με τη δραματοποίηση της μουσικής έκφρασης, υπακούοντας στην ανάγκη του να ολοκληρώσει μια εξελισσόμενη διαλεκτική διεργασία μεταξύ των επιμέρους παραγόντων: μοτιβικά / θεματικά στοιχεία, αρμονική δομή και δραματική πλοκή.

Στη συνέχεια, το Δευτερεύον Θεματικό Υλικό διακρίνεται περαιτέρω σε Δευτερεύον Θέμα 1 [ΔΘ₁: Μέτρα 60-76 (πρόκειται για υλικό που εμφανίζει συνάφεια με το Κύριο Θέμα 2, κυρίως όσον αφορά στα *ρυθμικά* στοιχεία)] και σε Δευτερεύον Θέμα 2 [ΔΘ₂: Μέτρα 76-84 (υλικό το οποίο παραπέμπει στα *μελωδικά* στοιχεία που παρουσιάστηκαν τόσο στο πλαίσιο του Κύριου Θέματος 2 όσο και εντός του προηγηθέντος Μεταβατικού Τμήματος)]. Θα μπορούσε ευλόγως να υποστηριχθεί ότι η έκθεση του Δευτερεύοντος Θέματος 1 ολοκληρώνεται στο πρώτο μισό του μέτρου 68 κι ότι, συνακόλουθα, τα μέτρα 68 (δεύτερο μισό) έως 76 (αρχή) δεν επιτελούν θεματική λειτουργία, μα συνδέουν τα δύο Δευτερεύοντα Θέματα μεταξύ τους. Ο γράφων πιστεύει εντούτοις πως τα μέτρα 68-76 εμπίπτουν εν προκειμένω στο Δευτερεύον Θέμα 1 και συμπεριλαμβάνονται στην παρουσίασή του, επειδή από το μέτρο 69 ειδικά συνάγεται η συνθετική πρόθεση να επιβεβαιωθεί η επιλεγμένη τονικότητα της Ρε ύφεση Μείζονας: είναι πρώτη η φορά που ακούγεται ξεκάθαρα εντός του Δευτερεύοντος Τονικού Χώρου η μείζονα τονική, στο μέρος του πιάνου.



Εικόνα 10: Δευτερεύον Θέμα 1 (μέτρα 60-76, μέρος του βιολοντσέλου)

Η επεξεργασία των μουσικών ιδεών γίνεται κατά τρόπο συναφή με εκείνον που ακολουθήθηκε στο αμέσως προηγούμενο Μεταβατικό Τμήμα: διαπιστώνεται επανεμφάνιση του υφολογικού στοιχείου της γραμμικής διφωνίας στο μέρος του πιάνου (μέτρα 66-68) ενώ, με αξιοσημείωτη χρήση χρωματικότητας (τόσο στην οριζόντια όσο και στην κάθετη γραφή) και ξένων φθόγγων (διαβατικοί, τονισμένες αποτζιατούρες) επιδιώκεται η ενίσχυση της δραματικής έντασης.



Εικόνα 11: Δευτερεύον Θέμα 2 (μέτρα 76-84, μέρος του βιολοντσέλου)

Στα μέτρα 76-84 τα δύο όργανα επιδίδονται σε έναν θερμό διάλογο, που χαρακτηρίζεται από τις χρωματικές φιγούρες δεκάτων έκτων, μοιρασμένες στα δύο χέρια του ερμηνευτή πιανίστα· η

κορύφωση του διαλόγου συμπίπτει με την έναρξη του επόμενου Μεταβατικού Τμήματος, το οποίο οδηγεί, από πλευράς μακροδομικής ισχύος, στο τμήμα της Ανάπτυξης.



βιολοντσέλου, συνεπικουρούμενη από τις δύο «γενικές παύσεις» (μέτρα 112-115), επιτείνει την υποβλητική ατμόσφαιρα, που θα κυριαρχήσει στο σύνολο του ακόλουθου ουσιώδους δομικού τμήματος.

Ανάπτυξη: Η δυναμική της διαστηματικής σχέσης ημιτονίου (c ↔ Db) και η λειτουργικότητα της ναπολιτάνικης συγχορδίας αναδεικνύεται και εντός αυτού του μακροδομικού τμήματος, η αρχή του οποίου, όπως είναι ξεκάθαρο από την αλλαγή οπλισμού, ταυτίζεται με επάνοδο στην τονικότητα της ντο ελάσσονας, ενώ η κυριαρχία ενός ισοκράτη δεσπόζουσας στα πρώτα δεκατέσσερα μέτρα (μέτρα 116-129) επισφραγίζει τη συνθετική βούληση.

Η ενδελεχής εξέταση των στοιχείων που συναντώνται σε τούτο το πεδίο οδηγεί σε καίριες διαπιστώσεις: Κατά πρώτον, παρότι πρόκειται – σύμφωνα με τη μεθοδολογία των Herokoski και Darcy - για τμήμα Ανάπτυξης με δομή πλήρους περιστροφής, σε αντιστοιχία με *αμφότερες* τις περιοχές της Έκθεσης), η συνθετική επεξεργασία βασίζεται κατά κύριο λόγο στο μοτιβικό υλικό της Κύριας Θεματικής Ομάδας (τόσο του ΚΘ₁ όσο και του ΚΘ₂).

Εικόνα 13: Λειτουργία της Π⁶_N, επιστροφή στην αρχική τονικότητα και επανεισαγωγή τμημάτων του Κύριου Θεματικού Υλικού στην Ανάπτυξη (μέτρα 112-126)

Στη συνέχεια, αφού αξιοποιηθεί και πάλι το στοιχείο της γραμμικής διφωνίας (και μάλιστα με ρυθμική ποικιλία: αξία ογδούου προς αξία δεκάτου έκτου, μέτρα 130-131), το οποίο συνιστά ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα αυτής της Σονάτας, γίνεται μια ειδική χρήση ισοκράτη τονικής,

με σκοπό τον σχηματισμό ενός κύκλου πεμπτών (G → c → f) και την περαιτέρω διεύρυνση του αρμονικού σχεδιασμού. Η τονική περιοχή της τέταρτης βαθμίδας σηματοδοτεί την έναρξη μιας – ξεχωριστής εν προκειμένω – αρμονικής περιπλάνησης, στοιχείο που, από πλευράς μακροδομής, συναρτάται με καθαυτή την Ανάπτυξη. Κατά τη διάρκεια αυτού του ισοκράτη, γίνεται εκ νέου παρουσίαση του συνόλου του Κύριου Θέματος 1 (με τις καθοριστικές διαστηματικές σχέσεις του πρώτου τετραμέτρου), καθώς και τμήματος του Κύριου Θέματος 2.

↓

Εικόνα 14: Ισοκράτης τονικής και μετατροπία στη f (μέτρα 137-149)

Ο ισοκράτης τονικής αποκτά νέα μορφή στα μέτρα που ακολουθούν, ως η χαμηλότερη φωνή της γραμμικής πολυφωνίας (μέτρα 150-155 και 156-157, δεξί και αριστερό χέρι του ερμηνευτή πιανίστα, αντιστοίχως). Στη συνέχεια, με την ολοκλήρωση της εκ νέου παρουσίασης του Κύριου Θέματος 2 σε ένα έντονα χρωματικό περιβάλλον, επανεμφανίζεται η «ελικοειδής» κατιούσα φιγούρα που αποτελεί χαρακτηριστική μουσική χειρονομία του πρώτου Μεταβατικού Τμήματος: την επαναπροβολή της αναλαμβάνει πλέον το πιάνο, ενώ οι μελωδικοί σχηματισμοί του μέρους του βιολοντσέλου υπογραμμίζουν την ιδιαιτερότητα της συνθετικής αντίληψης. Η περαιτέρω επεξεργασία του ήδη εκτεθέντος υλικού γίνεται και εντός του τμήματος της Ανάπτυξης κατά τρόπο συνεπή με την «προσφιλή» του Saint-Saëns αρμονική οργάνωση: με θεμέλιο τη χρωματικότητα, αναδεικνύονται οι επιμέρους ρόλοι εντός της σχέσης συγγένειας τρίτης και η επίδρασή τους στη

γενικότερη τονική περιπλάνηση. Η ανιούσα χρωματική κίνηση που μελετήθηκε στα μέτρα 32-33 επαναλαμβάνεται λοιπόν αυτούσια στα μέτρα 166-167 σύμφωνα με τη λογική της σχέσης *mediante* ($f \leftrightarrow db$), με αποτέλεσμα η αναλυμένη συγχορδία που σχηματίζεται από τους φθόγγους Bbb-Db-Fb να παραπέμπει στη ναπολιτάνικη της III της φα ελάσσονας, όπως συνέβη και εντός του πλαισίου της αρχικής τονικότητας. Επικεντρωνόμενος στη σχέση *mediante*, ο συνθέτης προεκτείνει τη σκέψη του: ο επόμενος «σταθμός» της τονικής του περιπλάνησης (επιμέρους αλλαγές τονικότητων που επιτυγχάνονται με ενδιάμεσες μετατροπίες) είναι η D, στην οποία φθάνει με τρόπο εκπληκτικό – η συγχορδία της Ρε ύφεση Μείζονας ως VI της f είναι εναρμόνια της V της f# (μέτρο 173), η οποία λειτουργεί ως iii της Ρε Μείζονας. Η άφιξη στη D επιβεβαιώνεται στο μέτρο 178, όπου σχηματίζεται η συγχορδία της τονικής, ενώ ο στόχος που τίθεται αυτή τη φορά είναι, σύμφωνα με τη σχέση ημιτονίου που αποτελεί την ίδια τη βάση της χρωματικότητας, η Eb, πάντοτε σε συνάρτηση με την κυρίαρχη τονικότητα του έργου (ντο ελάσσονα), η οποία αποτελεί συγχρόνως τον τελικό προορισμό της εν λόγω αρμονικής περιήγησης.

Στα μέτρα 182-186, που σηματοδοτούν την (προσωρινή) κατάληξη στην Eb, παρατηρείται ένα εξαιρετικά ενδιαφέρον στοιχείο: όπως προκύπτει από τη σύγκριση αυτών των μέτρων με τα μέτρα 190-197, διαπιστώνεται ότι υπάρχει *ανεστραμμένη επαναπροβολή* του υλικού της Δεύτερης Θεματικής Ομάδας. Συγκεκριμένα, τμήμα του ΔΘ₂ εμφανίζεται πρώτο, ενώ έπεται η εκ νέου εισαγωγή τμήματος του ΔΘ₁, εντός της τονικότητας της ρε ελάσσονας, η οποία αποκτά εν προκειμένω αυξημένη σπουδαιότητα.



Εικόνα 15: Ανεστραμμένη επανεμφάνιση τμήματος του ΔΘ₂ και του ΔΘ₁ (μέτρα 182-184 και 191-194, αντιστοίχως)

Κατά συνέπεια, σύμφωνα με όσα σημειώθηκαν ανωτέρω, και όπως προκύπτει από τη συνδυαστική εξέταση των επιμέρους στοιχείων του μουσικού υλικού, μεταπλασμένου στην πορεία της αναπτυξιακής διεργασίας, θα μπορούσε ευλόγως να υποστηριχθεί ότι η τονικότητα d, εισαγόμενη στο μέτρο 188 με διατονική μετατροπία (έχει προηγηθεί vii^{o4}₃ / V της Eb και η V⁶ που

ακολουθεί έχει τη λειτουργία VI⁶ της d), αποτελεί, επιτελώντας λειτουργία προσαγωγέα, τον άξονα περιστροφής αφενός της προηγηθείσας Eb κι αφετέρου της eb, η οποία εισάγεται στο μέτρο 198 μέσω ενός σχήματος που παραπέμπει σε απροσδόκητη πτώση (ii⁰⁶-V⁹-i⁶₄-VI), ενόσω εκτυλίσσεται το υλικό που παραπέμπει ευθέως στο ΔΘ₂. Αξιοσημείωτος είναι συνεπώς, σε συνάρτηση με την τονικότητα της ρε ελάσσονας, ο κύκλος πεμπτών που σχηματίζεται στα μέτρα 189-191 [E (V⁷/V) – A (V) – d (i)].¹⁶² Ως ορόσημα των επιμέρους τονικών πεδίων εμφανίζονται οι (λιγότερο εκτεταμένοι, συγκριτικά με τους προηγούμενους) ισοκράτες δεσπόζουσας της d και της eb (μέτρα 194-197 και 202-203, αντιστοίχως). Στα μέτρα 204-207, η Π⁶_N, σε σχέση με την παρενθετική δεσπόζουσα που έπεται, αποτελεί σημείο ιδιαίτερης συναισθηματικής φόρτισης, την οποία επιτείνει η εμφατική επανάληψη του «ελικοειδούς» σχηματισμού, ως χαρακτηριστικής μουσικής χειρονομίας του Ιου Μέρους της Σονάτας.

Στη βαθμιαία εκτόνωση αποβλέπει το οκτάμετρο 216-223, το οποίο προετοιμάζει εύσχημα την επανεμφάνιση του συνόλου συγχορδιών που οριοθέτησε την Καταληκτική Περιοχή της Έκθεσης. Η χρωματική κατιούσα κίνηση αποτυπώνεται ανάγλυφα στην ψηλότερη φωνή του μέρους του πιάνου (Eb-D-Db-C-Cb-Bb και στο τέλος Ab), αντανακλώντας την αρμονική αντίληψη του δημιουργού – μια αντίληψη που διακρίνεται για τη συνέπεια και τη σταθερότητά της (eb: i-V-iv/IV-IV-iv-i⁶₄-ii⁰⁴₃).



Εικόνα 16: Προετοιμασία του Αναμεταβατικού Τμήματος της Ανάπτυξης (μέτρα 216-223)

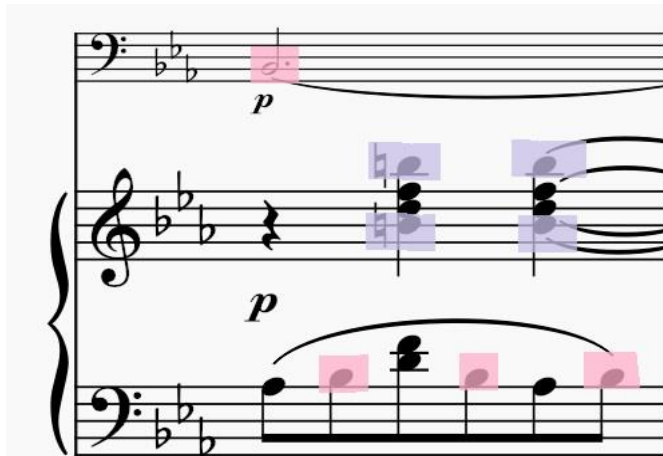
Σε αντίθεση με την ερευνήτρια Wei-Hsien Lien, που ισχυρίζεται ότι το Αναμεταβατικό Τμήμα δεν εμφανίζεται παρά στο μέτρο 256 και πως είναι περιορισμένης έκτασης (μόλις οκτώ

¹⁶² Την ένταξη του συγκεκριμένου κύκλου πεμπτών στο γενικό αρμονικό πλάνο του Ιου Μέρους της Σονάτας, με έμφαση στον ρόλο που επιτελεί, εξετάζει η Wei-Hsien Lien, “The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project” (PhD. Diss., University of Maryland, 2009), 83.

μέτρων)¹⁶³, ο γράφων θεωρεί πως η αρχή του Αναμεταβατικού Τμήματος εντοπίζεται στο μέτρο 224, πρωτίστως λόγω της ομοιότητας ως προς τη διαχείριση των μουσικών ιδεών και δευτερευόντως λόγω της προκύπτουσας συμμετρίας. Συγκεκριμένα, η φιγούρα «σπασμένης συγχορδίας» που εμφανίστηκε εντός της Καταληκτικής Περιοχής της Έκθεσης ανήκει πλέον στο μέρος του πιάνου, εμπλουτισμένη με συνηχήσεις 3^{ης} μικρής ή μεγάλης· παράλληλα, ο συνθέτης εξερευνά και πάλι τις ηχητικές δυνατότητες του οργάνου στις βαθύτερες περιοχές του, με την προβολή φθόγγων μεγάλης διάρκειας (note tenue). Η επιστροφή στην κυρίαρχη τονικότητα πραγματοποιείται όσο διαρκεί αυτή η παράταξη των συγχορδιών, στη σύνδεση των οποίων επιδρούν ξένοι φθόγγοι και δη τονισμένες αποτζιατούρες – η επάνοδος στη ντο ελάσσονα προδιαγράφεται λοιπόν από τη συγχορδία Σολ Μείζονα μεθ' εβδόμης σε τρίτη αναστροφή (μέτρο 232 – ο φθόγγος G αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα στη γραμμή του βιολοντσέλου και για τα επόμενα δύο μέτρα) και η διατονική μετατροπία γίνεται στο μέτρο 235, όπου η επιδεσπόζουσα της Eb έχει τη λειτουργία τονικής στο πλαίσιο της c. Η vii^o₂ / V που εμφανίζεται αμέσως μετά τη συγχορδία της τονικής, ευλόγως ακολουθούμενη από την V, επισφραγίζει τη μετάβαση στον νέο τονικό χώρο (μέτρα 236-240).

Σε τούτο το σημείο αξίζει να γίνει μία ακόμα επισήμανση της ιδιότυπης διαχείρισης του χρωματικού στοιχείου από τον συνθέτη, ως χαρακτηριστικού γνωρίσματος της εν γένει δημιουργίας του. Ειπώθηκε ήδη ότι ο Saint-Saëns, πέρα από την ευνοϊκή θεώρηση του αρμονικού σχεδιασμού που βασίζεται στη συγχορδία της έβδομης ελαττωμένης, ξεκάθαρα επιδεικνύει ιδιαίτερη προτίμηση για τη διαστηματική σχέση ημιτονίου, ιδίως υπό τη μορφή προέκτασης του προσαγωγέα στην τονική. Επ' αυτού παρατηρείται ότι αρέσκεται να προκαλεί συγκρούσεις δύο νοτών στη μουσική του και τέτοιου είδους σύγκρουση είναι καταφανής εδώ, με τη συνήχηση των φθόγγων σι ύφεση και σι αναίρεση, η οποία απηχεί τη διαμάχη δύο ευρύτερων τονικών χώρων (Eb και c). Δεν είναι, βεβαίως, τυχαίο ότι το ταυτόχρονο άκουσμα δύο φθόγγων που απέχουν μεταξύ τους απόσταση ημιτονίου σηματοδοτεί την αρχή του Αναμεταβατικού Τμήματος. Σημειωτέον ότι αυτού του είδους η σύγκρουση διαπιστώθηκε και εντός του Καταληκτικού Τμήματος της Έκθεσης (μέτρο 94, φθόγγοι Ab/A \flat) και, κατ' αντιστοιχία, θα σημειωθεί και στην Επανέκθεση (μέτρο 348, φθόγγοι G/G \sharp).

¹⁶³ Wei-Hsien Lien, "The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project" (PhD. Diss., University of Maryland, 2009), 56.

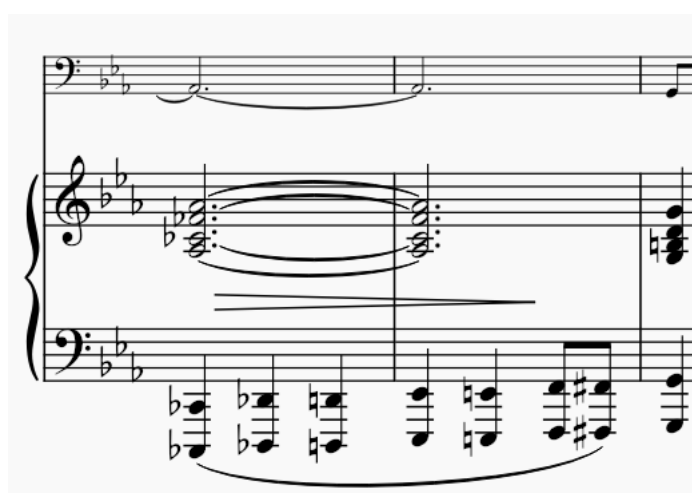


Εικόνα 17: Ιδιότυπη διαχείριση της χρωματικότητας (μέτρο 224)

Επιδεικνύοντας επομένως αξιομνημόνευτη προσοχή ως προς τη διαχείριση τόσο των ιδιαίτερων συγχορδιακών σχηματισμών (VI⁶, Μέτρο 246) όσο και του έντονου μιμητικού στοιχείου (ανάπτυξη διαλόγου μεταξύ των δύο οργάνων βασισμένου εξ ολοκλήρου στο μοτίβο του ΚΘ₁, το οποίο εν προκειμένω εμφανίζεται συμπυκνωμένο, σκιαγραφώντας παρενθετική δεσπόζουσα της V), ο συνθέτης επιπλέον προβαίνει σε μια υπενθύμιση της δυναμικής της σχέσης *mediante* (Μέτρο 254: και πάλι ναπολιτάνικη της III, ως βασική συγχορδία, από άποψη λειτουργικότητας), όπως και σε μια ιδιάζουσα διαχείριση των (διπλών ή μονών) καθυστερήσεων στο πλαίσιο προέκτασης της πέμπτης βαθμίδας (μέτρα 259-262).

Το αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται είναι αξιοθαύμαστο, διότι, με τα συγκεκριμένα μέσα, καταδεικνύεται η δραματικότητα που ενυπάρχει στην κυκλική δόμηση της μορφής. Εντός του συγκεκριμένου πεδίου επανατίθεται ο παράγοντας της κυκλικότητας της μορφής και ανάγεται σε ζήτημα κεφαλαιώδους σημασίας, *υπό την έννοια της διαφοροποιημένης διαχείρισης του ίδιου μοτιβικού υλικού εντός των επιμέρους τμημάτων, με σκοπό την επιτέλεση της εκάστοτε λειτουργίας*. Πρωταρχικό μέλημα των πρόσφατων αναλύσεων της μουσικής του 19^{ου} είναι η κατανόηση των μέσων με τα οποία τα τμήματα που απαρτίζουν μια κυκλική μορφή σχετίζονται μεταξύ τους, ώστε να εξασφαλίζεται αδιάσπαστη συνοχή. Σε μεγάλο βαθμό, το συγκεκριμένο αναλυτικό ζήτημα αποτελεί σημαντικό κληροδότημα του υπό εξέταση αιώνα, μιας περιόδου κατά την οποία υπήρξε προσήλωση στη μεταφορά της ιδέας της ενότητας της καλλιτεχνικής δημιουργίας στην οργανική μουσική. Όσον αφορά στην ιστορική της διαδρομή, η εν λόγω πρακτική της «κυκλικής

ενσωμάτωσης», συνδεδεμένη άμεσα με την πρώτη συνθετική περίοδο του Ludwig van Beethoven (1770-1802), ανιχνεύεται ήδη σε συνθέσεις του Wolfgang Amadeus Mozart.¹⁶⁴



Εικόνα 18: Σμίκρυνση του τετράμετρου μοτίβου του ΚΘ1 και εκ νέου ανάδειξη της σχέσης *mediante* (μέτρα 240-243 και 254-256, αντιστοίχως)

Συγκεντρωτικά, πρέπει να σημειωθεί ότι από τη μελέτη των επιμέρους παραμέτρων προκύπτει η πλήρωση των προϋποθέσεων που έχουν τεθεί στη μεθοδολογία των Herokoski και Darcy για τη συγκρότηση του συγκεκριμένου μακροδομικού τμήματος. Όπως ειπώθηκε, πρόκειται για Ανάπτυξη πλήρους περιστροφής, ως προς τις αντίστοιχες περιοχές της Έκθεσης, ενώ ξεκάθαρα εντοπίζονται οι τέσσερις «ζώνες» συνάρθρωσης: 1) Επιβεβαιώνεται σύνδεση με το τέλος της Καταληκτικής Περιοχής της Έκθεσης, 2) Υπάρχει προπαρασκευαστική περιοχή, στην οποία γίνεται επανεισαγωγή Κύριου Θεματικού Υλικού, 3) Στο κύριο μέρος της Ανάπτυξης σημειώνεται τονική περιήγηση σε συνδυασμό με μοτιβική επεξεργασία και 4) Γίνεται όντως προετοιμασία επαναφοράς

¹⁶⁴ Βλ. Michael Charles Tusa, "Some Factors for Cyclic Integration in Beethoven's Early Music", *International Journal of Musicology* 2 (1993): 153-192, <https://www.jstor.org/stable/24617985>.

με διακριτό Αναμεταβατικό Τμήμα, καθώς και στάση στη δεσπόζουσα του Κύριου Τονικού Χώρου. **Επανάθεση:** Η αποφόρτιση της δραματικής έντασης συμπύπτει με την επανεισαγωγή εκ μέρους του πιάνου του μοτιβικού υλικού του Κύριου Θέματος 1 στο κυρίαρχο τονικό πεδίο, και μάλιστα αυτούσιου· είναι σαφέστατη η συνθετική πρόθεση να επιτευχθεί, υπό το πρίσμα της κυκλικότητας, πλήρης αντιστοιχία Έκθεσης-Επανάθεσης, υπό την έννοια της ταύτισης των περιοχών που συγκροτούν τα εν λόγω μακροδομικά τμήματα, και ως εκ τούτου να παρουσιαστούν εκ νέου τόσο ο θεματικός πυρήνας απaráλλακτος, χωρίς «παραμορφώσεις» όσο και οι επιμέρους μουσικές συνιστώσες. Πέρα από τις ήσσονος σημασίας αλλαγές που αφορούν την εναρμόνιση (από την εξέταση του μέτρου 265 συνάγεται ότι ο συνθέτης επιλέγει να αποτελέσει ο φθόγγος C στοιχείο της συγχορδίας vii⁷/V και όχι θεμέλιος φθόγγος της συγχορδίας της τονικής της ντο ελάσσονας, όπως συμβαίνει στο αντίστοιχο μέτρο 2 της Έκθεσης) ή τους διανθισμούς του μελωδικού υλικού (οι διακριτικοί σχολιασμοί στους οποίους περιορίζεται το τσέλο στα μέτρα 268 και 269 δεν είναι παρά επανάληψη θραυσμάτων του Κύριου Θεματικού Υλικού), η άξια σημείωσης διαφοροποίηση που παρατηρείται εν προκειμένω σχετίζεται με το Μεταβατικό Τμήμα της Επανάθεσης (μέτρα 292-314).

Τούτη η διαφοροποίηση θεωρείται δικαιολογημένη, προκειμένου να διατηρηθεί και να ενισχυθεί ο Κύριος Τονικός Χώρος, στο πλαίσιο της αντίστοιχης διεργασίας. Ως προς τη διαχείριση λοιπόν των μουσικών ιδεών, οι αποκλίσεις που παρατηρούνται σε σύγκριση με το αντίστοιχο Μεταβατικό Τμήμα της Έκθεσης αφορούν στη σύντμηση του τμήματος (απουσιάζει ο συνδυασμός της κατιούσας «ελικοειδούς» φιγούρας του ανιόντος χρωματικού σχηματισμού των μέτρων 30-38, που παρουσιάστηκε και στο πλαίσιο της Ανάπτυξης) και στην οριοθέτηση των αρμονικών συνδέσεων (ναπολιτάνικης συγχορδίας και δευτερευουσών δεσποζουσών) αποκλειστικά βάσει της κυρίαρχης τονικότητας, χωρίς ωστόσο να μεταβάλλονται ουσιωδώς τα υπόλοιπα στοιχεία (αρμονικές αλυσίδες, φρυγικές πτώσεις). Το σημείο στο οποίο διακόπτεται αυτή η παρέκκλιση, οριζόμενο ως «σημείο επανάκαμψης» (“cux”), με σκοπό να επανέλθει η αντιστοιχία με την Έκθεση, εντοπίζεται στο μέτρο 314, που σηματοδοτεί το τέλος του Μεταβατικού Τμήματος και την αρχή του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού, όπου και επιβεβαιώνεται η ύπαρξη Διάμεσης Τομής, με ημίπτωση στον Κύριο Τονικό Χώρο.



Εικόνα 19: «Σημείο επανάκαμψης», το οποίο εν προκειμένω ταυτίζεται με τη Διάμεση Τομή (μέτρο 314)

Αντικατοπτρίζοντας την οργάνωση του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού στο πλαίσιο της Έκθεσης, η χαρακτηριστική κατιούσα χρωματική κίνηση στο μπάσο, όπως συμπληρώνεται από τη ανιούσα χρωματική σκάλα (unisono στα δύο χέρια του ερμηνευτή πιανίστα) χρησιμοποιείται και στο πεδίο της Επανεκθέσης ως εργαλείο γενικότερης τονικής οριοθέτησης.

ΠΕΡΙΟΧΗ ΕΚΘΕΣΗΣ						
Μέτρο	76	77	78	80	82	84
Γραμμή μπάσου	C	C \flat (B \natural)	B \flat	A	A \flat	D \flat

ΠΕΡΙΟΧΗ ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗΣ						
Μέτρο	330	331	332	333	334	338
Γραμμή μπάσου	B \natural	B \flat	A \natural	A \flat	G	c

Εικόνα 20: Αντιπαραβολή της χρωματικής κατιούσας κίνησης του μπάσου στα πεδία της Έκθεσης και της Επανεκθέσης (μέτρα 76-84 και 330-338, αντιστοίχως)

Στις δομικές περιοχές που έπονται ανακύπτει το πρόβλημα της ακριβούς, με σαφήνεια, οριοθέτησής τους, διότι θεωρείται ότι τα μεταξύ τους όρια είναι ρευστά. Σύμφωνα με τη μελέτη της Wei-Hsien Lien, η έκταση του Καταληκτικού Τμήματος καλύπτει τα μέτρα 338-373, διότι αφενός επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο συμμετρία των αντιστοιχων ζωνών των εξωτερικών

μακροδομικών τμημάτων κι αφετέρου το μέτρο 374 αποτελεί ορόσημο έναρξης της Coda, λόγω των νέων στοιχείων του παρουσιαζόμενου μουσικού υλικού.¹⁶⁵

Η συγκεκριμένη θέση γεννά, ωστόσο, ορισμένες αμφιβολίες: κατά πρώτον, η επίτευξη απόλυτης συμμετρίας ως προς την εξωτερική και την εσωτερική δομή ενός έργου δεν συνιστά τον αποκλειστικό γνώμονα οργάνωσής του. Ο ίδιος ο συνθέτης προβαίνει, κατά τον ρουν της μουσικής αφήγησης, σε επιλογές που, όπως φάνηκε ανωτέρω, δεν έχουν άμεση σχέση με τη συμμετρικότητα, αλλά εξυπηρετούν σημαντικότερους στόχους, με κύριους τη συνοχή του έργου και τη διαλογικότητα των δύο οργάνων. *Εξάλλου, η δυναμική και το βάθος μίας σύνθεσης δεν εξαρτώνται κατ' ανάγκην από τη δομική της σπουδαιότητα.* Κατά δεύτερον, η Coda έχει τη λειτουργία επέκτασης μιας τέλει αυθεντικής δομικής πτώσης, οπότε καθίσταται άνευ αντικειμένου εάν αυτή δεν έχει προηγηθεί. Εν προκειμένω, από την ίδια τη εξέλιξη της δραματικής πλοκής του έργου, προκύπτει ότι η έκταση του Καταληκτικού Τμήματος είναι σαφώς μεγαλύτερη· επομένως, με το όριο έναρξης του συγκεκριμένου τμήματος να τίθεται όντως στο μέτρο 338, ο γράφων πιστεύει ότι το όριο ολοκλήρωσής του δεν θα πρέπει να τεθεί παρά στο μέτρο 395, όπου διαπιστώνεται η ακατάβλητη ισχύς του τέλει δομικού πτωτικού σχήματος.

Από τις ανωτέρω παρατηρήσεις συνάγεται αβίαστα το συμπέρασμα ότι το Ιο Μέρος της υπό εξέταση Σονάτας υπάγεται με ασφάλεια στη μεθοδολογική θεώρηση των Herokoski και Darcy, καθότι πληρούνται όλα τα προαπαιτούμενα. Η επίλυση της μακροδομικής διαφωνίας – υπό την έννοια της τονικής αστάθειας – εξασφαλίζεται με τη μεταφορά του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού στον Κύριο Τονικό Χώρο (και μάλιστα χωρίς εξαιρέσεις ή «παραμορφώσεις»), στη συνέχεια επισφραγίζεται η Ουσιώδης Δομική Κατάληξη με τέλεια πτώση εντός της κυρίαρχης τονικότητας, στο τέλος της Δευτερεύουσας Θεματικής Περιοχής (μέτρο 338) και στο πλαίσιο της Καταληκτικής Περιοχής, η οποία συνιστά προέκταση της Ουσιώδους Δομικής Κατάληξης, ο Κύριος Τονικός Χώρος αποκρυσταλλώνεται και εδραιώνεται η πρωτοκαθεδρία του.

Θα μπορούσε συνεπώς να υποστηριχθεί – δικαιολογημένα – ότι μια γενική επισκόπηση της συγκεκριμένης μουσικής σύνθεσης οδηγεί στη διαπίστωση ότι ο δημιουργός της δεν αποκλίνει κατά βάση από τα παραδοσιακά πρότυπα γραφής, επειδή ο μετασχηματισμός του υλικού ακολουθεί συμβατικά μέσα και πάντοτε εντός δομικών ορίων. Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας έγινε, ωστόσο, επανειλημμένως λόγος για την ιδιάζουσα αρμονική γλώσσα του Saint-Saëns, η οποία είναι μια αληθινή πρόκληση για τον μελετητή. Εντός του Καταληκτικού Τμήματος κρύβεται μια έκπληξη: στα μέτρα 360-373, η επεξεργασία του αρχικού σχηματισμού (κατιόν διάστημα οκτάβας) γίνεται

¹⁶⁵ Wei-Hsien Lien, “The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project” (PhD. Diss., University of Maryland, 2009), 56.

κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να προκαλείται τονική αμφισημία. Δεν θα ήταν υπερβολή να ειπωθεί ότι το συγκεκριμένο πέρασμα ακούγεται σχεδόν σαν θραύσμα μοντερνιστικής μουσικής.

Εικόνα 21: Τονικά αμφιλεγόμενο πέρασμα, στο οποίο υποκρύπτεται κατιούσα χρωματική φιγούρα (μέτρα 360-373)

Στα μέτρα 374-395, που αποτελούν το τελικό υποτιμήμα της Καταληκτικής Περιοχής, συντελείται μια ορμητική ανακεφαλαίωση των μοτιβικών στοιχείων του Δευτερεύοντος Θέματος 2, καθώς και του δομικού ρόλου της II^6_N , η οποία επαναλαμβάνεται εμφατικά, σε συνδυασμό με παρενθετικές δεσπόζουσες της iv (σχηματίζοντας μια ανιούσα μελωδική ελάσσονα στα μέτρα 386-388). Η τελική σύντομη Coda προφανέστατα διαθέτει χαρακτήρα ενίσχυσης της δραματικής έντασης: κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί εδώ ότι, αν και η coda δεν συνιστά κατά κανόνα στοιχείο απαραίτητο για την αρμονική οργάνωση και τη μορφολογική συγκρότηση ενός έργου, παρά μόνον παρουσιάζει ενδιαφέρον από αισθητικής πλευράς, στο πλαίσιο εξέτασης της συνθετικής δημιουργίας του συγκεκριμένου μουσουργού η coda αποκτά βαρύνουσα σημασία, επειδή σαφέστατα διαθέτει δομική λειτουργικότητα. Χάρη σε αυτήν και παρά την περιορισμένη της έκταση, η ολοκλήρωση του Ιου Μέρους της Σονάτας γίνεται κατά τρόπο θυελλώδη, στο πνεύμα της τραγικής έναρξής της.

2.2.2. Μέρος II: Andante tranquillo sostenuto

Το μεσαίο μέρος της υπό εξέταση σονάτας έχει τριμερή μορφή, του τύπου ABA', με την προσθήκη μιας σύντομης Coda, διάρκειας οκτώ μέτρων.¹⁶⁶

A (Μέτρα 1-27)		B (Μέτρα 27-49)		A' (Μέτρα 50-65)		Codetta (Μέτρα 65-72)
<u>Υπομήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Υπομήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Υπομήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>
Μέτρα		Μέτρα		Μέτρα		
1-11	E ^b	27-39	c	50-54	E ^b	E ^b
11-19	g	39-49	Db: V ⁹ (Ab)	54-61	E ^b	
19-24	E ^b			61-65	E ^b	
24-26	E ^b					
26-27	E ^b → c					
(Σύντομο Μεταβατικό Τμήμα προς την Ενότητα B)						

Εικόνα 22: Διάρθρωση του 2^{ου} Μέρους της Σονάτας

Το αργό μέρος τούτης της Σονάτας αποτελεί μια αξιοσημείωτη αντίθεση σε σχέση με τα γρήγορα εξωτερικά μέρη του έργου. Εν προκειμένω, γίνεται μια ιδιαίτερη μουσική αναφορά, που παραπέμπει στο είδος του χορικού, το οποίο αναδείχθηκε κατά τρόπο απαράμιλλο από τον κορυφαίο μουσουργό Johann Sebastian Bach. Όντως, το πρώτο θέμα, που παρουσιάζεται ταυτόχρονα από τα δύο όργανα, θυμίζει έντονα μελωδία χορικού.¹⁶⁷ Ο ίδιος ο συνθέτης ισχυρίστηκε ότι η πρώτη θεματική ομάδα βασίστηκε σε έναν δικό του αυτοσχεδιασμό για εκκλησιαστικό όργανο, αίσθηση η οποία επιβεβαιώνεται από τη γραφή καθαυτή: «Το Andante της πρώτης μου σονάτας για πιάνο και βιολοντσέλο είναι το αποτέλεσμα ενός αυτοσχεδιασμού στο εκκλησιαστικό όργανο της εκκλησίας του Saint-Augustin – το πρώτο και το τελευταίο τμήμα του μέρους είναι μια κειμενική αναπαραγωγή

¹⁶⁶ Βλ. Wei-Hsien Lien, “The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project” (PhD. Diss., University of Maryland, 2009), 59. Σύμφωνη με την υπαγωγή του Andante tranquillo sostenuto στην τριμερή μορφή τύπου ABA' εμφανίζεται η εν λόγω ερευνήτρια, με τη διαφορά ότι είναι επιφυλακτική ως προς την αναγνώριση συμπληρωματικού τμήματος σύντομης Coda.

¹⁶⁷ Πρόκειται για ύμνο της Προτεσταντικής Εκκλησίας. Οι μελωδίες των χορικών προέρχονται εν μέρει από λατινικά εκκλησιαστικά τραγούδια που ανάγονται στον 16^ο αιώνα, τα οποία κατόρθωσαν να επιβιώσουν με την υιοθέτηση νέων γερμανικών κειμένων (contrafactum) και νέων ρυθμών. Ο Johann Sebastian Bach έχει επεξεργαστεί εκατοντάδες χορικών και η συγκεκριμένη προσέγγισή του αποτελεί υπόδειγμα της αρμονικής τέχνης. Από την εκτεταμένη σχετική βιβλιογραφία βλ. Chester Alwes, *A History of Western Choral Music* (London: Oxford University Press, 2015), 281-316.

αυτού που αυτοσχεδίασα.»¹⁶⁸ Αυτό που αξίζει να επισημανθεί είναι ότι πρόκειται, κατ' ουσίαν, για αυτοαναφορά του συνθέτη, η οποία έχει μάλιστα εδώ διττή σημασία: ο Γάλλος δημιουργός επισημαίνει τόσο την ισχυρή πνευματική σύνδεσή του με την ανεκτίμητη μουσική παρακαταθήκη του Johann Sebastian Bach όσο και την ανάγκη ανάδειξης αυτών των καταβολών με την ιδιότητα του οργανίστα.

Στην παρούσα εργασία θα διερευνηθούν ειδικά οι «χορωδιακές» ιδιότητες του Δεύτερου Μέρους, εμβαθύνοντας στο ιστορικό πλαίσιο, τα μουσικά χαρακτηριστικά και το συναισθηματικό βάθος που προσδίδουν στο έργο. Εκτενέστερα: Το ΙΙο Μέρος της σύνθεσης αποτελεί υπόδειγμα της μαεστρίας του συνθέτη όσον αφορά στη διαχείριση του οργανικού ηχοχρώματος. Η διερεύνηση των πτυχών εκείνων του αργού μέρους που συνδέονται με την παράδοση της εν γένει φωνητικής μουσικής στοχεύει να αναδείξει τη σημασία τους στο πλαίσιο ολόκληρης της Σονάτας, συμβάλλοντας περαιτέρω στην πληρέστερη κατανόηση της ποιότητας του υπό μελέτη έργου. Επ' αυτού απαιτείται λοιπόν μια υπενθύμιση του ιστορικού συγκειμένου της μουσικής δημιουργίας του Ρομαντισμού, όπως το εν λόγω κίνημα οριοθετείται, σε αδρές γραμμές, από το 1800 έως το 1910: Η συγκεκριμένη περίοδος χαρακτηρίστηκε από ανάμειξη των ειδών, με τους συνθέτες να αντλούν ολοένα και περισσότερο στοιχεία από παραδοσιακές μορφές, εμπλουτίζοντάς τες παράλληλα με καινοτόμες τεχνικές. Ο Saint-Saëns, εξέχουσα μορφή του ύστερου Ρομαντισμού, διακρινόταν, μεταξύ άλλων, για την ικανότητά του να συνδυάζει τις κλασικές μορφές με ένα ευρύ φάσμα επιρροών, της δημόδους μουσικής και των εκκολαπτόμενων μουσικών στιλ της εποχής του συμπεριλαμβανομένων. Το φωνητικό στοιχείο του *Andante tranquillo sostenuto* αντανακλά όχι μόνον την τεχνική δεινότητα του συνθέτη, μα και τη δυνατή σύνδεσή του με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της περιόδου.

Χωρίς αμφιβολία, η χορωδιακή παράδοση έχει μακρά ιστορία στη δυτική μουσική, η οποία ανάγεται στην ιερότητα της εκκλησιαστικής μουσικής της περιόδου της Αναγέννησης, καθώς και του Μπαρόκ. Μέχρι την εποχή του Saint-Saëns, το χορωδιακό στοιχείο είχε εξελιχθεί και περιελάμβανε μια πληθώρα στιλ, που αφορούσε τόσο κοσμικές όσο και οργανικές μορφές. Η κατανόηση αυτής της εξέλιξης είναι ζωτικής σημασίας για την ανάλυση του χορωδιακού στοιχείου που υπάρχει στο δεύτερο μέρος της Πρώτης Σονάτας για βιολοντσέλο και πιάνο. Η επιρροή της φωνητικής μουσικής εντοπίζεται αναντίρρητα και σε προγενέστερους συνθέτες που ενσωμάτωσαν φωνητικά στοιχεία στα οργανικά τους έργα, με κυρίαρχους τους Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart και Ludwig van Beethoven, οι οποίοι και επέδρασαν καθοριστικά στο σύνολο της δημιουργίας του Camille Saint-Saëns.

¹⁶⁸ Jean Bonnerot, *C. Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre* (Paris : A. Durand et fils, 1914/1922), 68.

Σε αυτήν ακριβώς την οδό κινείται ο σημαντικός αυτός Γάλλος μουσουργός: αποκρούοντας ρητά την όποια αντιπαλότητα μεταξύ των ειδών και σαφέστατα προσβλέποντας σε μια λειτουργική σύζευξη οργανικής και φωνητικής μουσικής, αξιοποιεί στο έπακρο τις εκφραστικές δυνατότητες του βιολοντσέλου, προκειμένου να προκαλέσει μια αίσθηση «χορωδιακής» ενότητας. *Είναι άκρως ενδιαφέρον το ότι το Δεύτερο Μέρος τούτης της Σονάτας διαθέτει διακριτά χαρακτηριστικά γραφής χορικού, επειδή πρόκειται για έναν παράγοντα που το διαφοροποιεί από τα τυπικά, συμβατικά αργά μέρη της σονάτας ως είδους.* Από την αρχή του μέρους, το βιολοντσέλο αναδύεται με μια λυρική, υμνητική μελωδία που θυμίζει χορωδιακό τραγούδι. Αυτή η μελωδική γραμμή είναι εκτεταμένη, επιτρέποντας στο όργανο να υψωθεί πάνω από τον συνοδευτικό χαρακτήρα του πιάνου, δημιουργώντας έναν διάλογο που μοιάζει με αυτόν που συναντάται σε χορωδιακά έργα.

Σε τούτο το σημείο θα πρέπει να δοθεί έμφαση στο ζήτημα της θεματικής ανάπτυξης και δη στον μοτιβικό μετασχηματισμό, εν είδει «μεταμορφώσεων» του μοτίβου με μέσα όπως η επανάληψη, η παραλλαγή, η επέκταση και η διάσπασή του, όπως θα εκτεθεί κατωτέρω. Στο Δεύτερο Μέρος, ο Saint-Saëns αναπτύσσει επιδέξια το αρχικό μελωδικό υλικό, παρουσιάζοντάς το σε διαφορετικές μορφές καθ' όλη τη διάρκεια του μέρους. Αυτός ο θεματικός μετασχηματισμός αντανάκλα τις τεχνικές που χρησιμοποιούνται στη χορωδιακή σύνθεση, όπου ένα κεντρικό θέμα συχνά επανεξετάζεται και επανερμηνεύεται από διάφορες φωνές. Καθώς το μέρος εξελίσσεται, ο Saint-Saëns εισάγει αντιθετικά τμήματα που εξερευνούν διαφορετικές διαθέσεις. Αυτές οι μετατοπίσεις του μελωδικού υλικού επιτρέπουν στον ακροατή να βιώσει ένα εκφραστικό εύρος τυπικό των χορωδιακών έργων, τα οποία πραγματεύονται πλήθος θεμάτων. Η ικανότητα του συνθέτη να πλοηγείται σε αυτές τις αλλαγές, διατηρώντας παράλληλα μια συνεκτική δομή, μαρτυρά την αρτιότητά του ως προς την κατανόηση, τη δόμηση και την οργάνωση της μορφής.

Πιο συγκεκριμένα: Οι μοτιβικές διαφοροποιήσεις που σημειώνονται στο εσωτερικό του συγκεκριμένου μέρους είναι άκρως ενδιαφέρουσες και χρήζουν ειδικής προσοχής. Έπειτα από την θυελλώδη κατάληξη του προηγούμενου μέρους, την αρχή του Που Μέρους της σύνθεσης σηματοδοτεί το πιάνο, με μια χαρακτηριστική συνοδευτική φιγούρα ρυθμικής αξίας δεκάτων έκτων, δυναμικής *piano* και άρθρωσης *staccato*, στην οποία παρατηρείται ένα στοιχείο που συνδέεται, όπως ήδη ειπώθηκε, στενότερα με το συγκεκριμένο μουσικό έργο στο σύνολό του: τη γραμμική διφωνία. Ο ευρηματικός αυτός συνθέτης επιτυγχάνει για ακόμα μια φορά την αίσθηση δύο επιπέδων σε μία μελωδική γραμμή.



Εικόνα 23: Αίσθηση δύο μουσικών επιπέδων σε μία μελωδική γραμμή (μέτρο 1 και αρχή 2^{ου})

Κατόπιν εμφανίζεται στη γραμμή του βιολοντσέλου ο στοιχειώδης δομικός πυρήνας στον οποίο αποδίδεται θεματικός χαρακτήρας στο πλαίσιο ολόκληρου του μέρους, δηλαδή το μοτίβο α ως το κύτταρο από το οποίο γεννιέται η συγκεκριμένη μουσική οντότητα.



Εικόνα 24: Το μοτίβο α του Δεύτερου Μέρους της Σονάτας (μέτρα 2-3)

Από την ανάπτυξη της μουσικής που ενυπάρχει σε αυτή τη στοιχειώδη ρυθμο-μελωδική ενότητα προκύπτει το σύνολο του θεματικού υλικού και η συνακόλουθη μελωδική γραμμή που θυμίζει έντονα μελωδία χορικού (η οποία θα μπορούσε βάσιμα να υποστηριχθεί ότι ολοκληρώνεται στον πρώτο χρόνο του μέτρου 4, με τα υπόλοιπα μελωδικά στοιχεία – παρουσιαζόμενα κατά τρόπο που παραπέμπει σε στροφικό τραγούδι - να λειτουργούν συμπληρωματικά):



Εικόνα 25: Θεματικός χαρακτήρας της μελωδικής γραμμής του βιολοντσέλου (μέτρα 1-6)

Επισημαίνεται ότι η μελωδία του χορικού εισάγεται εξαρχής και από τα δύο όργανα· η πύκνωση της υφής που παρατηρείται ήδη από το δεύτερο μέτρο οφείλεται στην πλούσια εναρμόνιση

(μέρος του πιάνου, δεξί χέρι). Αρχικά, η μελωδία είναι διπλασιασμένη (unisono τσέλου – ανώτερης φωνής στο δεξί χέρι του πιάνου), κατόπιν όμως παρατηρούνται οι αποκλίσεις που σημειώνονται όχι μόνο στο συγκεκριμένο μέρος, αλλά και σε ολόκληρη τη μουσική σύνθεση. Όπως ειπώθηκε διεξοδικά ανωτέρω, η συγχορδία εβδόμης ελαττωμένης ως ειδική έκφραση της χρωματικότητας, σε συνδυασμό με τις καθυστερήσεις φθόγγων (συνηθέστερα του τύπου 4-3) αποτελούν αντιπροσωπευτικά στοιχεία της συνθετικής γραφής του Camille Saint-Saëns.

The image shows a musical score for the introduction of the chorale, measures 1-6. The score is in 4/4 time, marked 'Andte tranquillo sostenuto'. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The melody is introduced in the upper right hand of the piano, marked 'p dolce'. The score is annotated with purple circles highlighting specific notes and red circles highlighting others.

Εικόνα 26: Εισαγωγή της μελωδίας του χορικού και από τα δύο όργανα (μέτρα 1-6)

Με την ολοκλήρωση της πρώτης μελωδικής γραμμής, παρατηρείται αλλαγή ρόλων, επειδή τη χαρακτηριστική συνοδευτική φιγούρα του πιάνου αναλαμβάνει πλέον το βιολοντσέλο, ενόσω στο πιάνο εμφανίζεται για ακόμη μία φορά η βασική εναρμόνιση της μελωδίας του χορικού, σε ομορρυθμία (μέτρα 6-10). Λόγω της συγκεκριμένης αλλαγής ρόλων θα μπορούσε επομένως να γίνει η παρατήρηση ότι η συνοδευτική φιγούρα που διακρίνει το μεσαίο μέρος παραπέμπει, κατά πάσα πιθανότητα, σε γραμμή προορισμένη για ποδόπληκτρο (pédale) εκκλησιαστικού οργάνου, στο οποίο και είχε γίνει αρχικώς ο αυτοσχεδιασμός από τον συνθέτη, πριν από την καταγραφή και τη μετάπλασή του. Ο επιμέρους τονικός χώρος στα πρώτα δέκα μέτρα του τμήματος Α είναι αυτός της Eb, σχετικής μείζονας της κύριας τονικότητας του έργου.

Στη συνέχεια, το μοτίβο β εισάγεται αφού ολοκληρωθεί η επεξεργασία του μοτίβου α και γίνει πλήρης παρουσίασή του· ως εκ τούτου, δεν μπορεί να γίνει λόγος για σύγχυση των μεταξύ των φράσεων ορίων.¹⁶⁹ Το δεύτερο μοτίβο και η συνακόλουθη επεξεργασία του εκτυλίσσονται εντός του τονικού χώρου της g, η οποία τελεί σε σχέση μετατροπικής τρίτης (mediante) με την E \flat .¹⁷⁰



διότι διαπιστώνεται ότι υπάρχει αλλαγή ρετζίστρου του πιάνου, αλλά και επανάληψη της καταληκτικής φιγούρας (συγκεκριμένα των νοτών Eb-Ab-G-F-Eb). Προφανώς, τούτη η επανάληψη κρίνεται επιβεβλημένη από τον συνθέτη λόγω της απροσδόκητης πτώσης που σημειώνεται στην αρχή του μέτρου 23 – η τέλεια αυθεντική πτώση που επέρχεται λοιπόν στο μέτρο 24 επιβεβαιώνει την ολοκλήρωση της πρώτης δομικής ενότητας (τμήμα Α) του μεσαίου μέρους.

Πρέπει να επισημανθεί ότι στα μέτρα 24-26 υπάρχει μια επέκταση της προηγηθείσας τέλειας αυθεντικής πτώσης, που παρουσιάζει δύο ενδιαφέροντα στοιχεία: Το πρώτο αφορά τον ισοκράτη στην τονική, ο οποίος εμφανίζεται πεποικιλμένος στο μέρος του πιάνου χάρη στη διατήρηση της βασικής συνοδευτικής staccato φιγούρας, διαμέσου μίμησης που δίνει πλέον την εικόνα ερωταποκρίσεων μεταξύ των δύο χεριών. Το δεύτερο στοιχείο συνδέεται με τη δημιουργία συνηγήσεων που λειτουργούν παρενθετικά τόσο σε σχέση με την υποδεσπόζουσα (V^7/IV) όσο και σε σχέση με τη δεσπόζουσα (V^7/V), ενισχύοντας έτσι την αίσθηση που έχει δημιουργηθεί από την πρώτη κιόλας στιγμή· ο συνθέτης διαμόρφωσε ηθελημένα ένα σταθερό, χαρακτηριστικό, αναγνωρίσιμο συνοδευτικό σχήμα, απολύτως αντιπροσωπευτικό της μουσικής του ευρηματικότητας – ένα Leitmotiv¹⁷¹ τρόπον τινά, με το οποίο εξασφαλίζεται η απρόσκοπτη εξέλιξη της μουσικής αφήγησης και η αδιάκοπη ροή της. Η συγκεκριμένη φιγούρα δεν έχει απλώς υπενθυμητικό χαρακτήρα, μα επιτελεί, εν είδει οδηγητικού μοτίβου, μια λειτουργία που ευνοεί την εσωτερική σύνδεση των επιμέρους μουσικών ιδεών. Δεν είναι βεβαίως τυχαίο το ότι η ίδια φιγούρα χρησιμοποιείται με έκθλιψη (σύμπτωση τέλους μέτρου 25 και αρχής μέτρου 26) ως σύντομο μεταβατικό τμήμα προς το τμήμα Β του αργού μέρους της σύνθεσης.

Εικόνα 28: Συνδετική λειτουργία της χαρακτηριστικής συνοδευτικής φιγούρας (μέτρο 26 και αρχή του μέτρου 27)

¹⁷¹ Ως Leitmotiv (οδηγητικό μοτίβο) ορίζεται ένα σύντομο θέμα, η επαναφορά του οποίου ως εκπροσώπου μιας μουσικής ή εξωμουσικής ιδέας του οποίου δημιουργεί δραματική συνοχή. Παρότι μουσικά θέματα είχαν χρησιμοποιηθεί κατ' αυτόν τον τρόπο τόσο στην όπερα (ειδικά από τους Wolfgang Amadeus Mozart, André Modeste Grétry και Carl Maria von Weber) όσο και στην ενόργανη μουσική (κυρίως από τους Robert Schumann, Hector Berlioz και Franz Liszt), ο όρος συνδέθηκε με τον Richard Wagner, καθότι υπήρξε εκτεταμένη χρήση οδηγητικών μοτίβων στην περίφημη τετραλογία του υπό τον γενικό τίτλο *Το δαχτυλίδι των Νιμπελούνγκεν* (1848-1874). Βλ. David Vernon, *Disturbing the Universe: Wagner's Musikdrama* (Edinburgh: Candle Row Press, 2021), 50-76.

Το κεντρικό τμήμα (B) του μέρους διαθέτει πιο λυρικό, ρομαντικά επεκτατικό χαρακτήρα. Η μουσική αφήγηση εκτυλίσσεται πλέον εντός του τονικού χώρου της ντο ελάσσονας, μια τονικότητα ιδιαίτερα ευνοϊκή για τα κατασκευαστικά χαρακτηριστικά του βιολοντσέλου, καθώς του δίνει τη δυνατότητα ενός ξεχωριστού ηχητικού πλούτου. Τα δύο όργανα εμπλέκονται σε έναν εκφραστικό, θερμό διάλογο, η ποιότητα του οποίου αναδεικνύει περαιτέρω τη χορωδιακή πτυχή του συγκεκριμένου μέρους. Η γραφή του πιάνου αντικατοπτρίζει τα απαλά, ρέοντα μελωδικά περιγράμματα του βιολοντσέλου· τούτη η αλληλεπίδραση σαφέστατα ενισχύει το θεματικό υλικό, τονίζοντας επιπλέον τον συνεργατικό χαρακτήρα της ερμηνείας, με στοιχεία που παραπέμπουν σε χορωδιακό σύνολο. Ο διάλογος μεταξύ του βιολοντσέλου και του πιάνου ενισχύει περαιτέρω τη χορωδιακή πτυχή, ενώ η εκφραστική παλέτα αιχμαλωτίζει την προσοχή του ακροατή, παρασύροντάς τον στο συναισθηματικό τοπίο του μουσικού έργου.

Η «ενορχήστρωση» στο δεύτερο μέρος είναι καθοριστική για το χορωδιακό αποτέλεσμα. Το βιολοντσέλο, με το ζεστό και πλούσιο ηχόχρωμά του, είναι ιδιαίτερα κατάλληλο για να αποδώσει τις λυρικές ιδιότητες της χορωδιακής μουσικής. Ο Saint-Saëns εκμεταλλεύεται τη συνολική έκταση του βιολοντσέλου, επιτρέποντάς του να εκφράσει τόσο τα δυσθεώρητα ύψη όσο και τα απύθμενα βάθη των ανθρώπινων συναισθημάτων. Η ικανότητα του βιολοντσέλου να παράγει παρατεταμένες νότες και δυναμικές αντιθέσεις δημιουργεί μια ξεχωριστή αίσθηση, καθώς διαπλέκεται με το αρμονικό μωσαϊκό που δημιουργεί το πιάνο. Αντιστοίχως, ο ρόλος του πιάνου σε αυτό το μέρος κάθε άλλο παρά υποτιμημένος μπορεί να θεωρηθεί, διότι το συγκεκριμένο όργανο παρέχει μια αρμονική βάση που υποστηρίζει και εμπλουτίζει θαυμάσια τη μελωδία του βιολοντσέλου.

Η αρμονική διάρθρωση του συγκεκριμένου μέρους συμβάλλει στη χορωδιακή της ποιότητα, διότι η χρήση πλούσιων, ηχηρών συγχορδιών από την πλευρά του πιάνου υποστηρίζει τη φρασεολογία του βιολοντσέλου, παρόμοια με την εναρμόνιση που συναντάται σε χορωδιακή γραφή. Ο συνθέτης επιδεικνύει μια θαυμαστή ποικιλία υφών, εναλλάσσοντας στιγμές ομοφωνίας και πολυφωνίας, εξασφαλίζοντας μια δυναμική αλληλεπίδραση που αντικατοπτρίζει την περίπλοκη διαπλοκή των φωνών σε ένα χορωδιακό έργο. Αυτή η πολυπλοκότητα της υφής ενισχύει τον συνολικό συναισθηματικό αντίκτυπο του μεσαίου μέρους, προκαλώντας μια αίσθηση ευλάβειας και ενδοσκόπησης. Σημειωτέον ότι η χρήση αρμονικών επεκτάσεων, συμπεριλαμβανομένων συγχορδιών εβδόμης ελαττωμένης και ενάτης, καθώς και η συχνή εμφάνιση καθυστερήσεων (suspensions), πέραν του ότι υπογραμμίζουν τις ευρηματικές επιλογές του συνθέτη ως προς την παράμετρο της μουσικής υφής, προβάλλουν την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα αυτού του μέρους.

Αξίζει ακόμα να δοθεί προσοχή στους ακόλουθους παράγοντες: Στα μέτρα 27-37 παρατηρούνται στοιχεία αυξημένου ενδιαφέροντος από πλευράς αρμονικού σχεδιασμού. Πέραν των

άφθονων παρενθετικών δεσποζουσών (οι οποίες «χρωματίζουν» αλλά και καθοδηγούν τη μουσική ροή) και της πύκνωσης του αρμονικού ρυθμού, η οποία συμβαίνει κατά τον τρίτο και τέταρτο χρόνο του μέτρου 30, προκειμένου να αναδειχθεί η τέλεια αυθεντική πτώση ($V-ii^{\circ}_6-i_6-V^4_3$), στα μέτρα 34-37 διαμορφώνεται μία εικόνα αντιπροσωπευτική της ιδιότυπης αρμονικής γλώσσας του συνθέτη. Η αλυσίδα που σχηματίζεται λόγω των παρενθετικών συγχορδιών που περιβάλλουν την έκτη (Ab) και την έβδομη αιολική (Bb) καταλήγει διαμέσου χρωματικής μετατροπίας στην τονικότητα που εξετάστηκε ενδελεχώς στο πλαίσιο της μελέτης του Ιου Μέρους της Σονάτας, η οποία δεν είναι άλλη από τη Ρε ύφεση Μείζονα.

The image shows a musical score for measures 34-37. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a middle/bottom staff with a bass clef. The top staff contains a melodic line with various ornaments and dynamics like 'cresc.' and 'f'. The middle and bottom staves show piano accompaniment with chords and bass lines. Below the bottom staff, there are red annotations for chords: VI6, viio4 3/VI, VI6, viio4 3, bVII6, viio4 3, i5, Db: viio4 3, I5. A red arrow points from a note in the middle staff to the 'Db: viio4 3' annotation.

Εικόνα 29: Χρωματική αλυσίδα και μετατροπία στη Db (μέτρα 34-37)

Το μελωδικό σχήμα που ακολουθεί στο μέτρο 38 προαναγγέλλει την εμφάνιση των χαριτωμένων αραβουργημάτων ρυθμικής αξίας τριακοστών δευτέρων, τα οποία καλύπτουν την έκταση των μέτρων 39-59 (δεύτερο μισό του τμήματος Β και τα πρώτα δέκα μέτρα του τμήματος Α'). Το εν λόγω ρυθμο-μελωδικό σχήμα δεν παρατίθεται τυχαία από τον συνθέτη – αντιθέτως, ο στόχος είναι όχι μόνο να διανθίσει την επανεμφάνιση της μελωδικής γραμμής του χορικού αλλά και να πλαισιώσει τις παραλλαγμένες μορφές του αρχικού της μοτίβου.

Κρίνεται σκόπιμο να επισημανθεί ότι, προκειμένου να προετοιμασθεί η μετάβαση στην τελευταία δομική ενότητα του μέρους (Α'), με τη συνακόλουθη επάνοδο στο αρχικό μοτίβο, ο συνθέτης καταφεύγει λοιπόν σε έναν ασυνήθιστο – κατά το μάλλον ή ήττον – ισοκράτη (pedal) στη δεσπόζουσα της Ρε ύφεση Μείζονας· ως εκ τούτου, αναδεικνύεται η κεντρική ιδέα του έργου, η

οποία δομείται κατ' ακριβολογία πάνω στον αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα. Αυτή η συνθετική επιλογή δικαιολογείται επιπροσθέτως από το ότι η μετάβαση στη Ρε ύφεση Μείζονα δεν επισφραγίστηκε με τέλεια αυθεντική πτώση, οπότε θα πρέπει να εγκαθιδρυθεί με διαφορετικό τρόπο ο νέος τονικός χώρος.

Παραλλαγή του μοτίβου α

Εικόνα 30: Παραλλαγή του αρχικού μοτίβου, συνοδευόμενη από arabesques (μέτρα 39-41)

Κρίνεται σκόπιμη μια αναφορά στα μέτρα 41-45 επειδή παρουσιάζουν ένα στοιχείο που συνδέεται άρρηκτα με ένα από τα βασικότερα γνωρίσματα της μουσικής δημιουργίας κατά τον ύστερο Ρομαντισμό ως ειδικό πεδίο έρευνας, με έμφαση στην περίοδο 1870-1910. Από τη μελέτη της αντίστοιχης εργογραφίας, όπως αυτή υποστηρίζεται από τις σχετικές μουσικολογικές πηγές, προκύπτει το συμπέρασμα ότι εν προκειμένω η χρωματικότητα δεν αποτελεί απλώς στοιχείο μουσικού διανθισμού ή επέκτασης της αρμονικής γλώσσας, αλλά σαφέστατα επιδρά στη δόμηση καθαυτή των επιμέρους τονικών χώρων. Στο μέτρα 41-45 του Που Μέρους διαπιστώνεται μια αρμονική επιλογή που επιβεβαιώνει τη συγκεκριμένη λειτουργικότητα: η μεν χρήση μιας αλλοιωμένης δεύτερης ως συγχορδίας εβδόμης ελαττωμένης χωρίς χαρακτήρα δεσπόζουσας (και δη ως υποδεσπόζουσας που ακολουθεί την πρώτη βαθμίδα) ερμηνεύεται τόσο από πλευράς μακροδομής όσο και από πλευράς μικροδομής ως φαινόμενο ενδιάμεσης μετατροπίας, που συναντάται ειδικότερα εντός αρμονικών αλυσίδων¹⁷², η δε αμέσως επομένη χρωματική αλλοίωση

¹⁷² Ήδη από τις πρώτες εκδόσεις του περίφημου συγγράμματός του, ο Piston χαρακτηρίζει τη συγκεκριμένη τεχνική μάλλον ως «χρωματική αλλαγή» παρά ως μετατροπία. Βλ. Walter Piston, *Harmony* (London: Victor Gollancz, 1987), 226.

λειτουργεί ξεκάθαρα ως παράγοντας οργανωτικού σχεδιασμού¹⁷³, διότι προλειαίνει το έδαφος για την επιστροφή στην αρχική τονικότητα (χρωματική κατιούσα γραμμή Db → C και στη συνέχεια χρωματική ανιούσα γραμμή C → Db → D που οδηγεί τελικώς στην επανεμφάνιση και εκ νέου εδραίωση της Eb). Γίνεται επόμενος αβίαστα λόγος για *σχέση χρωματικότητας και όχι για σχέση mediantes και η επιβεβαίωση του νέου τονικού χώρου επέρχεται με μια ισχυρή πτώση που καλύπτει την έκταση δύο ολόκληρων μέτρων (48, 49 και αρχή του μέτρου 50).*

The image displays three systems of musical notation for piano. The first system shows a transition from Db: V6 to C: with a blue box highlighting a chord in measure 49. The second system shows a transition from Db: V7 to D: V7 with a pink box highlighting a 'Tονισμένη αποτζιατούρα' (tonicized cadence) in measure 49. The third system shows a transition to Eb: V7 with pink boxes highlighting chords in measures 49 and 50. Annotations include 'poco cresc.', 'p', 'cresc.', and 'cresc.'.

Εικόνα 31: Εκτόλιξη της μουσικής αφήγησης, με σκοπό τη μετάβαση στην κύρια τονικότητα του Που Μέρους (μέτρα 41-46). Καθένα από τα μέτρα 41-45 αποτελεί διαφορετικό τονικό χώρο.

¹⁷³ Kyle Hutchinson, "Harmonic Function in the Late Nineteenth-Century Chromatic Tonality of Wagner and Strauss: A Study of Extensions to Classical Prolongational Practices" (PhD diss., University of Toronto, 2020), 49-64.

Ο θαυμαστός χειρισμός του θεματικού υλικού από τον εμπνευσμένο μουσουργό διαμορφώνει μια εικόνα τεχνικής αρτιότητας: η αναγνωρίσιμη συνοδευτική φιγούρα επανέρχεται στην αρχή του τμήματος Α', αυτήν τη φορά στη γραφή του βιολοντσέλου, ενόσω το πιάνο προβάλλει μία νέα παραλλαγή του μοτίβου α. Καθώς συνυφαίνονται οι θελκτικές μελωδικές γραμμές των οργάνων, επιτυγχάνεται μια ακουστική αίσθηση ιδιαίτερης ομορφιάς, εφόσον από τη συνύπαρξη δύο φωνών δημιουργούνται τέσσερα ηχητικά επίπεδα. Το μαγευτικό αυτό αποτέλεσμα συναρτάται με τη συγκεκριμένη μετάπλαση του αρχικού μοτίβου, η οποία, βασιζόμενη σε μια θεώρηση που εστιάζεται στο πολυδιάστατο του θεματικού υλικού (με χαρακτηριστικό παράδειγμα την ερμηνευτική ανάδειξη των σημαινόντων φθόγγων) αποδεικνύει το βάθος της συνθετικής σκέψης του Saint-Saëns.

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is on the left, and the violin part is on the right. The piano part starts with a 'pizz.' marking and a 'p' dynamic. It features a complex rhythmic pattern with 'dim.' and 'triquillo assai' markings. The violin part starts with an 'arco' marking and a 'p' dynamic. It features a melodic line with 'p' dynamic. Red dots highlight specific notes in both parts.

Εικόνα 32: Σημαίνοντες φθόγγοι ως μελωδία χορικού [μοτίβο α (μέτρα 50-52)]

Αυτή η μετάπλαση του μοτίβου α διαρκεί έως και το μέτρο 54, οπότε σημειώνεται μια διαφορετική της αρχικής εμφάνιση του μοτίβου β στο μέρος του βιολοντσέλου (ανάγκη ανάδειξης των αντίστοιχων σημαινόντων φθόγγων), ενώ τη χαρακτηριστική οδηγητική φιγούρα δεκάτων έκτων αναλαμβάνει πλέον το πιάνο. Κατά τα άλλα, η συνθετική διαχείριση του θεματικού υλικού γίνεται με τρόπο παρεμφερή με εκείνον που εξετάστηκε αναφορικά με το τμήμα Α.

Εικόνα 33: Σημαινόντες φθόγγοι ως μελωδία χορικού [μοτίβο β (μέτρα 54-57)]

Θα μπορούσε ευλόγως να προβληθεί ο ισχυρισμός ότι η μετάβαση στην τονικότητα της σολ ελάσσονας πραγματώνεται με τον τρόπο που ακολουθήθηκε στο τμήμα Α του μέρους (μέτρα 11 προς 12), δηλαδή μέσω διατονικής μετατροπίας, σύμφωνα με την οποία η παρενθετική δεσπόζουσα της πέμπτης της κύριας τονικότητας λειτουργεί ως δεύτερη βαθμίδα της νέας τονικότητας και, βάσει αυτής της θεώρησης, στο μέτρο 54 η $\text{vii}^{\text{o}7}/\text{V}$ της Eb λειτουργεί ως $\text{ii}^{\text{o}7}$ της g . Κατ' αναλογία, ο δημιουργηθείς χάρη στη χρωματικότητα κύκλος πεμπτών που παρατηρήθηκε κατά την ανάλυση του τμήματος Α (μέτρα 13-15) επανέρχεται στα μέτρα 56-58 ελαφρώς διαφοροποιημένος, λόγω της απροσδόκητης πτώσης που ακολουθεί:

V6 5
 V/iv
 V6 5/bVII
 VII_2 (V⁵/₆ /VI) VI_2 (ii^o) V7 i

g: V6 5
 V/iv
 V6 5/bVII
^bVII_2 (V6 5/VI) VI i6 ii^o 6 5 V7 VI

Εικόνα 34: Σύγκριση των μέτρων 13-15 και 56-58, μέσα από το πρίσμα της τονικότητας g.

Κατ' επέκταση, σύμφωνα με τη συγκεκριμένη θεώρηση, η επαναφορά της κύριας τονικότητας του μέρους επιτυγχάνεται και πάλι μέσω διατονικής μετατροπίας (αιολική Τρίτη βαθμίδα της g που λειτουργεί ως V για τη Eb, μέτρο 61). Ορθότερο είναι ωστόσο να θεωρηθεί ότι εντός της ενότητας Α' δεν επιβεβαιώνεται η εν λόγω αντιστοίχιση με την ενότητα Α, επειδή, παρότι υπάρχει όντως περιστροφή γύρω από τον φθόγγο G, ιδίως στη γραμμή του βιολοντσέλου, ο τονικός χώρος της σολ ελάσσονας δεν επισφραγίζεται με τέλεια αυθεντική πτώση· συνεπώς, και παρά την ενδεχόμενη προβολή ισχυρισμών περί ανάγκης επίτευξης συμμετρίας, ως κυρίαρχος τονικός χώρος παραμένει αυτός της τονικότητας Eb και η παρέκβαση που σημειώνεται είναι μια τονική απόκλιση. Στα μέτρα 61-64, το βιολοντσέλο έχει να παρουσιάσει έναν ισοκράτη στη δεσπόζουσα, ο οποίος

προαναγγέλλει την ολοκλήρωση του συγκεκριμένου μέρους, ενόσω στη γραφή του πιάνου, γραφή λεπτεισθησίας και κομψότητας, σημειώνεται εκ νέου, χάρη στον συνδυασμό συγχορδίων εβδόμης ελαττωμένης και καθυστερήσεων, μια κατιούσα κίνηση που, στοχεύοντας στην τέλεια αυθεντική δομική πτώση (μέτρα 64 προς 65: $\hat{2} - \hat{1} / \hat{7} - \hat{1}$), αφενός καταργεί την προτέρα αίσθηση μετέωρου και αφετέρου προσφέρει αριστοτεχνικά τη λύση της έντασης.

Σε αντίθεση με την άποψη που επικρατεί στη βιβλιογραφία¹⁷⁴, η αναγνώριση αυτοτελούς δομικού τμήματος codetta (μέτρα 65-72) κρίνεται από τον γράφοντα απαραίτητη για τον εξής βασικό λόγο: η κύρια συνθετική απόφαση που συνιστά διακριτικό γνώρισμα και των τριών μερών του υπό εξέταση έργου είναι να δοθεί αυξημένης σπουδαιότητα δυναμική σε μια ξεχωριστή δομική ενότητα, εντός της οποίας ο Saint-Saëns όχι μόνο δεν περιορίζεται στην υπενθύμιση στοιχείων του θεματικού υλικού, αλλά υιοθετεί μια στάση η οποία συνίσταται στον μέχρι τέλους εμπλουτισμό, την ενίσχυση και την ανάδειξη των μουσικών ιδεών που έχουν ήδη εκτεθεί. Με διαφορετική διατύπωση, η παγίωση της συνθετικής σκέψης συνιστά μέγα στόχο. Όσον αφορά ειδικά το IIIο Μέρος, ο χειρισμός των επιμέρους παραμέτρων εντός της Coda είναι, όπως θα καταδειχθεί κατωτέρω, αληθινά εκπληκτικός.

Στο πλαίσιο του IIου Μέρους, η επαναλαμβανόμενη παρουσία της χαρακτηριστικής συνοδευτικής φιγούρας στη μουσική επιφάνεια, εκφερόμενη εν τέλει σαν ένας γλυκός αποχαιρετισμός μεταξύ των δύο οργάνων, δεν θεωρείται απλώς ως ένας ισοκράτης ή ως ένα στοιχείο υπενθυμητικού (reminiscence) χαρακτήρα, μα αποκτά τη βαρύτητα μιας μουσικής χειρονομίας οδηγητικού μοτίβου.



Εικόνα 35: Δυναμική προβολή της κυρίαρχης φιγούρας του IIου Μέρους στα καταληκτικά μέτρα (67-72)

¹⁷⁴ Βλ. Elizabeth Remsberg Harkins, "The Chamber Music of Camille Saint-Saëns" (PhD diss., New York University, 1976), 30 και Wei-Hsien Lien, "The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project" (PhD. Diss., University of Maryland, 2009), 59.

Συγκεντρωτικά, κρίνεται άξιο επισήμανσης το ότι η μελέτη των επιμέρους συνθετικών επιλογών στο πλαίσιο του Που Μέρους, με ιδιαίτερη έμφαση στην συμπερίληψη της φωνητικής παραμέτρου, αποκαλύπτει μια βαθιά επιθυμία του ιδιοφυούς μουσουργού να ξεπεράσει τα παραδεδεγμένα όρια, προσφέροντας ένα δημιούργημα μοναδικής εκφραστικότητας. Ως αντανάκλαση αυτής της επιθυμίας, η ενσωμάτωση του «χορωδιακού» στοιχείου στο αργό μέρος της Σονάτας δεν εξυπηρετεί επ' ουδενί έναν τυπικό σκοπό, αλλά αναμφίβολα συμβάλλει, μέσω της διαλογικότητας, στη συναισθηματική απήχηση της μουσικής σύνθεσης.

2.2.3. Μέρος III: Allegro moderato

Η παραίνεση της μητέρας του συνθέτη να αναθεωρηθεί η πρώτη εκδοχή του ΙΙΙου Μέρους της Σονάτας υπήρξε καθοριστική για την αριστουργηματική τελική μορφή του υπό μελέτη έργου. Πρόκειται για ένα παράφορο φινάλε, στο οποίο η φλογερή έκφραση του πιάνου συνδυάζεται από την παθιασμένη γραφή του βιολοντσέλου.

Η δόμηση του συγκεκριμένου μέρους είναι άκρως ενδιαφέρουσα, διότι, ενώ εκ πρώτης όψεως υπάγεται στη μορφή σονάτα ρόντο (συνδυασμός των στοιχείων των μορφών σονάτας και ρόντο), μια προσεκτικότερη θεώρηση οδηγεί στο ασφαλές συμπέρασμα ότι το φινάλε του έργου εμπίπτει το δίχως άλλο στη μορφή σονάτας καθαυτή και για την ανάλυσή του θα αξιοποιηθούν εκ νέου τα εργαλεία της επιλεγμένης μεθοδολογίας των Herokosi και Darcy. Ο οργανωτικός σχεδιασμός του ΙΙΙου Μέρους της Σονάτας είναι ο ακόλουθος:

ΕΚΘΕΣΗ (Μέτρα 1-97)		ΑΝΑΠΤΥΞΗ (Μέτρα 98-146)		ΕΠΑΝΕΚΘΕΣΗ (Μέτρα 147-239)		CODA (Μέτρα 240-278)
<u>Δομικά τμήματα</u> και υποτμήματα	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Δομικά τμήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Δομικά τμήματα</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>	<u>Επιμέρους τονικοί χώροι</u>
Μέτρα 1-3: Εισαγωγικό Τμήμα 3-35: Κύριο Θεματικό Υλικό [3-18 19-35]	Δεσπόζουσα της c → c Εναλλαγή c και g	Μέτρα 98-133: Αναπτυξιακή διεργασία 133-146: Αναμεταβατικό Τμήμα	c: V c: V	Μέτρα 147-179: Κύριο Θεματικό Υλικό 179-191: Μεταβατικό Τμήμα 192-220: Δευτερεύον Θεματικό Υλικό 220-239: Καταληκτικό	c c C	c

35-53: Μεταβατικό Τμήμα [35-41 41-53]	c: VI → Τ.Α.Π. στην Eb Eb			Τμήμα	C	
54-97: Δευτερεύον Θεματικό Υλικό [54-67 68-82]	Eb: V					
82-97: Καταληκτικό Τμήμα	Eb: I ⁶ ₄					

Εικόνα 36: Δομή του ΙΙΙου Μέρους της Σονάτας opus 32

Εκθεση: Στο θυελλώδες φινάλε επανέρχεται η τραγική διάθεση της αρχής αυτού του έργου. Τα πρώτα δύο μέτρα λειτουργούν ως Εισαγωγικό Τμήμα, χάρη στο οποίο εδραιώνεται ο Κύριος Τονικός Χώρος – τούτο το τμήμα είναι εξαιρετικά σύντομο, ώστε να θεωρηθεί διακριτή, αυτοτελής Εισαγωγή (με χαρακτήρα προπαρασκευαστικό) στο τελευταίο μέρος της Σονάτας, εντούτοις κατορθώνει να συμπυκνώσει σε μόλις δύο μέτρα τόσο τον αναγγελτικό όσο και τον πτωτικό του ρόλο. Με έκθλιψη φράσεων εμφανίζεται λοιπόν το Κύριο Θεματικό Υλικό στο μέτρο 3 και, όπως προκύπτει από την εξέταση του συνόλου του Κύριου Τονικού Χώρου, δεν διαπιστώνεται περαιτέρω διάκριση σε Κύριο Θέμα 1 και 2, ώστε να μπορεί να γίνει λόγος για Κύρια Θεματική Ομάδα (χαρακτηριστικό στοιχείο του Ιου Μέρους του έργου), παρά υπάρχει αδιάκοπη, επίμονη παρουσίαση ενός Κύριου Θέματος καθ' όλη την έκταση των μέτρων 3-35.

Από αρμονικής πλευράς, τα μέτρα 3-7, όπου γίνεται παρουσίαση του βασικού μοτίβου του Κυρίου Θέματος, είναι άκρως ενδιαφέροντα: ο σχηματισμός μιας συγχορδίας που φέρει τους φθόγγους Ab-C-Eb-F# παραπέμπει ξεκάθαρα σε μια Ger⁶, η οποία δεν παρουσιάζει ωστόσο εν προκειμένω την αναμενόμενη λειτουργία της ως δεσπόζουσα δεσποζούσης με 5^η ελαττωμένη, λειτουργία που δεν αποκαθίσταται παρά στο μέτρο 12, όπου υπάρχει έντονη σύνδεση με την V της κυρίαρχης τονικότητας. Τούτη η αλλοιωμένη συγχορδία (ιδωμένη, κατ' άλλη άποψη, ως vii⁰⁶₅ με 1b / V) θα μπορούσε επομένως να ερμηνευθεί ως μη λειτουργική, με χαρακτήρα ποικιλιακό (διπλή ποίκιληση του φθόγγου G ως θεμελίου της δεσπόζουσας: G-F#-G / G-Ab-G), στοχεύουσα να αναδείξει εξ αρχής τη χρωματικότητα που διέπει ειδικά το εν λόγω Μέρος της Σονάτας. Επιπλέον στοιχεία που συνδέονται με την αρμονική συνιστώσα είναι ο ισοκράτης τονικής που σχηματίζεται με

την εμφατική επανάληψη του φθόγγου της τονικής στα μέτρα 3-5 και η χρήση ξένων ως προς τον αρμονικό σκελετό φθόγγων (κυρίως αποτζιατούρες, μέτρα 11 και 12).

Αυτό που πρέπει να επισημανθεί ιδιαίτερα όσον αφορά στη διαχείριση του θεματικού υλικού είναι ότι, ενώ ο αρμονικός ρυθμός οργανώνεται ανά αξία τετάρτου (μέτρα 5-7) γύρω από αυτό που εμφανίζεται ως βασικό μοτίβο στη γραμμή του βιολοντσέλου (μέτρα 3-7), το πραγματικό μοτιβικό υλικό αποτελεί ένα από τα επίπεδα της γραφής του πιάνου, όπως επιβεβαιώνεται από το μέτρο 21, όπου υπάρχει ευκρινέστερη επανεμφάνισή του.

The image shows a musical score for the first 7 measures of the 3rd movement. It consists of two systems of staves. The top system has a bassoon staff and a piano staff. The piano staff is marked 'non legato' and has a 'p' dynamic. The bottom system continues the piano part. Chord symbols are written below the piano staff: V, i, (Ger6+), i, (Ger6+), i, and viio6/bVII. The bassoon staff has dynamics 'f' and 'p'.

Εικόνα 37: Τα πρώτα 7 μέτρα του IIIου Μέρους. Με το μωβ χρώμα σχηματίζεται το βασικό μοτίβο (G-F#-C) και με το πορτοκαλί χρώμα υποδηλώνεται η αρμονική διαχείριση του έκτου φθόγγου της κυρίαρχης τονικότητας.

Άξιος αναφοράς είναι ο μετασχηματισμός του βασικού μοτίβου (σμίκρυνση και διαφοροποίηση φθόγγων) που παρατηρείται στο μέτρο 12, στη γραμμή του βιολοντσέλου, με επανάληψη κατά μία οκτάβα ψηλότερα. Το νέο διάστημα που σχηματίζεται εντός του μοτιβικού πλαισίου (5^η καθαρή, με ανιούσα φορά) και η αλλαγή ρετζίστρου παραπέμπουν στο Ιο Μέρος της Πέμπτης Συμφωνίας, έργο 67, του Ludwig van Beethoven, η μνημειώδης παρακαταθήκη του οποίου

επηρέασε βαθιά την αρχιτεκτονική των συνθέσεων του Saint-Saëns, τόσο από πλευράς συντονισμού του θεματικού υλικού (μικροδομή) τόσο από πλευράς συγκρότησης της μορφής (μακροδομή).

Για το γενικότερο αρμονικό πλάνο πρέπει να ειπωθεί ότι ήδη από το μέτρο 9 παρατηρείται αλλαγή τονικού χώρου ($c \rightarrow g$) μέσω διατονικής μετατροπίας και στα μέτρα 11-13 επιτυγχάνεται προσωρινή άρση της τονικής αμφισημίας, διότι αποκαθίσταται η συμβατική λειτουργία της Ger^6 (σύνδεση με την V^9 , αφού παρεμβληθεί η i^6_4). Τα μέτρα 15-18 λειτουργούν ως συνδετικό τμήμα των παρουσιάσεων του Κύριου Θέματος από τα δύο μουσικά όργανα, με την επαναφορά της κυρίαρχης τονικότητας μέσω χρωματικής μετατροπίας ($Bb- B\sharp$). Ο χειρισμός του φθόγγου B ως προσαγωγή οδηγεί σε μια ενδιαφέρουσα εμφάνιση της τονικής, επειδή η μείζονα συγχορδία που σχηματίζεται εδώ έχει τον ρόλο επιβεβαίωσης του ευρύτερου τονικού χώρου της c και όχι παρενθετικό χαρακτήρα (υπό τη μορφή V/iv).

Όπως επισημάνθηκε ανωτέρω, στο μέτρο 19 δεν τίθεται ζήτημα μεταμόρφωσης του μοτίβου, κατά το πρότυπο της θεματικής ανάπτυξης του Johannes Brahms.¹⁷⁵ Η θεματικότητα του Saint-Saëns είναι εντελώς διαφορετική: εν προκειμένω, υπάρχει πιστή επανάληψη του Κύριου Θέματος στο μέρος του πιάνου, υπογραμμισμένη μάλιστα από τη γραφή του βιολοντσέλου. Ο αρμονικός ιστός είναι αυτούσιος (εναλλαγή τονικοτήτων c και g), όπως και το χαρακτηριστικό ρυθμικό στοιχείο των τριήχων δεκάτων έκτων· έως την ολοκλήρωση της επανεμφάνισης του Κύριου Θέματος (μέτρο 31), οι όποιες διαφοροποιήσεις αφορούν αποκλειστικά την εναρμόνιση ή τον διανθισμό του μελωδικού υλικού (παραδείγματος χάριν, στο μέτρο 22 υπονοείται μια V^{13}).

Μία ακόμα αξιοσημείωτη αλλαγή τονικού χώρου συμβαίνει στο μέτρο 31, εντός του συνδετικού τμήματος των μέτρων 31-34, όπου γίνεται χρωματική μετατροπία στην Ab , η οποία, τελώντας – διόλου τυχαία – σε σχέση τρίτης με τη c , καθορίζει το Μεταβατικό Τμήμα της Έκθεσης, όπου οι αρμονικές διαδοχές που σημειώνονται κινούν το ενδιαφέρον. Ειδικότερα: Έπειτα από τέλεια πτώση στην τονικότητα g (Μέτρο 31) κι αφού παρεμβληθεί ένα τετράμετρο συνδετικό πέρασμα, εισάγεται στο μέτρο 35 ένα Μεταβατικό Τμήμα, το οποίο, σε αντίθεση με το αντίστοιχο Μεταβατικό Τμήμα της Έκθεσης του Ιου Μέρους της Σονάτας, δεν είναι αυτόνομο, αλλά εξαρτάται από το μουσικό υλικό που εκτέθηκε προηγουμένως. Εδώ γίνεται δηλαδή λόγος για Αναπτυξιακή Μετάβαση κατά Herokosi και Darcy, όπου συντελείται περαιτέρω επεξεργασία του Κύριου Θεματικού Υλικού.

¹⁷⁵ Richard Shaw Fischer, "Brahms' Technique of Motive Development in his Sonata in D minor, opus 108 for Piano and Violin" (PhD diss., The University of Arizona, 1964), 1-22.

Εικόνα 38: Άξια προσοχής αλλαγή τονικού χώρου (μέτρα 30-37)

Η ανάδειξη του αρμονικού υποβάθρου των μεταβατικών τμημάτων δεν είναι ζήτημα ήσσονος σημασίας, εφόσον η σπουδαιότητα της αναλυτικής διεργασίας συνίσταται στον καθορισμό των ερμηνευτικών κατευθύνσεων. Η μακροσκοπική θεώρηση του συγκεκριμένου, εξαρτώμενου Μεταβατικού Τμήματος (Μέτρα 35-53) επιβεβαιώνει τη συνθετική πρόθεση να αποτελεί η κυρίαρχη τονικότητα το «κέντρο συμμετρίας» ενός τονικού σχήματος που διαμορφώνεται εξ ολοκλήρου από τη σχέση *mediante*.

ΠΕΡΙΟΧΗ ΑΝΑΠΤΥΞΙΑΚΗΣ ΜΕΤΑΒΑΣΗΣ		
Ab (Μέτρα 35-36)	c (Μέτρα 36-39)	Eb (Μέτρα 39-41)

Εικόνα 39: Ανάδειξη της σχέσης *mediante* εντός του Μεταβατικού Τμήματος της Έκθεσης

Η ανάγκη εξασφάλισης συμμετρίας μεταξύ των επιμέρους τονικών χώρων είναι ο αποκλειστικός λόγος της οργάνωσης των δομικών υποτμημάτων των μέτρων 35-41, στόχος που

επιτυγχάνεται μέσω διατονικών μετατροπιών, χωρίς μάλιστα να υποβαθμίζεται στο ελάχιστο το στοιχείο της χρωματικότητας, το οποίο λαμβάνει τη μορφή συγχορδιών εβδόμης με έβδομη ελαττωμένη μη λειτουργικού χαρακτήρα. Περαιτέρω, η σχέση δεν αποδυναμώνεται ούτε εντός του τονικού χώρου της Eb, ο οποίος ευλόγως συναρτάται με το Δευτερεύον Θεματικό Υλικό, επειδή η επισφράγιση της τονικής στο μέτρο 41 λειτουργεί ως σήμα εκκίνησης μιας παρέκβασης στον τονικό χώρο της c, αλλά κυρίως της g, με τους έντονους και πυκνούς ρυθμο-μελωδικούς σχηματισμούς να προμηνύουν τις διεργασίες που θα συντελεστούν εντός του μακροδομικού τμήματος της Ανάπτυξης. Παράμετροι που πρέπει να επισημανθούν σε τούτο το σημείο είναι η λειτουργικότητα των παρενθετικών δεσποζουσών ($vii^{o7}_{b3}/V/iii - V/iii$, μέτρα 45 προς 46), η εναρμόνια γραφή ($G\sharp=Ab$), καθώς η ποίκιληση του βαρύνουσας σημασίας φθόγγου C στο τονικό πλαίσιο της Eb.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 41 to 49. The key signature is E-flat major (Eb) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows a piano introduction with chords labeled $Eb: I$, $viio4$, and $viio6$. The second system features a dense texture with chords labeled 16 , 4 , $viio7/VI$, VI , $V7/VI$, IV , $I7$, IV , $I7$, IV , $I7$, IV , $V6$, I , $V7$, VI , and $viio7_{b3}/V/iii$. The third system shows a melodic line with a red box highlighting a specific passage. The score includes dynamic markings like ff and articulation marks like accents and slurs.

Εικόνα 40: Πύκνωση αρμονικού ρυθμού ανά όγδοο (μέτρα 41-49)

Η αρμονική περιπλάνηση ολοκληρώνεται στο μέτρο 52, με την κατάληξη στο φθόγγο D, η συνεχόμενη επανάληψη και ποίκιληση του οποίου μέσα στο συνδετικό δίμετρο (52-53) που οδηγεί στην εμφάνιση του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού δεν στοχεύει βεβαίως στην απομάκρυνση από τη σχετική μείζονα· τουναντίον, τονίζει τη λειτουργία του φθόγγου D ως προσαγωγή της νέας τονικότητας – μια λειτουργία που υπονοήθηκε, εν μέσω της χειμαρρώδους εξέλιξης που σημειώθηκε στο Μεταβατικό Τμήμα, από την απρόσμενη εμφάνιση της ιδιάζουσας συγχορδίας I⁷ (σημειωτέον ότι ο εν λόγω φθόγγος συνδέεται τόσο με την κυρίαρχη τονικότητα της c όσο και με τη σχετική της μείζονα). Στο υπό εξέταση πεδίο, το μελωδικό κύτταρο του ζεύγους φθόγγων D^b/D^h αναμφίβολα κεντρίζει το ενδιαφέρον του συνθέτη και προξενεί, μαζί με το αντίστοιχο ζεύγος B^b/B^h, το οποίο θα μελετηθεί κατωτέρω, συγκρούσεις άξιες αναφοράς.

Υπενθυμίζεται ότι ποίκιληση με άξονα περιστροφής τον φθόγγο D, ως αποτύπωση της σχέσης συγγένειας τρίτης (μετατροπικής ή μη), διαπιστώνεται ήδη στο μέτρο 12 του ΙΙου Μέρους, στο μέρος του πιάνου, καθώς και ότι η νότα D^b εμφανίζεται για πρώτη φορά στο μέτρο 31, στο πλαίσιο χρωματικής μετατροπίας, ως εβδόμη της V⁷ της A^b και στη συνέχεια, στο μέτρο 34, ως εβδόμη και πάλι της συγχορδίας V⁹ (σύμφωνα με διαφορετική θεώρηση, πρόκειται εδώ για την πέμπτη της vii^{o7}), με στόχο την επισφράγιση της τονικότητας της A^b στο μέτρο 35 (σημειωτέον ότι η παρουσία του φθόγγου D στο τονικό περιβάλλον της A^b, επιτελώντας τη λειτουργία της παρενθετικής vii^{o7}/V, παραπέμπει σε άκουσμα λύδιου τρόπου, λόγω του αντιπροσωπευτικού διαστήματος της 4th αυξημένης). Επιπροσθέτως, η εναλλαγή των φθόγγων D^h και D^b κατά την εκτύλιξη του Δευτερεύοντος Θέματος (Μέτρα 54-82) αντανακλά, με τρόπο ανάλογο του Ιου Μέρους, την αντιπαράθεση των τονικών χώρων E^b και A^b.

Συνακόλουθα, ο φθόγγος D αποκτά αυξημένη σπουδαιότητα λόγω της θέσης του στη συγχορδία της δεσπόζουσας (ως τρίτη της συγχορδίας προσδιορίζει την ποιότητά της). Κατ' ακριβολογία, πάντοτε σύμφωνα με την επιλεγμένη από τον γράφοντα μεθοδολογία, στο μέτρο 52 σημειώνεται Διάμεση Τομή, με ημίπτωση στον Δευτερεύοντα Τονικό Χώρο (η ασάφεια της οποίας αίρεται στο μέτρο 54, όπου εμφανίζεται διπλασιασμένος ο θεμέλιος φθόγγος της V) κι επιπλέον υπάρχει μία επέκτασή της: μία Γέφυρα Διάμεσης Τομής που οδηγεί κατά τρόπο ευρηματικό στην παρουσίαση των συστατικών στοιχείων του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού.

Από τη διερεύνηση του αντίστοιχου πεδίου της Επανεκθέσης προκύπτει μία ακόμα αντίθεση προς το Ιο Μέρος της Σονάτας, καθότι ούτε στον Δευτερεύοντα Τονικό Χώρο υπάρχει διάκριση του θεματικού υλικού σε επιμέρους θέματα, παρά διαπιστώνεται η εισαγωγή ενός τετράμετρου

Δευτερεύοντος Θέματος (Μέτρα 54-57), που παρουσιάζεται διαδοχικά από τα δύο όργανα και το μοτίβο του οποίου είναι το εξής:



Εικόνα 41: Μελωδικό κύτταρο του Δευτερεύοντος Θέματος (μέτρα 54-56)

Μία ακόμα διαφορά που εντοπίζεται εδώ σε σύγκριση με το Ιο Μέρος του μελετώμενου έργου συναρτάται με το ζήτημα της αντιθετικότητας: απέναντι στον ταραχώδη, ζοφερό χαρακτήρα του Κύριου Θέματος του ΙΙου Μέρους, το Δευτερεύον Θέμα ξεχωρίζει για τον λυρικό, τρυφερό του χαρακτήρα – θα μπορούσε να ειπωθεί ότι είναι μια αχτίδα ελπίδας στην αδυσώπητη πάλη του δημιουργού με την απώλεια. Από την άποψη της υφής, διαπιστώνεται επαναφορά της «γραμμικής διφωνίας» στο μέρος του πιάνου, με την ψηλότερη φωνή να λειτουργεί αντιστικτικά σε σχέση με τη γραμμή του βιολοντσέλου. Η επαναλαμβανόμενη εμφάνιση του τετραμέτρου του Δευτερεύοντος Θέματος στο πλαίσιο της πρώτης παρουσίασης του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού από το εν λόγω μουσικό όργανο (μέτρα 54-68) αναμφίβολα στοχεύει στην εδραίωση του τονικού χώρου της Eb, οι αρμονικές παράμετροι της οποίας υποστηρίζονται και ενισχύονται από έναν εκτεταμένο ισοκράτη δεσπόζουσας, από ποικίλσεις του θεμελίου (F) και της τρίτης (A) της ii βαθμίδας, αλλά και από παρενθετικές δεσπόζουσες της IV και της vi. Στο μέτρο 68, το πιάνο αναλαμβάνει τον προγενέστερο ρόλο του βιολοντσέλου, με αποτέλεσμα η αδιάλειπτη παρουσία του ρυθμικού στοιχείου των δεκάτων έκτων να συνδυάζεται εκπληκτικά με τον ασματικό χαρακτήρα τόσο του Δευτερεύοντος Θέματος όσο και της γραμμής του εγχόρδου. Απαράλλακτος διατηρείται ο αμέσως προηγούμενος αρμονικός ιστός, καθώς και οι επιμέρους μελωδικοί διανθισμοί.

Η Ουσιώδης Κατάληξη της Έκθεσης συντελείται με δομική πτώση στον Δευτερεύοντα Τονικό Χώρο, με την ταυτόχρονη οριοθέτηση της Καταληκτικής Περιοχής, που καλύπτει τα μέτρα 82-97. Ωστόσο, η ιδιαιτερότητα της συγκεκριμένης πτώσης δεν είναι δυνατόν να αγνοηθεί, επειδή, παρότι η λειτουργικότητά της δεν αμφισβητείται, η μορφή που έχει λάβει είναι, αντί του συμβατικού τύπου V-I, ενός συνδετικού σχήματος $ii^{o4}_3-I^6_4-vii^o_2-I^6_4$ (μέτρα 81-86), πιθανότατα λόγω της συνθετικής πρόθεσης να υπονοηθεί μία ακόμα αντιπαράθεση φθόγγων, των θεμελίων της τονικής (Eb) και της δεσπόζουσας (Bb) της τονικότητας που συναρτάται με το Δευτερεύον Θέμα. Στο πλαίσιο του Καταληκτικού Τμήματος επιβεβαιώνονται οι ακόλουθες προϋποθέσεις των Herokoski

και Darcy: Ισοκράτης τονικής [ο οποίος, πέρα από τις εναλλαγές I και V με χροιά vii⁰⁷, αδιαμφισβήτητα καταλαμβάνει τη μεγαλύτερη έκταση της Καταληκτικής Περιοχής (μέτρα 82-94) και ο τερματισμός του αποσκοπεί στην επαναφορά της c ως αρχικού τονικού χώρου της Ανάπτυξης], επανεμφάνιση θεματικού υλικού του Κύριου Τονικού Χώρου¹⁷⁶, το οποίο καθόρισε και το πρότερο εξαρτώμενο Μεταβατικό Τμήμα (εν προκειμένω, η αρχή της εκ νέου εμφάνισης μέρους του Κύριου Θέματος εντοπίζεται στο μέτρο 90, στην ανιούσα χρωματική κίνηση της γραφής του πιάνου, για να ολοκληρωθεί με μεγέθυνση και εμπλουτισμό του φαινομένου στα μέτρα 94-97) και εδραίωση του νέου τονικού χώρου, στον οποίο γίνεται μάλιστα εισαγωγή με «τριπλή παρενθετική δεσπόζουσα» (κατά σειρά: vii⁰⁷_{b3}/V/V- V/V –V, μέτρα 96-98).

Ανάπτυξη: Διατρέχοντας απλώς το ίδιο το μουσικό κείμενο, δεν γεννάται η παραμικρή αμφιβολία ως προς την απόλυτη σύνδεση του μακροδομικού αυτού τμήματος με το μουσικό υλικό που εισήχθη στις επιμέρους περιοχές της Έκθεσης. Συγκεκριμένα, καταφάσκει η πλήρης περιστροφή των θεμάτων, καθώς και η περαιτέρω μετάπλασή τους στο πλαίσιο της αναπτυξιακής διεργασίας.

Στη συνέχεια, αναζητούνται τα στοιχεία εκείνα που τίθενται ως παράγοντες δόμησης του εν λόγω τμήματος και επιδιώκεται η επαλήθευση της λειτουργικότητάς τους. Ένα από αυτά, το οποίο αντιστοιχεί σε ζώνη έρευνας, είναι, όπως ειπώθηκε στο πλαίσιο εξέτασης του Ιου Μέρους της Σονάτας, η σύνδεση της Ανάπτυξης με το τέλος της Καταληκτικής Περιοχής. Το δεύτερο αφορά στην οριοθέτηση μιας προπαρασκευαστικής περιοχής, όπου επανεισάγεται γνώριμο μοτιβικό / θεματικό υλικό. Και οι δύο αυτές παράμετροι πληρούνται εν προκειμένω, καθότι αφενός η έναρξη της Ανάπτυξης συμπίπτει με την ολοκλήρωση του Καταληκτικού Τμήματος (θα μπορούσε κάλλιστα να υποστηριχθεί η άποψη ότι υπάρχει ταύτιση ορίων με έκθλιψη φράσεων, ως άμεση συνέχεια του προηγούμενου πτωτικού σχήματος) αφετέρου εμφανίζεται εκ νέου το μοτίβο του Κύριου Θέματος. Η έρευνα επικεντρώνεται επομένως στην καθαυτή αναπτυξιακή ζώνη, με την επακόλουθη τονική περιήγηση και μοτιβική επεξεργασία, ίδιον του συγκεκριμένου μακροδομικού τμήματος. Εκκινώντας από τον τονικό χώρο της c, που επισφραγίζεται με έναν οκτάμετρο ισοκράτη δεσπόζουσας (μέτρα 98-105), γίνεται μετάβαση μέσω διατονικής μετατροπίας στη f, με παραμονή που καλύπτει τα μέτρα 106-113, με επόμενο προορισμό τη bb, η έλευση στην οποία προετοιμάζεται με χαρακτηριστική ανιούσα κίνηση στο μέρος του βιολοντσέλου και επιτυγχάνεται ξανά μέσω

¹⁷⁶ Η Wei-Hsien Lien ισχυρίζεται ότι στα μέτρα 90-91 γίνεται ένας συνδυασμός τριών στοιχείων εκτεθέντος μελωδικού / αρμονικού υλικού: στη γραφή του πιάνου υπάρχει μέρος του Κύριου Θέματος μαζί με την αρπισματική μουσική χειρονομία που σηματοδοτεί την αρχή του Καταληκτικού Τμήματος και η γραμμή του βιολοντσέλου περιλαμβάνει ψήγματα του Δευτερεύοντος Θέματος. Βλ. Wei-Hsien Lien, “The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project” (PhD. Diss., University of Maryland, 2009), 64.

διατονικής μετατροπίας (η $bVII^7$ της φα ελάσσονας λογίζεται ως IV^7 της σι ύφεση ελάσσονας, μέτρο 113).

Το ερευνητικό ενδιαφέρον κεντρίζει το πέρασμα που γεφυρώνει τις επανεμφάνσεις των δύο θεμάτων (Κύριου και Δευτερεύοντος), επειδή, πέρα από τον προφανή συνθετικό στόχο να επιβεβαιωθεί με παλινδρομική κίνηση και μέσω χρωματικών μετατροπιών η λειτουργία του κύκλου πεμπτών που σχηματίστηκε ($c \leftrightarrow f \leftrightarrow bb$), με την υπονόηση των αντίστοιχων τονικών κέντρων, η διαχείριση του χρωματικού στοιχείου, μέσω της επαναφοράς του δομικού ρόλου της II^6_N , εκτινάσσεται σε τέτοιο επίπεδο, ώστε να μπορεί να γίνει λόγος ακόμα και για σχηματισμό ολοτονικής κλίμακας (μέτρα 129-132). ωστόσο, η τελευταία σκέψη δεν επαληθεύεται εν προκειμένω. Στα μέτρα που μόλις αναφέρθηκαν δεν σχηματίζεται ολοτονική κλίμακα, διότι η εν γένει αντίληψη του Saint-Saëns επικεντρώνεται, όπως έχει ήδη καταδειχθεί, όχι στο διάστημα τόνου, αλλά στη διαστηματική σχέση ημιτονίου, με τις αντίστοιχες συνδηλώσεις: κατά συνέπεια, πρόκειται για χρωματικό κατιόν πέρασμα.

The image displays a musical score for piano accompaniment, measures 119-128. The score is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of three systems of staves. Red markings highlight specific notes and chords. Labels below the staves indicate chord changes: (i) (V7), (c:), (f:), (g:), (c:), and (II6 N). The score shows a complex chromatic progression, including a chromatic scale in the bass line and various chordal textures.

Εικόνα 42: Σκιαγράφηση των επιμέρους τονικών χώρων (μέτρα 119-128)

Το Αναμεταβατικό Τμήμα (μέτρα 133-146), ως τέταρτη αναπτυξιακή ζώνη κατά την επιλεγμένη μεθοδολογία, ταυτίζεται με την εκ νέου παρουσίαση του Δευτερεύοντος Θέματος, εμπλουτισμένου με μια φωνή που δημιουργεί συνηχήσεις έκτης, καθότι ο συνθέτης ξεκάθαρα αποσκοπεί στην επίταση της δραματικής οδύνης.



Εικόνα 43: Μελωδικός σχηματισμός που παραπέμπει στην ολοτονική κλίμακα, χωρίς ωστόσο να ταυτίζεται με αυτήν (μέτρο 129)

Η (παροδική) αποφόρτιση καθίσταται δυνατή μέσω ενός περίτεχνου ρυθμικού σχηματισμού στο μέρος του πιάνου (που παραπέμπει στο Μεταβατικό Τμήμα της Έκθεσης), εντός του οποίου τονίζεται η στάση στη δεσπόζουσα του Κύριου Τονικού Χώρου, με απώτερη κατάληξη την τέλεια δομική πτώση. Στο μέρος του βιολοντσέλου εμφανίζεται ξανά, ως απόηχος της θύελλας που κοπάζει προσωρινά, ένα από τα «σύμβολα» της δραματικής έντασης του έργου, το οποίο «σφραγίζει» το σύνολο της Ανάπτυξης (εμφανιζόμενο για πρώτη φορά στο πλαίσιο του Κύριου Τονικού Χώρου): πρόκειται για το χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα δεκάτου έκτου μαζί με τριακοστό δεύτερο, που καταλήγει σε (τονισμένο ή μη) όγδοο.



Εικόνα 44: Ρυθμικό μοτίβο (πρωτοεμφανιζόμενο εντός του Μεταβατικού Τμήματος της Έκθεσης) που διατρέχει το σύνολο της Ανάπτυξης

Προλείανση του εδάφους για την εγκαθίδρυση της Επανεκθεσης σημειώνεται ήδη από το μέτρο 129, προτού καν εισαχθεί το Αναμεταβατικό Τμήμα, μέσω της επανεμφάνισης ενός

συνδυασμού φθόγγων που παραπέμπει στην αλλοιωμένη συγχορδία Ger⁶, ως στοιχείο άρρηκτα συνδεδεμένου με το Κύριο Θεματικό Υλικό.



Εικόνα 45: Χαρακτηριστικό ρυθμικό σχήμα τριήχου (μοίρασμα στα δύο χέρια του ερμηνευτή πιανίστα, μέτρο 139)

Επανεκθεση: Η αρχή αυτού του μακροδομικού τμήματος ταυτίζεται, τελώντας σε πλήρη αντιστοιχία με την Έκθεση, με την επανεισαγωγή του Κύριου Θέματος στην τονικότητα c, ρόλος τον οποίον έχει αναλάβει το πιάνο, με δυναμική p και άρθρωση non legato, ενώ το βιολοντσέλο επαναλαμβάνει πιστά το πρότερο μουσικό υλικό. Λόγοι συνέπειας και συμμετρίας υπαγορεύουν την αυτούσια μεταφορά των προγενέστερων συνθετικών επιλογών σε τούτο το πλαίσιο, με αποτέλεσμα τα μέτρα 147-188 της Επανεκθεσης να είναι σχεδόν πανομοιότυπα με τα μέτρα 3-44 της Έκθεσης, καθόσον παρατηρείται απόλυτη σύμπτωση των αφηγήσεων, από κάθε άποψη (μοτιβικό / θεματικό υλικό, φραστική κατανομή του μουσικού υλικού, αρμονικός σχεδιασμός, οριοθέτηση και δόμηση των επιμέρους περιοχών, ρυθμικοί / μελωδικοί σχηματισμοί, άρθρωση, δυναμική).¹⁷⁷

Εντός του Μεταβατικού Τμήματος που εισάγεται στο μέτρο 179 η επεξεργασία των μουσικών στοιχείων γίνεται κατά τρόπο απαράλλακτο με εκείνον της Έκθεσης, έως ότου επέλθει η αναμενόμενη μεταβολή στην αρχή του μέτρου 189: αποτυπώνοντας την αντιθετικότητα των δύο τονικών χώρων και των αντίστοιχων θεμάτων στους κόλπους της διαλεκτικής, η επαναφορά του

¹⁷⁷ Οι μοναδικές, απειροελάχιστες διαφορές που παρατηρούνται και αναφέρονται εδώ παρότι δεν έχουν ιδιαίτερη σημασία για τούτη την έρευνα αφορούν στα εξής: α) η πρώτη διαφορά εντοπίζεται στο μέρος του βιολοντσέλου και αφορά ρυθμική αξία: στα μέτρα 3 και 4 η νότα C είναι διάρκειας τετάρτου, ενώ στην αντίστοιχη περιοχή των μέτρων 147 και 148 πρόκειται για όγδοο, β) τα σύμβολα αυξομείωσης της ηχητικής έντασης υπάρχουν μόνο στο μέρος του βιολοντσέλου στα μέτρα 5-7 και 9-11, ενώ στα αντίστοιχα της Επανεκθεσης μέτρα 149-151 και 153-155 η παρτιτούρα συμπεριλαμβάνει σημειώσεις στο μέρος του πιάνου, γ) στο μέτρο 5, ο δεύτερος χρόνος ταυτίζεται με τη νότα C, στο μέρος του πιάνου, ως πρώτος φθόγγος της ομάδας τριήχων δεκάτων έκτων, χαμηλότερη φωνή και κατάληξη του ισοκράτη τονικής, ενώ στο μέτρο 149 η αντίστοιχη νότα είναι Eb, δ) στον δεύτερο χρόνο του μέτρου 17 και στον πρώτο χρόνο του μέτρου 18 η φορά του στελέχους των ογδών είναι κατιούσα, ενώ στα μέτρα 161 και 162 είναι ανιούσα, ε) η επόμενη διαφορά σχετίζεται με σημείο αλλοίωσης: στο μέτρο 166 λείπει το σύμβολο της αναιρέσης από τον φθόγγο B (μέρος του πιάνου, δεύτερος χρόνος, δεύτερος φθόγγος της ομάδας τριήχων), το οποίο σημειώνεται ξεκάθαρα στο μέτρο 22, στ) στο μέτρο 31, υπάρχει η ένδειξη “sf” στο μέρος του πιάνου, στον δεύτερο χρόνο, ενώ η αντίστοιχη του μέτρου 175 είναι “f” και ζ) η ένδειξη “marcato” στο πρώτο μισό του μέτρου 35 λείπει από το μέτρο 179.

φθόγγου Β στη φυσική του κατάσταση ως τρίτης της V αίρει την παραμικρή αμφιβολία περί της κυριαρχίας της τονικότητας c, η οποία, πιστή στη δομική της αποστολή, κατισχύει της σχετικής μείζονας. Ως εκ τούτου, το Μεταβατικό Τμήμα της Επανάκθεσης εμφανίζεται ευλόγως διαφοροποιημένο (συντεταμημένο και με μεταφορά των αρμονικών σχέσεων στο νέο τονικό πεδίο): αυτή η παρέκκλιση δεν είναι όμως εκτεταμένη, επειδή το ήδη αναφερθέν «σημείο επανάκαμψης» (γνωστό ως “crux”) εντοπίζεται μόλις τρία μέτρα αργότερα (μετά την ολοκλήρωση της Μετάβασης και του συνδετικού περάσματος), στην αρχή του μέτρου 192, όπου, μέσω της επέκτασης της ημίπτωσης, επαληθεύονται οι ακόλουθες παράμετροι: αποκατάσταση της αντιστοιχίας με την Έκθεση λόγω επιβεβαίωσης της ύπαρξης Διάμεσης Τομής (μέτρο 190, ακολουθούμενη από Γέφυρα Διάμεσης Τομής έκτασης δύο μέτρων) και θωράκιση του Κύριου Τονικού Χώρου με την επισήμανση της λειτουργίας της δεσπόζουσας.



Εικόνα 46: Διάμεση Τομή και Γέφυρα εντός της Επανάκθεσης (μέτρα 190-191). Το «σημείο επανάκαμψης» έπεται, ταυτιζόμενο με την αρχή του Δευτερεύοντος Θέματος

Η επανεισαγωγή του μοναδικού Δευτερεύοντος Θέματος στο μέτρο 192 γεννά ορισμένες σκέψεις αναφορικά με την ορθότητα και την εγκυρότητα της τονικής επίλυσης στην οποία οδηγεί η Γέφυρα Διάμεσης Τομής, επειδή, παρότι η προηγούμενη αρμονική περιπλάνηση έχει ολοκληρωθεί με την επάνοδο στη ντο ελάσσονα και η ασάφεια έχει αρθεί χάρη στην επαναφορά των φθόγγων Β και F στη φυσική τους κατάσταση, η αιφνίδια εμφάνιση της ομώνυμης μείζονας τονικότητας (C) συνδέεται με τη διατύπωση επιφύλαξης ως προς την αληθινή επανάκαμψη στον Κύριο Τονικό Χώρο. Τούτη η εξαίρεση δεν είναι, ωστόσο αξιοσημείωτη σαν «παραμόρφωση» θεματικού υλικού, για τον λόγο ότι συνιστά μία πρόσθετη απόδειξη της συνθετικής ανάγκης για έκφραση διαμέσου των αναλογιών και των αντιστοιχίσεων που προσφέρει η συμμετρική δόμηση. Εντός του θαυμαστού αυτού αρχιτεκτονήματος, ο δημιουργός αποσκοπεί στην εκ νέου ανάδειξη της ιδιαίτερης λυρικής

ποιότητας του Δευτερεύοντος Θέματος – σαν μια τελευταία προσπάθεια παρηγοριάς και ανακούφισης προτού βιωθεί η αναπόδραστη, ολοσχερής καταστροφή. Ο στόχος αυτός δύσκολα θα μπορούσε να επιτευχθεί, ως φαίνεται, σε έλασσον τονικό περιβάλλον· για την ακρίβεια, η εξαρχής μεταφορά του Δευτερεύοντος Θέματος στην τονικότητα c θα υπονόμει και εν τέλει θα ακύρωνε τη συγκινητική αυτή συνθετική επιδίωξη.

Κατά τα άλλα, ο χειρισμός των μουσικών συνιστωσών δεν παρουσιάζει εδώ ουσιώδεις αποκλίσεις και η ροή της αφήγησης δίνει τη σιγουριά του οικείου. Μία παρατήρηση κρίνεται παρά ταύτα σκόπιμη σε τούτο το σημείο, διότι είναι το πλέον κατάλληλο για την υπενθύμιση της αρμονικής / ηχητικής αντιπαράθεσης φθόγγων που θεωρούνται σημαντικοί εντός του πλέγματος του έργου, ακριβώς επειδή αντικατοπτρίζουν μια σύγκρουση που μαίνεται σε βαθύτερο επίπεδο: εκείνο της τονικής αμφισημίας. Δεν είναι λοιπόν περιττή η υπόμνηση ότι από τα πρώτα κιάλας μέτρα του IIIου Μέρους της Σονάτας καταδεικνύεται ότι η αρμονική σχέση της V με την i στηρίζεται στη χρήση συνδέσεων που διακρίνονται για τη χρωματικότητά τους (i-vii^{o6}/bVII-bVII-V7-i), με αποτέλεσμα να σχηματίζεται, σε μελωδικό επίπεδο, η αντίστοιχη χρωματική ανιούσα γραμμή.



Εικόνα 47: Χαρακτηριστική χρωματική ανιούσα μελωδική κίνηση (Πάρτα του βιολοντσέλου, μέτρα 5-7)

Ο δημιουργός εναλλάσσει επίσης τους φθόγγους B \flat /B \sharp και C \sharp /C \flat στο πλαίσιο του Καταληκτικού Τμήματος της Έκθεσης, εντός της τονικότητας E \flat (μέτρα 90-94) και η είσοδος στην Ανάπτυξη είναι εφικτή και πάλι χάρη σε μια ανιούσα χρωματική γραμμή (υπογραμμιζόμενη και από τα δύο όργανα, με το επιπλέον στοιχείο της ρυθμικής διαστολής), που αντανακλά την αντίστοιχη αρμονική οργάνωση.

ΤΕΛΟΣ ΚΑΤΑΛΗΚΤΙΚΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ ΕΚΘΕΣΗΣ-ΑΡΧΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗΣ					
Μέτρο	94	95	96	97	98
Γραμμή μπάσου	B \flat	B \flat -C	C \sharp (D: vii $^{\circ 7}$)	D (g: V)	G

Εικόνα 48: Ανάδειξη της δομικής σπουδαιότητας του χρωματικού στοιχείου (ανιούσα κίνηση στον μπάσο, μέτρα 94-98)

Επανερχόμενοι στο πεδίο της Επανεκθεσης, θα άξιζε να σημειωθεί η εναλλαγή των φθόγγων B \flat /B \flat (ως ενός των υφολογικών επιπέδων της γραμμικής διφωνίας, στοιχείο που εμφανίζεται εδώ με ξεχωριστό δυναμισμό), καθ' όλη την έκταση του Δευτερεύοντος Θέματος, διαδοχικώς παρουσιαζόμενο από το βιολοντσέλο και το πιάνο (μέτρα 192-220), διότι κατ' αυτόν τον τρόπο αποτυπώνεται μία διαφορετική των προηγούμενων αντιπαράθεση, των τονικών χώρων της τονικής και της υποδεσπόζουσας, καθοριστικής σημασίας αυτή τη φορά, επειδή συναρτάται με την ίδια τη δομική λειτουργικότητα του τμήματος της Coda, όπως θα εξετασθεί ενδελεχώς στη συνέχεια.

The image shows a musical score for piano, measures 199-206. The score is written in treble and bass clefs. The bass line features a chromatic ascent, highlighted by a red box. Chord symbols are provided below the staves: vii°/IV , II/IV , $(vii^{\circ}7/IV)$, II/IV , $V7/IV$, IV/IV , vii°/IV , IV , $ii^{\circ}6$ $5/vi$, $V2/vi$, vi , $ii^{\circ}4$ 3 , and V . A red line connects the bass notes in the highlighted passage to the corresponding chord symbols.

Εικόνα 49: Ανάλυση αποτύπωση της σύγκρουσης των τονικών χώρων της τονικής και της υποδεσπόζουσας (μέτρα 199-206)

Είναι επομένως κατανοητό ότι οι επιμέρους ποικίλσεις φθόγγων έχουν, πέρα από τον διακοσμητικό τους ρόλο, λειτουργία που συναρτάται με την ίδια την αρχιτεκτονική του δημιουργήματος. Στο τέλος της Δευτερεύουσας Θεματικής Περιοχή και σε απόλυτη αναλογία με το αντίστοιχο τμήμα της Έκθεσης, η Καταληκτική Περιοχή της Επανεκθεσης οριοθετείται από την τέλεια πτώση της Ουσιώδους Δομικής Κατάληξης, που έχει ξανά τη μορφή ενός πτωτικού σχήματος $ii^{♯4}_3-I^6_4-vii^o_2-I^6_4$, στην τονικότητα C (μέτρα 219-224), η οποία έχει αναλάβει (προσωρινά, όπως θα φανεί στη συνέχεια) τον δομικό ρόλο του Κύριου Τονικού Χώρου χωρίς όμως αυτό το περίβλημα να επηρεάζει στο παραμικρό τη λειτουργικότητα της πτώσης.

Η εξέταση τούτης της περιοχής βάσει των μεθοδολογικών εργαλείων της θεωρίας των Herokoski και Darcy οδηγεί και πάλι στην κατάφαση όλων των παραμέτρων που ευνοούν τη ροή και την εξέλιξη του αφηγήματος: αποτελώντας ουσιώδη προέκταση της Ουσιώδους Δομικής Κατάληξης, το Καταληκτικό Τμήμα της Επανεκθεσης υποστηρίζει την τρέχουσα τονικότητα, παρότι δεν είναι η κυρίαρχη, με ταυτόχρονη επαναφορά των στοιχείων εκείνων που συνδέθηκαν με την ολοκλήρωση της Έκθεσης και τελικό στόχο την εκ νέου διαμόρφωση δομικού – τέλειου αυθεντικού, εν προκειμένω - πτωτικού σχήματος.

Επ' αυτού πρέπει να γίνει ειδικότερη μελέτη των μέτρων 232-239, καθόσον η χρωματικότητα ανάγεται πλέον σε παράγοντα κεφαλαιώδους σημασίας τόσο για τη συγκρότηση του συγκεκριμένου μουσικού έργου (ιδωμένου ως οργανωμένου και λειτουργικού συνόλου) όσο και για την εν γένει μουσική προσφορά του ιδιοφυσού αυτού δημιουργού. Η εκπληκτική διαχείριση των χρωματικών φθόγγων και ιδίως του φθόγγου Db (του οποίου ο δομικός ρόλος είναι θεμελιώδους σπουδαιότητας, όπως καταδείχθηκε κατά την ειδική διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο συνδέονται, από μορφολογικής πλευράς, τα επιμέρους τμήματα) δεν διευρύνει απλώς τον ισχύοντα τονικό χώρο, αλλά ασκεί καταλυτική επίδραση στην εξελικτική πορεία του συγκεκριμένου δημιουργήματος.

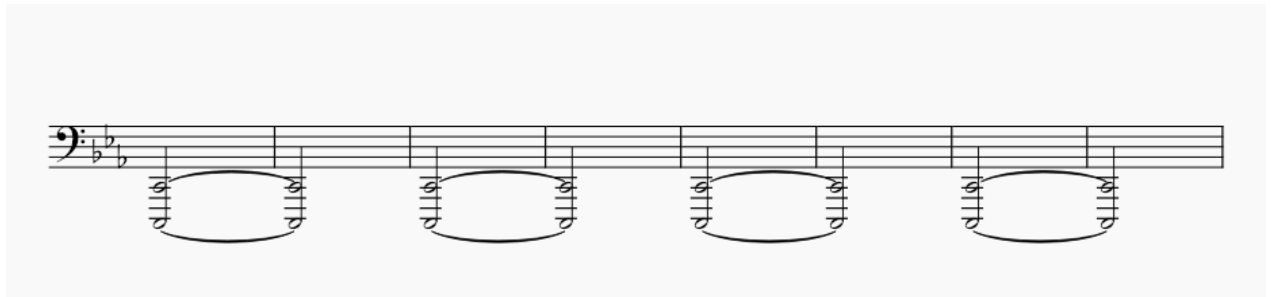
Εικόνα 50: Καθοριστική επίδραση της χρωματικότητας στην εξέλιξη της μουσικής πλοκής (Ιδιότητα αρμονική σχέση, μέτρα 232-239)

Δεν θα ήταν υπερβολή να ειπωθεί ότι οι τελευταίες δύο σελίδες της παρτιτούρας τούτης της Σονάτας προκαλούν θαυμασμό, επειδή η διαχείριση της Coda από τον δημιουργό της αποτυπώνει ανάγλυφα το μεγαλείο των συνθετικών ιδεών του Saint-Saëns. Η επιστημονική θεώρηση της μορφολογικής τυπολογίας υπογραμμίζει ότι ο συμπληρωματικός χώρος της Coda δεν έχει, όπως και ο προπαρασκευαστικός χώρος της Εισαγωγής, αυτοτελή δομική σπουδαιότητα για το κατεξοχήν πεδίο της μορφής σονάτας (όπως αυτή ορίζεται ειδικότερα από τον τύπο 3 κατά Herokoski και Darcy). Η ύπαρξή της ενδιαφέρει κυρίως από πλευράς αισθητικής της εκάστοτε μουσικής σύνθεσης.¹⁷⁸ Στη Σονάτα που μελετάται, ωστόσο, ο ρόλος που επιφυλάσσεται από τον συνθέτη για την «προεκτεινόμενη» αυτή (“discursive”) Coda ανάγεται σε υπέρτατο παράγοντα ολοκλήρωσης του έργου, διότι το συγκεκριμένο δομικό τμήμα κατορθώνει να συμπυκνώσει θεμελιώδη στοιχεία, προκειμένου να αναδείξει τον ίδιο τον πυρήνα αυτού του δημιουργήματος.

Ακριβέστερα, εντός του τελικού δομικού τμήματος επιτελούνται οι εξής λειτουργίες:

- ❖ επαναφορά της κυρίαρχης τονικότητας και εμφατική επιβεβαίωσή της

¹⁷⁸ Είναι απαραίτητο να διευκρινισθεί ότι η Εισαγωγή και η Coda δεν συνδέονται αποκλειστικά με τη μορφή σονάτας: αντιθέτως, είναι δυνατόν να λειτουργήσουν στο πλαίσιο κάθε μουσικής μορφής ανεξαιρέτως, ως πρόλογος και επίλογος, αντιστοίχως. Βλ. επ’ αυτού Πέτρο Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Αθήνα: Κάλλιπος, 2015), 204-210.



Εικόνα 51: Θριαμβευτική επαναφορά της κυρίαρχης τονικότητας (Εκτεταμένος ισοκράτης τονικής, μέτρα 240-247, μέρος του πιάνου)

- ❖ συνδυαστική επαναπροβολή του μοτιβικού υλικού του Κύριου και του Δευτερεύοντος Τονικού Πεδίου



Εικόνα 52: Επεκτατικός μετασχηματισμός τόσο του Κύριου όσο και του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού (Πάρτα του βιολοντσέλου, μέτρα 240-242 και 252-255, αντιστοίχως)



- ❖ αξιοσημείωτη συνθετική διαχείριση των συνιστωσών του τονικού χώρου της υποδεσπόζουσας, όχι ως τονική απόκλιση, αλλά ως αυτοτελές τονικό πλαίσιο, παραπέμποντας στην αντίστοιχη μεθοδολογία των Haydn, Mozart και Beethoven σε σχέση με την αρμονική διάσταση της μορφής σονάτας

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The bass line features a chromatic scale of octaves, with red dots marking specific notes. A red annotation 'πεποίκιληση του φθόγγου F' is written above the bass line. The second system continues the bass line with specific chordal annotations: v11o7, V7, i, V7/v, and v. The treble clef part of both systems contains melodic lines with various note values and rests.

Εικόνα 53: Αξιοποίηση του τονικού χώρου της υποδεσπόζουσας (μέτρα 248-251)

- ❖ εκτίναξη της χρωματικότητας σε όλο το εύρος της Coda - έκφασή της αποτελεί η ευφύεστατη χρήση χρωματικής αλυσίδας, με άμεσο στόχο την κλιμάκωση της δραματικής έντασης. Στα μέτρα 255-264 σκιαγραφείται μια (διπλασιασμένη) χρωματική ανιούσα γραμμή [B-C-C#-D-E-E-F-E#(F)-F#] εντός μιας χρωματικής αλυσίδας πέντε κρίκων, προκειμένου να επισφραγισθεί μέσω τέλει αθθεντικής πτώσης η τελική διευθέτηση των μουσικών ιδεών στην τονικότητα της ντο ελάσσονας.
- ❖ πύκνωση σε πολλαπλό επίπεδο: ρυθμική, μελωδική, αρμονική, υφής, δυναμικής, με απώτατο στόχο την κατάληξη του τελικού πλωτικού σχήματος (μουσική παράδοση που ανάγεται στην εποχή Μπαρόκ)
- ❖ θαυμαστή διαλογικότητα των οργάνων
- ❖ δραματουργική κορύφωση

Εικόνα 54: Η ορμητικότητα των ύστατων μουσικών χειρονομιών (μέτρα 272-278)

Η διεσδυτική ματιά του αναλυτή δεν μπορεί παρά να επισημάνει την ερμηνευτική σπουδαιότητα αυτής της αριστοτεχνικά οργανωμένης μορφολογικής περιοχής. Τούτη η θαυμάσια Coda, που μαρτυρεί την ιδιοφυή αντίληψη του δημιουργού της, συνιστά πεδίο εκδήλωσης του καταγισμού συναισθημάτων της ανθρώπινης οντότητας απέναντι στο αμετάκλητο του θανάτου. Ως έκφραση αυτής της σπαρακτικής αγριότητας, η φρενήρης επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού οδηγεί στο εκρηκτικό τέλος ενός έργου το οποίο δεν αποτελεί απλώς μια ξεχωριστής ομορφιάς σύνθεση που emπίπτει στο πεδίο της μουσικής δωματίου, αλλά ένα από τα λαμπρότερα δημιουργήματα του παγκόσμιου πολιτισμού.

2.2.4. Συνολική θεώρηση του έργου

Ιδωμένη στην ολότητά της, η υπό μελέτη Σονάτα είναι ένα έργο που διακρίνεται για την πρωτοτυπία της, εντός συμβατικού ωστόσο πλαισίου· με διαφορετική διατύπωση, η μοναδικότητά της έγκειται στην ιδιαίζουσα συνθετική διαχείριση του αρμονικού παράγοντα, χωρίς όμως να

διασαλεύονται τα όρια της καθαυτής μουσικής μορφής. Τα στοιχεία που καθιστούν τούτο το έργο ξεχωριστό δεν αφορούν στην οργάνωση¹⁷⁹ και συγκρότηση ενός ιδιαίτερου μορφολογικού τύπου, αλλά στην προσέγγιση της αρμονικής συνιστώσας. *Πρόκειται επομένως για μια τυπική μορφή σονάτας, με διευρυμένο εντούτοις αρμονικό πλάνο.*

Ένα από τα πλέον αναγνωρίσιμα στοιχεία της συνολικής μουσικής προσφοράς του Saint-Saëns για τα οποία έγινε ήδη λόγος είναι η τάση του να συμπεριλαμβάνει στα έργα του εκτεταμένα τμήματα τονικής περιπλάνησης που δεν συνάδουν με τους συνήθεις συνθετικούς κανόνες της Μπαρόκ και της Κλασικής περιόδου· η εν λόγω διαχείριση του υλικού έχει ως αποτέλεσμα οι διασυνδέσεις που προκύπτουν και οι σχέσεις που αναδεικνύονται να δίνουν την αίσθηση ενός ασαφούς τονικού πλαισίου. Στην εξεταζόμενη Σονάτα, ο συνολικός σχεδιασμός εμπίπτει, εκ πρώτης όψεως, σε πεδίο άκρως παραδοσιακό: το Ιο Μέρος είναι γραμμένο στην τονικότητα της c, το ΙΙο Μέρος κινείται εντός της Eb και στο ΙΙΙο Μέρος γίνεται επιστροφή στην αρχική τονικότητα. Η βαθύτερη διερεύνηση του τονικού πλαισίου αποκαλύπτει παρά ταύτα ένα εξαιρετικά περιπετειώδες αρμονικό ταξίδι.

Ανακεφαλαιώνοντας, γίνεται μια υπόμνηση των κυριότερων σταθμών αυτού του ταξιδιού:

- Στο Πρώτο Μέρος του έργου, η ευφυής συνθετική θεώρηση της προσφιούς διαστηματικής σχέσης ημιτονίου ανάγει τον φθόγγο Db σε υπέρτατο παράγοντα διαμόρφωσης των Δευτερευόντων Θεμάτων, καθόσον το τονικό πεδίο που επιλέγεται ως Δευτερεύων Χώρος της Έκθεσης είναι εκείνο της Ρε ύφεση Μείζονας. Η επιστροφή στην κυρίαρχη τονικότητα c είναι παροδική, διότι κατά την Αναπτυξιακή διεργασία, επιλέγονται κατά σειρά οι τονικοί χώροι f, D, Eb, d και eb. Μετά από όλες αυτές τις «παρεκκλίσεις» και μέσω της έντονης προβολής της συγχορδίας G⁷, όπως υπογραμμίζεται από τη δική της συγχορδία εβδόμης με έβδομη ελαττωμένη, επιτυγχάνεται θριαμβευτική επάνοδος στην τονικότητα της ντο ελάσσονας.
- Αν και η αρμονική δομή είναι σαφέστατα απλούστερη στο μεσαίο, αργό Μέρος, ο συνθέτης «λοξοδρομεί» προς τη g, προτού γίνει μια προσωρινή στάση στη c, η οποία συμπίπτει με την έναρξη της ενότητας B της τριμερούς μορφής ABA'. Αυτός ο σχεδιασμός συνιστά αναμφίβολα ένα ακόμα παράδειγμα της δυναμικής της σχέσης mediantes. Εντός του τμήματος B του ΙΙου Μέρους γίνεται μια «ιδιότυπη» διευθέτηση του ζητήματος της οριοθέτησης των τονικών περιοχών, επειδή ο Saint-Saëns αξιοποιεί στο έπακρο τη χρωματικότητα, για να διέλθει από τις τονικότητες Db, D και να εγκαθιδρύσει την αρχική τονικότητα της Eb, αποδεικνύοντας κατ'

¹⁷⁹ Η λέξη «οργάνωση» δεν τίθεται εδώ τυχαία. Σύμφωνα με τον Schönberg, η μορφή σημαίνει πως το έργο είναι *οργανωμένο*, υπό την έννοια ότι απαρτίζεται από στοιχεία που λειτουργούν όπως εκείνα ενός ζωντανού *οργανισμού*. Εν προκειμένω, η συνθετική θεώρηση της οργανικότητας δεν αντανάκλαται απλώς στη δόμηση κάθε επιμέρους τμήματος, αλλά στη δημιουργία ενός ισχυρού εσωτερικού δικτύου, μέσα στο οποίο παρατηρείται μια σταθερή, συνεπής αξιοποίηση των αλληλοσυμπληρούμενων στοιχείων. Βλ. Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, επιμ. Gerald Strang και Leonard Stein (New York: St. Martin's, 1967), 1.

αυτόν τον τρόπο την προσήλωσή του στη διαστηματική σχέση ημιτονίου και την αξιοποίησή της μέσω της συγχορδίας της ναπολιτάνικης.

- Στο IIIο Μέρος της Σονάτας, ο συνθέτης δίνει αρχικά την εντύπωση μιας διαμάχης των χώρων της τονικής και της δεσπόζουσας, διότι, κατά την παρουσίαση του Κύριου Θέματος γίνεται επανειλημμένη εμφάνιση του φθόγγου F♯, προσαγωγή της Σολ Μείζονας. Αυτή η αίσθηση τονικής αμφισημίας αίρεται με την έναρξη του Μεταβατικού Τμήματος, το οποίο εκτυλίσσεται εντός των τονικοτήτων Ab και Eb, με τις οποίες εκφράζεται σαφέστατα η συνθετική επιδίωξη να βασισθεί η δόμηση ολόκληρου του IIIου Μέρους επάνω στη συγγένεια σχέσης τρίτης. Όπως επισημάνθηκε βεβαίως κατά την αναλυτική θεώρηση του IIIου Μέρους, η σύγκρουση των χώρων της τονικής και της δεσπόζουσας δεν παύει με την εμφάνιση του Μεταβατικού Τμήματος· απεναντίας, μεταφέρεται εντός του χώρου της σχετικής μείζονας, καθόσον ο φθόγγος Bb επιμένει έως και λίγο πριν από την Ανάπτυξη, παρεμβαίνοντας μάλιστα στο πτωτικό σχήμα που ταυτίζεται με την έναρξη του Καταληκτικού Τμήματος. Υποκινούμενος από την ανάγκη του για συνεπή διαχείριση του μουσικού υλικού, ο Saint-Saëns ενεργοποιεί ξανά αυτή τη θεμελιώδη διαμάχη ταυτοχρόνως με την εκκίνηση της Επανεκθέσης, κατά την οποία δεν ατονεί ο ιδιαίτερος ρόλος του φθόγγου F♯. Η επιδιωκόμενη τονική επίλυση δεν επέρχεται παρά έντεκα μέτρα προτού τεθεί η κατακλείδα. Θα μπορούσε ευλόγως να υποστηριχθεί, επομένως, ότι η εν λόγω τονική αστάθεια είναι η αντανάκλαση της αναταραχής που βίωσε ο συνθέτης εξαιτίας της συγκλονιστικής απώλειας ενός από τα πλέον αγαπημένα του πρόσωπα, της Charlotte Masson, θείας της μητέρας του.

Συγκεντρωτικά, επισημαίνεται εκ νέου ότι *η μορφολογική ανάλυση του θαυμάσιου αυτού δημιουργήματος δεν οδηγεί επ' ουδενί σε διαπίστωση ιδιότυπης μορφής. Η συνθετική πρωτοτυπία αφορά εν προκειμένω στην αξιοσημείωτη διεύρυνση του αρμονικού πλάνου, το οποίο είναι το ακόλουθο:*

ΣΟΝΑΤΑ ΓΙΑ ΒΙΟΛΟΝΤΣΕΛΟ ΚΑΙ ΠΙΑΝΟ, ΕΡΓΟ 32											
Iο ΜΕΡΟΣ (Μέτρα 1-410)				IIο ΜΕΡΟΣ (Μέτρα 1-72)				IIIο ΜΕΡΟΣ (Μέτρα 1-278)			
ΕΚΘΕΣΗ (Μέτρα 1-115)	ΑΝΑΠΤΥΞΗ (Μέτρα 116-263)	ΕΠΙΛΟΓΗ (Μέτρα 264-396)	CODA (Μέτρα 396-410)	A (Μέτρα 1- 27)	B (Μέτρα 27-49)	A' (Μέτρα 50-65)	Codetta (Μέτρα 65-72)	ΕΚΘΕΣΗ (Μέτρα 1- 97)	ΑΝΑΠΤΥΞΗ (Μέτρα 98-146)	ΕΠΙΛΟΓΗ (Μέτρα 147-239)	CODA (Μέτρα 240- 278)
1 ► c 60 ► Ab (Db: V) 69 ► Db	116 ► G pedal (c: V) 137 ► C: V 150 ► f 176 ► f# (D: iii) 178 ► D (Eb: vii*) 182 ► Eb → E# (A: V) 190 ► A (d: V) 191 ► A pedal 198 ► Bb pedal (eb: V) 208 ► eb 232 ► c: V ⁷ 236 ► G: vii ^{o7} 256 ► G pedal (c: V)	264 ► c	396 ► c	1 ► Eb 11 ► g (Eb: iii) 19 ► Eb 26-27 ► Eb → c	27 ► c 39 ► Ab 42 ► C 43 ► Db: V 48 ► Eb: V	50 ► Eb	65 ► Eb	1 ► c: V 3 ► c 11 ► g (c: V) 19 ► c 35 ► Ab (c: VI) 38 ► c 41 ► Eb 46 ► D → Eb 54 ► Bb pedal (Eb: V)	98 ► g (c: V) 115 ► bb 129 ► Db (c: II ^{6N}) 133 ► G pedal (c: V)	147 ► c 192 ► C	240 ► c

Εικόνα 55: Συγκεντρωτική παρουσίαση του διευρυμένου αρμονικού πλάνου του έργου

3. Ερμηνευτική προσέγγιση

3.1. Η ερμηνεία ως συνισταμένη συντρεχουσών δυνάμεων

Η αναζήτηση του πυρήνα της εννοιολογικής υπόστασης και του ρόλου της ερμηνείας αποκαλύπτει την πολύπλοκη φύση της, καθόσον συναρτάται με πλείστες όσες παραμέτρους που συμμετέχουν στη διάπλασή της. Στο πνεύμα αυτό, τονίζεται πως δεν είναι δυνατόν να υπάρξει μία και μοναδική ερμηνευτική απόφαση την οποία να είναι σε θέση να ορίσει μια αναλυτική παρατήρηση.¹⁸⁰ Τούτη η διαπίστωση υποδεικνύει την αναγκαιότητα μετατόπισης του κέντρου βάρους της εν λόγω διερεύνησης, εφόσον το ζήτημα ύπαρξης και κατάκτησης μιας ιδανικής ερμηνείας θεωρείται ουτοπικό· κατά συνέπεια, ως πρωταρχικός στόχος τίθεται η επίτευξη μιας αξιόπιστης ερμηνευτικής προσέγγισης, που επιτελεί το λόγο ύπαρξης του έργου. Η συγκεκριμένη θεώρηση προϋποθέτει τη διαμόρφωση συνειδητής απόφασης, διάσταση η οποία κατεξοχήν υποδεικνύεται στο πεδίο σύζευξης ανάλυσης και ερμηνείας.¹⁸¹ Από τη στιγμή που ιδανική, απόλυτη αναπαράσταση της αποτυπωμένης συνθετικής βούλησης δεν είναι εφικτή, η ερμηνεία διαμορφώνεται δυνάμει ουσιωδών, σταθμισμένων με μεθοδολογικά εργαλεία, αποφάσεων που λαμβάνονται κατά την πορεία αναζήτησης και ανάδειξης του πυρήνα της εκάστοτε μουσικής σύνθεσης.¹⁸²

Την καθοριστική συμβολή της αναλυτικής προσέγγισης στη διαμόρφωση ερμηνευτικής επιλογής υπογραμμίζει η μουσικοθεωρητική επιστήμη και δη η συστηματική μουσικολογία, βασιζόμενη στο ότι κάθε αναλυτικό εύρημα έχει επίπτωση στην ερμηνεία. Κατά το δόγμα της σχολής ακραιφνούς αναλυτικής σκέψης, κάθε ερμηνευτής οφείλει να θεμελιώνει τις αποφάσεις του αποκλειστικά στα ευρήματα της μουσικής ανάλυσης, αφού εξαντληθεί βεβαίως η μελέτη όλων των πτυχών της. Επ' αυτού, ο Pierre Boulez προτείνει να ξεκινά ο ερμηνευτής την αναλυτική θεώρηση με προσεκτική παρατήρηση του μουσικού υλικού, για να εντοπιστεί το μοτιβικό κύτταρο ή μια εσωτερική οργάνωση που διακρίνεται για τη συνεκτικότητά της. Στη συνέχεια, είναι απαραίτητο να γίνει η αποκωδικοποίηση των συνθετικών κανόνων που προέκυψαν από την αναλυτική διαδικασία. Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο μελετητή, κρίνεται επιβεβλημένο να διέρχεται ο ερμηνευτής από

¹⁸⁰ Janet Schmalfeldt, "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's *Bagatelles* Op. 126, Nos. 2 and 5", *Journal of Music Theory* 29, no. 1 (Spring 1985), 28, <https://www.jstor.org/stable/843369>.

¹⁸¹ Σύμφωνα με τον Cone, κάθε βάσιμη ερμηνεία δεν αντιπροσωπεύει κάτι ιδανικό, αλλά μια επιλογή ως προς τα εγγενή στοιχεία του έργου που πρέπει να αναδειχθούν. Βλ. Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 34.

¹⁸² Ο Rink επισημαίνει ότι η ερμηνεία αποτελεί ουσιαστικά ένα σύνολο επιλογών – συνειδητών και μη – που σχετίζονται τόσο με την ανάδειξη εσωτερικών λειτουργιών των μουσικών χαρακτηριστικών όσο και με τον τρόπο προβολής τους. Βλ. John Rink, "Analysis and (or?) performance," σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 35-48.

αυτά τα στάδια, ώστε να επιτυγχάνεται ολοκληρωμένη και αποτελεσματική κατανόηση του έργου.¹⁸³

Την αναγκαιότητα θεωρητικής κατάρτισης υπογραμμίζει και ο Eugene Narmour, ο οποίος επιμένει ότι οι ερμηνευτές, ως συνδημιουργοί των επιλεγμένων μουσικών συνθέσεων, θα πρέπει να διαθέτουν αναλυτική ικανότητα, η οποία επικυρώνει τις επιμέρους επιλογές τους.¹⁸⁴ Ο Wallace Berry δηλώνει, επίσης, ότι είναι απαραίτητο να συνδέεται η ερμηνεία με ενδελεχή ανάλυση.¹⁸⁵

Κρίνεται επιβεβλημένο από τον γράφοντα να διευκρινισθεί ότι στο συγκεκριμένο πεδίο διερεύνησης δεν τίθεται επ' ουδενί ζήτημα υπεροχής της αναλυτικής μεθοδολογίας έναντι της ερμηνευτικής διεργασίας ή της ερμηνευτικής επιλογής έναντι της αναλυτικής προσέγγισης, για τον κύριο λόγο ότι η μορφοποίηση του ερευνητικού ερωτήματος, η εξέτασή του και η συναγωγή ισχυρών συμπερασμάτων βασίζεται στη σύζευξη και όχι στην απόσχιση. Αναγνωρίζοντας επομένως τη διττότητα του μελετώμενου αντικειμένου, ο γράφων υποστηρίζει ότι η ανάλυση και η ερμηνεία είναι συντρέχουσες, και όχι αντίρροπες δυνάμεις, με συνισταμένη τους την όσο το δυνατόν πιστότερη, γνησιότερη και ειλικρινέστερη εκδήλωση των προθέσεων του συνθέτη. Η εκτέλεση μιας μουσικής σύνθεσης χωρίς την – έστω στοιχειώδη – ανάγνωση των παραμέτρων που τη συγκροτούν οδηγεί συνθηθέστατα σε αδυναμία απόδοσης της πολυπλοκότητας της συνθετικής εξερεύνησης και ανάδειξης του βάθους του νοηματικού της περιεχομένου· αντιστρόφως, η απλή περιγραφή των τεχνικών πτυχών ενός μουσικού έργου χωρίς τη μετέπειτα ερμηνεία αφήνει τη μελέτη ελλιπή, μετέωρη, καθώς η αληθινή αφομοίωση απαιτεί τη μετάβαση στο ερμηνευτικό επίπεδο.

Η ειδικότερη εξέταση της παραμέτρου της ιστορικά τεκμηριωμένης ερμηνείας γεννά έναν αδιαμφισβήτητο γόνιμο, πλην ατέρμονο διάλογο, εντός του οποίου η ακρίβεια αναμετράται με την ελευθερία και η ευρηματικότητα με τη συνέπεια. Σε τούτο το σημείο, επομένως, κρίνεται απαραίτητο να διασαφηνισθεί ότι οι εν λόγω έννοιες δεν τελούν σε σχέση αλληλοαποκλεισμού, όπως θα εξηγηθεί εκτενώς στη συνέχεια. Ο Peter Walls ισχυρίζεται ότι είναι ερμηνευτικό καθήκον να αποκαλύπτονται οι συνθετικές προθέσεις και τονίζει ότι η βασική προσέγγιση για να επιτευχθεί αυτός ο στόχος είναι η σε βάθος κατανόηση της μουσικής, τόσο μέσω διαλογής των σχετικών ιστορικών πληροφοριών όσο και μέσω της αναλυτικής διαδικασίας.¹⁸⁶ Κινούμενος προς την ίδια κατεύθυνση, ο John Rink πιστεύει ότι είναι άκρως σημαντική η κατανόηση του «σχήματος της

¹⁸³ Βλ. επ' αυτού Κωνσταντίνο Τσούγκρα, «Εισαγωγή στη Μουσική Ανάλυση και στη μεθοδολογία της», σε *Εισαγωγή στη Μουσικολογία και στις Μουσικές Επιστήμες*, επιμ. Εύη Νίκα – Σαμψών (Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019), 174.

¹⁸⁴ Eugene Narmour, “On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation”, σε *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, επιμ. Eugene Narmour και Ruth Solie, Festschrift Series, No. 7 (New York: Pendragon Press, 1988), 317-340.

¹⁸⁵ Βλ. Wallace Berry, *Form in Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1986), xv-xvi.

¹⁸⁶ Peter Walls, “Historical Performance and the modern performer”, σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 31.

μουσικής», θεωρούμενου μάλιστα ως μεθοδολογικού εργαλείου, υπό την έννοια της αποσαφήνισης της χωροταξικής διάστασης του μουσικού έργου.¹⁸⁷

Πιστός στην πρόθεση σφαιρικής, ολιστικής θεώρησης του μουσικού δημιουργήματος, στην επίτευξη της οποίας αναντίρρητα συμβάλλει η αναλυτική διεργασία, ο γράφων αισθάνεται αδήριτη την ανάγκη να υπογραμμίσει δύο παραμέτρους διερεύνησης: Πρώτον, με δεδομένη τη γραμμικότητα του χρόνου και τη (σύμφωνα με τα ισχύοντα δεδομένα, τουλάχιστον) φυσική αδυναμία ανάδρομης κίνησής του, η διατύπωση μιας ερμηνευτικής πρότασης απόλυτης ιστορικής πιστότητας, η οποία να μην επιδέχεται την παραμικρή αντίκρουση, μοιάζει ατελέσφορη, ακόμα και σε συνάρτηση με τις διαθέσιμες οπτικο-ακουστικές καταγραφές (ηχογραφήσεις / βιντεοσκοπήσεις), που δεν είναι δυνατόν να αποτυπώσουν την ολότητα της συνθετικής επιδίωξης. Δεύτερον, η ορθολογική, μεθοδική αναζήτηση της ακρίβειας δεν είναι σε θέση να αρνηθεί τη διττότητα της μουσικής εκτέλεσης εν γένει, δηλαδή το δισυπόστατο συνειδητής και διαισθητικής ερμηνείας, πόσω μάλλον να την αναιρέσει. Είναι συγκλονιστική η διαπίστωση ότι ακόμα κι όταν εκτελεστής του έργου είναι ο ίδιος ο δημιουργός του, αυτό που προσφέρεται στο κοινό είναι, ιδωμένο υπό το πρίσμα της αδυσώπητης ροής του χρόνου, η εκάστοτε όψη της μουσικής σύνθεσης, όπως σημαδεύεται από μια ερμηνευτική πρόταση που υπόκειται εξ ορισμού στο πεπερασμένο της ανθρώπινης ύπαρξης. Επομένως, ουδείς μπορεί να αμφισβητήσει τη χρονικότητα, παρά μόνον να συνδιαλλαγεί με αυτήν.

Η διάσταση του χρόνου δεν είναι, ωστόσο, η μόνη που καθιστά αδύνατη την αποκρυστάλλωση της «τέλειας, ανυπέρβλητης» ερμηνείας. Ένας ιδιαίτερος παράγοντας που πρέπει να επισημανθεί ειδικά είναι το πολυσχιδές της ανθρώπινης οντότητας. Χωρίς να γίνουν παρεκβάσεις σε ζητήματα που άπτονται της ύπαρξης του ασυνειδήτου και της προσπάθειας ανάδυσής του βάσει των μεθοδολογικών εργαλείων της ψυχαναλυτικής θεώρησης, πρέπει να τονισθεί ότι το μεγαλείο της ανθρώπινης φύσης έγκειται στο ότι είναι αδύνατον να υποταχθεί ολοκληρωτικά στη νόρμα του ορθού λόγου, διότι εμπερικλείει ασύλληπτες δυνάμεις, που ξεπερνούν κατά πολύ την ίδια τη νόηση. Μεταφέροντας την εν λόγω θέση στο πεδίο έρευνας, δεν μπορεί παρά να επισημανθεί ότι κάθε προσπάθεια σχηματισμού έγκυρης, ισχυρής, πειστικής ερμηνευτικής πρότασης πρέπει να αναγνωρίζει και να συμφιλιώνει τα εγγενή αντικρουόμενα στοιχεία: το εκπεφρασμένο σε σχέση με το άρρητο και το οριοθετημένο σε σχέση με το άπειρο.

Προς επίρρωση τούτης της θέσης, πρέπει να αναφερθεί ότι ο William Rothstein, αν και τονίζει την αναγκαιότητα δόμησης μουσικής αφήγησης μέσω της ανάλυσης, προκειμένου να σχηματισθούν επιμέρους αφηγήσεις από τους αποδέκτες ακροατές, σημειώνει ότι η ερμηνευτική

¹⁸⁷ John Rink, "Analysis and (or?) performance", σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 37.

διαδικασία περιλαμβάνει ένα μείγμα ενστίκτου, εμπειρίας και λογικού συλλογισμού, αφήνοντας στην κρίση του ερμηνευτή που επιλέγει την αναλυτική διαδικασία την ευχέρεια ανάδειξης του υλικού.¹⁸⁸

Η εμπριθής μελέτη ενός έργου οδηγεί κατά κανόνα σε στέρεες, εφαρμόσιμες λύσεις και, αναμφίβολα, ένας από τους σπουδαιότερους παράγοντες προς την κατάκτηση της βαθύτερης αυτής γνώσης είναι εκείνος της αναλυτικής διεργασίας, που κρίνεται από πολλούς θεωρητικούς ως καθοριστικής σπουδαιότητας. Αυτό που ο γράφων κρίνει απαραίτητο να αναφέρει εκ νέου είναι ότι το ουσιώδες της γνώσης συνίσταται στο ότι μπορεί να κερδηθεί μέσω μιας εμπεριστατωμένης έρευνας που, δίχως να εκτρέπεται από τον άξονά της, ενσωματώνει όλα τα φαινομενικώς ετερόκλητα στοιχεία. Ο ερμηνευτής καλείται, στο όνομα του πλουραλισμού, να είναι ανοιχτός σε κάθε ερμηνευτική πρόταση, εφόσον βεβαίως είναι βάσιμη και τεκμηριωμένη.

Η προηγηθείσα εξέταση της ιστορικής εξέλιξης της εκπληκτικής δημιουργικής πορείας του Saint-Saëns, πάντοτε σε συνάρτηση με το ευρύτερο κοινωνικό πλαίσιο, έγινε ηθελημένα μέσα από το πρίσμα του προσδιορισμού των καταβολών της συγκεκριμένης σύνθεσης, διότι αποτελεί προσωπική πεποίθηση ότι κάθε ανεξαιρέτως ατομικό δημιούργημα αποτελεί αντανάκλαση των γενικότερων συλλογικών διεργασιών. Η ανίχνευση της συνθετικής επιδίωξης όσον αφορά τη σύλληψη, οργάνωση, συγκρότηση, αποτύπωση και εκτέλεση του επιλεγέντος έργου μουσικής δωματίου υπήρξε γνώμονας της αποκωδικοποίησής του και της συνακόλουθης ερμηνευτικής του παρουσίασης· η σχολαστική, διόλου επιφανειακή μελέτη των ιστορικών πηγών λειτούργησε λοιπόν ως επιπλέον παράγοντας διαμόρφωσης των τελικών επιλογών, τόσο αναλυτικών όσο και ερμηνευτικών. Ο εκτελεστής που επιδιώκει να αναλύει αποτελεσματικά τη μουσική μπορεί να υποστηριχθεί σε σημαντικό βαθμό από λογής πηγές, με έμφαση σε βιο-εργογραφικά τεκμήρια, τα οποία σαφώς επηρεάζουν τις αποφάσεις του σε σχέση με τα στοιχεία που θα ενταχθούν στην ερμηνευτική του έκφραση, τη στιλιστική κατεύθυνση, όπως και τη συνολική τοποθέτηση απέναντι στο ζήτημα της εκτέλεσης. Το ιδιάζον της μουσικής ερμηνείας είναι ότι αναμετράται αδιάκοπα με τον πανδαμάτορα χρόνο· για την αντιμετώπιση αυτής της εγγενούς αδυναμίας επιστροφής, ο ερμηνευτής καλείται να θωρακιστεί, αναπτύσσοντας, πέρα από μια στέρεα δομημένη τεχνική, μια σταθερή πρακτική έλλογων – κατά το μέτρο του δυνατού – δυνάμεων, σε σχέση με τα δεδομένα του έργου που αποσκοπεί να θεμελιώσει, να προβάλει και να κατοχυρώσει.

Στη συγκεκριμένη παράμετρο στηρίζεται και η σύγχρονη σχετική βιβλιογραφία, η οποία έχει διατυπώσει συστηματικό λόγο για την υποκειμενική παράμετρο στην εκτέλεση. Από πολλούς θεωρητικούς υπογραμμίζεται ότι, στην πορεία ανίχνευσης και ανάδειξης των πυρηνικών στοιχείων

¹⁸⁸ William Rothstein, “Analysis and the act of performance”, σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 225-237.

ενός έργου, το πολυδιάστατο της ερμηνείας συνδέεται αφενός μεν με τη διαχείριση των ποικίλων παραγόντων που τη συνδιαμορφώνουν αφετέρου δε με την εμπειρική συνιστώσα, η οποία είναι, κατ' ουσίαν, η έκφραση της μοναδικότητας της προσωπικότητας κάθε ερμηνευτή, ως καταστάλαγμα βιωματικών καταγραφών.

Ο John Rink τονίζει τη δυναμική του υποκειμενικού κριτηρίου ως άξονα της λεγόμενης «διαισθητικής ερμηνείας», επισημαίνοντας εντούτοις ότι αυτή (θα πρέπει να) αποτελεί προϊόν διαρκούς, ακατάβλητης αλληλεπίδρασης σπουδαιών για το εν λόγω αντικείμενο μελέτης παραγόντων – δηλαδή μουσικής κατάρτισης και αντίστοιχων εμπειριών, ώστε να μην υπάρχει το παραμικρό περιθώριο εκτέλεσης ατεκμηρίωτης, ελευθεριάζουσας.¹⁸⁹ Για τον Cone, η «κατά βούληση» ερμηνεία δεν ταυτίζεται με εκτέλεση αστήρικτη στη σχετική γνώση, αλλά αποτελεί καθαρή έκφραση υποκειμενικών στοιχείων, καθοριζόμενη βάσει του κριτηρίου της «οπτικής γωνίας», έννοιας συνυφασμένης, κυρίως εντός του πεδίου των εικαστικών τεχνών, με το ερμηνευτικό περιβάλλον.¹⁹⁰

Πολύτιμη είναι η επιστημονική συμβολή του Roy Howat στην αποσύνδεση του υποκειμενικού κριτηρίου από την ελευθεριότητα. Δίνοντας βαρύτητα στο προσωπικό μουσικό αισθητήριο του ερμηνευτή, όπως και στη δυνατότητα (η οποία ανάγεται μάλιστα σε δικαίωμα) ανεμπόδιστης εξερεύνησης της καταγεγραμμένης μουσικής και της (μερικής ή ακόμα και ολικής) αμφισβήτησης στοιχείων της, προτείνει, πάντοτε με γνώμονα το ιδίωμα κάθε συνθέτη, μια λογική αναθεώρηση της αποτυπωμένης στην παρτιτούρα βούλησης. Ο συγκεκριμένος μελετητής εύστοχα προβάλλει τον ισχυρισμό ότι, εν γένει, δεν είναι δυνατόν να αναπαράγεται η μουσική απαρεγκλίτως, με τον ίδιο πάντοτε τρόπο, ούτε βεβαίως οφείλει να υιοθετήσει ο εκτελεστής μια στάση απaráλλακτη απέναντι στο ερμηνευτικό ζήτημα. Όπως καταδείχθηκε ανωτέρω, η όποια προσπάθεια τυποποίησης της ερμηνείας, πέραν του ότι είναι ανεπιθύμητη, επειδή διαλύει τον αυθορμητισμό και τη σύνδεση με τη «μαγεία» της στιγμής, δεν είναι στην ουσία εφικτή, καθότι αντίκειται σε θεμελιώδεις φυσικούς νόμους. Στον αντίποδα, η ακραιφνώς προσωπική, μοναδική αναγέννηση του εκάστοτε δημιουργήματος που έχει παραδοθεί στην ανθρωπότητα αναγνωρίζει τη βαρύτητα του ενστικτώδους, άλογου στοιχείου και ανάγει την ερμηνευτική επιλογή σε ύψιστης σημασίας παράμετρο, σε υπέρτατο καλλιτεχνικό παράγοντα και εν τέλει σε θεσμό.¹⁹¹

¹⁸⁹ John Rink, "Analysis and (or?) performance", σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 36.

¹⁹⁰ Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 32-33.

¹⁹¹ Roy Howat, "What do we perform", σε *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 4.

3.2. Προτεινόμενη ερμηνεία του υπό ανάλυση έργου

Η διαρκής αναγέννηση της μουσικής και η ανεξάντλητη αναπαράστασή της, με στόχο την εις το διηνεκές παρουσία της, αποτελεί ακλόνητη απόδειξη της διαχρονικότητας της ερμηνείας εν γένει, υπό την έννοια της καθοριστικής επίδρασής της στη διάσωση και διαφύλαξη της πνευματικής παρακαταθήκης. Εξάλλου, εάν αποκλειστικός στόχος ήταν η επίτευξη του ιδανικού, η ερμηνευτική πρακτική θα είχε ήδη σταματήσει να προσεγγίζει μουσικές συνθέσεις του παρελθόντος και να διατυπώνει συνεχείς, συχνά καινοτόμες ερμηνευτικές προτάσεις.¹⁹²

Αυτή η θέση θα μπορούσε να έρθει αντιμέτωπη με ισχυρό αντίλογο, ο οποίος βασίζεται στην πολυπλοκότητα των δυνάμεων που συνθέτουν την ερμηνεία: μολονότι δεν αμφισβητείται η ποικιλότητα των ερμηνευτικών προσεγγίσεων (παρόμοιες, διαφορετικές, ενίοτε εντελώς αντίθετες μεταξύ τους, ακόμα κι αν οι προσλαμβάνουσες των ερμηνευτών είναι κοινές), η καθολική, άκριτη αποδοχή της πολλαπλότητας ενδέχεται να υπονομεύσει την εγκυρότητα και την αξιοπιστία της εκτέλεσης. Πέρα από τις γενικές παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν, η ειδική μελέτη της Σονάτας opus 32, συμπεριλαμβάνοντας - αυτονοήτως - τον ερμηνευτικό πυλώνα, αποσκοπεί στην άρση των όποιων επιφυλάξεων, μέσω των εξής επιχειρημάτων:

- Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, είναι ευτύχημα ότι υπήρξε πρόσβαση στην πρωτότυπη, αυθεντική πηγή (Urtext¹⁹³ έκδοση του μουσικού οίκου “Durand, Schönewerk et Cie”), ως ζωτικής σημασίας για την καθολική αναλυτική / ερμηνευτική πραγμάτωση. Η διαθεσιμότητα της έκδοσης Urtext δεν αφήνει περιθώρια αμφισβήτησης της αυθεντικότητας της πρωτογενούς πηγής, ως ζητήματος υψίστης σημασίας αναφορικά με την ανάδειξη της αληθινής επιδίωξης του συνθέτη. Κρίνεται ωστόσο σκόπιμο να ειπωθεί ότι, αν και πληρούται εν προκειμένω η συγκεκριμένη προϋπόθεση, το τυπωμένο μουσικό κείμενο σαφώς και δεν (πρέπει να) ταυτίζεται πλήρως με την ίδια τη μουσική, η υπερβατικότητα της οποίας είναι αδιαμφισβήτητη. Η παρτιτούρα, ως σημειογραφική αποτύπωση της συνθετικής πρόθεσης, είναι το υπόβαθρο πάνω στο οποίο θεμελιώνεται η ερμηνεία – ο χάρτης εκτελεστικών οδηγιών σύμφωνων με τη συνθετική βούληση, ο οποίος, όσο πιο επιμελημένος και κατατοπιστικός είναι τόσο αποτελεσματικότερα επιτελεί τη λειτουργία του, χωρίς αυτό να σημαίνει όμως ότι η προσκόλληση στην αξιοπιστία της παρτιτούρας και η ευλαβική προσπάθεια ηχητικής αναπαραγωγής της συνεπάγεται αυτομάτως την ορθότερη

¹⁹² Βλ. Edward T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 56.

¹⁹³ Η ερμηνεία της λέξης “Urtext” στηρίζεται στην έννοια του προθέματος “Ur”, το οποίο, στη γερμανική γλώσσα, υποδεικνύει, εντός σύνθετης λέξης, το πρωταρχικό / αυθεντικό. Στο αντίστοιχο λήμμα του *Grove*, η έκδοση Urtext αποδίδεται ως «αυθεντικό κείμενο» πρωτογενούς πηγής, το οποίο, από ιστορικής πλευράς, αποδίδει, μεταξύ άλλων, την ακριβή σημειογραφική και περιγραφική αποτύπωση της συνθετικής βούλησης στην πρωτότυπη παρτιτούρα, χωρίς παρέμβαση εκδότη. Βλ. Stanley Boorman, “Urtext”, *Grove Music Online*, 2001, προσπ. 07-02-2025., <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>.

εκτέλεση.¹⁹⁴ Συνακόλουθα, ανακύπτει το ζήτημα της αυτολογοκρισίας κατά τον ερμηνευτικό σχεδιασμό, το οποίο είναι πραγματικά ανεξάντλητο, διότι άπτεται του ίδιου του μεγαλείου της ανθρώπινης ύπαρξης. Αυτό που μπορεί να ειπωθεί εδώ είναι ότι η – κατόπιν εσωτερικής απαγόρευσης – απουσία διαισθητικής προσέγγισης / φαντασιακής πρόσληψης του μουσικού έργου ενέχει τον σοβαρό κίνδυνο πλήρους αποσύνδεσης του ερμηνευτή από την αλήθεια του συνθέτη.

- Οι εκτελεστικές οδηγίες που παρέχονται στο τυπωμένο κείμενο μπορούν κάλλιστα να συνδυαστούν με αναλυτικές υποδείξεις, καθότι, όπως τονίστηκε, η ανάλυση είναι ένα από τα σπουδαιότερα μέσα ανάδειξης των βαθύτερων νοημάτων των εκάστοτε μουσικών συνθέσεων, ώστε η μουσική να γίνει *κατανοητή* από τους αποδέκτες της, λειτουργία την ανάγκη επίτευξης της οποίας επεσήμανε επανειλημμένως στα γραπτά του ο Arnold Schönberg.¹⁹⁵ Αναγνωρίζοντας τη συμβολή της αναλυτικής παραμέτρου στην αξιόπιστη ερμηνεία, ο Rothstein τονίζει τη σημασία της επίγνωσης των μοτιβικών / θεματικών στοιχείων και του αντικτύπου τους στη δραματουργική ανάπτυξη, υπογραμμίζοντας, παρά ταύτα, την ανάγκη διάκρισης των «άξιων προς ανάδειξη» στοιχείων από εκείνα που διαδραματίζουν δευτερεύοντα ρόλο κατά την πορεία της μουσικής αφήγησης.¹⁹⁶ Επ' αυτού, είναι άκρως ενδιαφέρουσες οι διατυπωμένες σκέψεις του Joel Lester, ο οποίος παρομοιάζει την παρτιτούρα με μια «συνταγή», που στοχεύει στην όσο το δυνατόν καλύτερη επικοινωνία εκτελεστή – κοινού. Ο ίδιος πιστεύει πως εναπόκειται στην κρίση του ερμηνευτή να αποφασίσει εάν, τότε και πώς θα προβάλει αναλυτικά ευρήματα, τα οποία είναι σημαντικό να έχει κατανοήσει τόσο σε μικροδομικό όσο και σε μακροδομικό επίπεδο· τα πορίσματα της αναλυτικής διεργασίας σαφέστατα μπορούν να επιλύσουν ερμηνευτικά διλήμματα, ιδίως όταν θα ήταν δύσκολο να αντιμετωπιστούν με άλλον τρόπο, κρίνεται ωστόσο μάλλον άτοπη η προσπάθεια συνολικής προβολής του αναλυτικού σχήματος κατά την εκτέλεση, επειδή η συγκεκριμένη προσέγγιση, εκτός του ότι φανερώνει υπέρμετρη σχολαστικότητα, εκτρέπει την έρευνα από τον απώτατο στόχο της να μεταδώσει το βαθύτερο νόημα της μουσικής σύνθεσης (που είναι καθαυτός ο λόγος δημιουργίας της), αποπροσανατολίζοντας επιπλέον τους ακροατές, οι οποίοι δεν επιδιώκουν κατά κανόνα να αναγνωρίσουν την επίδραση κάθε επιμέρους αναλυτικού στοιχείου στη συγκρότηση του έργου, αλλά πρωτίστως αναζητούν τη μοναδικότητα της εκάστοτε ερμηνείας και

¹⁹⁴ Βλ. Peter Hill, "From score to sound", σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 129.

¹⁹⁵ Η μουσική πρέπει να γίνεται κατανοητή, προκειμένου να δημιουργήσει διανοητική και συναισθηματική ικανοποίηση. Βλ. Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, επιμ. Gerald Strang και Leonard Stein (New York: St. Martin's Press, 1967), 1-2.

¹⁹⁶ William Rothstein, "Analysis and the act of performance", σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 219-222.

προσβλέπουν στην απόλαυση της «μαγείας» εκείνης που είναι άρρηκτα συνυφασμένη με την «εν χρόνω» μουσική τέχνη.¹⁹⁷

- Η σπουδαιότητα της ερμηνείας έγκειται στην εκπλήρωση του πρωταρχικού σκοπού της εν γένει μουσικής δημιουργίας, που δεν (μπορεί να) είναι άλλος από την εκτέλεση, η απουσία της οποίας ακυρώνει την ίδια τη συνθετική διεργασία, καθιστώντας την τρόπον τινά μάταιη.¹⁹⁸ Η αναλυτική πράξη είναι πράγματι μια σημαντική ορθολογική διαδικασία, όμως ο άξονας, ο γνώμονας και το σημείο έναρξής της θα πρέπει να είναι η εμπειρική της ερμηνείας, υπό την έννοια της συναισθηματικής ανταπόκρισης στο εκάστοτε έργο.¹⁹⁹ *Άλλωστε, μία από τις σπουδαιότερες διαπιστώσεις που έχουν γίνει στο πέρασμα των αιώνων από επιστημονική σκοπιά είναι ότι οι ιδέες (και η περαιτέρω μετάπλασή τους σε ιδανικά, αξίες, αρχές, νόμους, και κανόνες) πηγάζουν από τα συναισθήματα - ή από την άρνησή τους. Κατ' ουσίαν, η ανάλυση, μη δυνάμενη να αξιολογηθεί ως απόλυτο πεδίο εφαρμογής, είναι ένας ακόμα τύπος ερμηνείας και η σπουδαιότητά της ευρίσκεται όχι τόσο σε αυτό που αναπαριστά σχηματικά όσο σε αυτό που προκαλεί εντός του εκτελεστικού πεδίου. Πρόκειται για θέση που υπογραμμίζει τη σπουδαιότητα της ερμηνευτικής διάστασης, σε συνάρτηση με την ευθύνη του ίδιου του ερμηνευτή απέναντι στο ζήτημα της επιλεκτικής διαχείρισης της ολοένα αναδυόμενης γνώσης.²⁰⁰*

Κατά λογική συνέπεια των ανωτέρω εκτεθέντων, η προσπάθεια διαμόρφωσης μιας συνολικής, πειστικής ερμηνευτικής πρότασης σε σχέση με το επιλεγμένο έργο μουσικής δωματίου βασίζεται στην άμβλυνση των διαφορών που εμφανίζουν μεταξύ τους τα επιμέρους μεθοδολογικά εργαλεία, με ευκαταίιο αποτέλεσμα τον συγκερασμό τους. Η αξία της προηγηθείσας συνδυαστικής μελέτης των ιστορικών πηγών αναδεικνύεται εξόχως στο εν λόγω πεδίο, επειδή προσφέρει πολύτιμες κατευθύνσεις όσον αφορά τις τελικές ερμηνευτικές επιλογές. Υπενθυμίζεται ότι η πρώτη επίσημη παρουσίαση της Σονάτας opus 32 έγινε στις 7 Δεκεμβρίου 1872, με τον ίδιο τον συνθέτη στο πιάνο και βιολοντσέλιστα τον φίλο και συνεργάτη του Auguste Tolbecque. Παρότι το συγκεκριμένο έργο συμπεριλήφθηκε έκτοτε στο καθιερωμένο ρεπερτόριο μουσικής δωματίου, ερμηνευμένο από

¹⁹⁷ Joel Lester, "Performance and analysis: interaction and interpretation", σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 199-210.

¹⁹⁸ Την αναγκαιότητα πρόταξης της εκτέλεσης του προς ανάλυση μουσικού έργου, με στόχο να εντοπισθεί η ουσία του επισημαίνει ο John Rink, "Analysis and (or?) performance," σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 39.

¹⁹⁹ Βλ. Tim Howell, "Analysis and Performance: The Search for a Middleground", σε *Companion to Contemporary Musical Thought*, Τόμος 2, επιμ. John Paynter, Tim Howell, Richard Orton & Peter Seymour (London and New York: Routledge, 1992), 698-699. *Η συγκεκριμένη θέση είναι απολύτως συμβατή με την προαναφερθείσα άποψη του Rink, που εκδηλώνει ανοιχτά την αποστροφή του απέναντι στο πρόσταγμα μιας αυστηρώς κανονιστικής ανάλυσης, η οποία ενέχει τον κίνδυνο της αυτοαναφοράς.*

²⁰⁰ Βλ. Nicholas Cook, "Analyzing Performance and Performing Analysis", σε *Rethinking Music*, επιμ. Nicholas Cook και Mark Everist (Oxford: Oxford University Press, 1999), 249.

κορυφαίους καλλιτέχνες του διεθνούς στερεώματος (ενδεικτικά αναφέρονται τα ντουέτα Natalia Gutman & Sviatoslav Richter / Steven Isserlis & Jeremy Denk / Mischa Maisky & Daria Hovora / Maria Kliegel & François-Joël Thiollier / Paul Tortelier & Maria de la Pau Tortelier / Jamie Walton & Daniel Grimwood / Leslie Parnas & Einer Steen-Nøkleberg / Paul Watkins & Gilles Vonsattel / Bertrand Chamayou & Edgar Moreau / Mats Lidström & Bengt Forsberg), δεν είχε την απήχηση της Δεύτερης Σονάτας του Saint-Saëns για βιολοντσέλο και πιάνο, σε Φα Μείζονα, έργο 123 (σύνθεση του 1905), για την οποία το κοινό επιφύλαξε θερμότερη υποδοχή, όπως μαρτυρείται από τις πολυάριθμες ηχογραφήσεις της.

Το υπό μελέτη έργο υπήρξε αποκύημα μίας από τις πλέον οδυνηρές περιόδους κατά την πορεία ζωής του δημιουργού, εντός της οποίας συνέβησαν γεγονότα που τον σφράγισαν ανεξίτηλα, οδηγώντας τον μοιραία στη μετουσίωση της φρικτής οδύνης του σε καλλιτεχνικό όραμα: η δεκαετία του 1870 σημαδεύτηκε από τον Γαλλο-Πρωσικό Πόλεμο, τη θητεία του Saint-Saëns στην Εθνική Φρουρά κατά τη διάρκεια της πολιορκίας του Παρισιού, τις ταραχές που προξένησαν οι Κομμουνάροι (μέλη της επαναστατικής διακυβέρνησης που εγκαθιδρύθηκε στο Παρίσι), τον θάνατο του εκλεκτού φίλου του συνθέτη, ζωγράφου Henri Regnault, τον αυτοεξορισμό του μουσουργού στην Αγγλία, την επιστροφή του στη Γαλλία, που ταυτίστηκε με την αφιέρωση των πατριωτικών του δυνάμεων στην ίδρυση της Société Nationale de Musique, της οποίας υπήρξε ο κύριος εμπνευστής, την απώλεια της πολυαγαπημένης του Charlotte Masson, ενός προσώπου στο οποίο, μαζί με τη μητέρα του, όφειλε την ξεχωριστή ανατροφή του, τη δημιουργία της πρώτης του σονάτας. Τα καταγιστικά αυτά συμβάντα αντανακλώνται στη σκοτεινή διάθεση που χαρακτηρίζει την ολότητα της μελετώμενης μουσικής σύνθεσης, με μια φευγαλέα αχτίδα φωτός στο μεσαίο της μέρος. Κεντρική θέση στην προσωπική ερμηνευτική πρόταση καταλαμβάνει η απόφαση να τονισθούν, στο πλαίσιο της συνολικής αποτίμησης του έργου και χωρίς να παραβλάπτεται η συνοχή του, τα αναλυτικά εκείνα συμπεράσματα που το καθιστούν ένα «οιονεί τρίπτυχο».

Ως προμετωπίδα των ερμηνευτικών υποδείξεων που θα ακολουθήσουν τίθεται το ζήτημα της καθαρής σχέσης των δύο μουσικών οργάνων, καθόσον αποτελεί, κατά τον γράφοντα, το ίδιο θεμέλιο της συνολικής ερμηνευτικής προσέγγισης του επιλεγέντος έργου. Η ιδιοτυπία της γραφής του Saint-Saëns για σύνολα μουσικής δωματίου έχει μελετηθεί ειδικά από τον Γάλλο ερευνητή και μουσικοκριτικό Camille Bellaigue, οποίος εξετάζει ενδελεχώς τη σχετική εργογραφία, κυρίως υπό το πρίσμα των χαρακτηριστικών της υφής και της ισορροπίας των ανατιθέμενων στους συμπράττοντες ερμηνευτές ρόλων. Η άποψή του είναι ότι το εν λόγω έργο οργανικής μουσικής (το οποίο αποτελεί ουσιαστικά την πρώτη εκδοθείσα σονάτα του μουσουργού και φέρει, σύμφωνα πάντα με τον ερευνητή, γνωρίσματα που ανάγονται στην πρώιμη συνθετική του περίοδο) είναι δομημένο σύμφωνα με το πρότυπο των αντίστοιχων αρχικών μουσικών συνθέσεων του Ludwig van

Beethoven²⁰¹, στις οποίες είναι προφανές ότι το πιάνο υπερτερεί του βιολοντσέλου (το οποίο θεωρείται ότι βρίσκεται ακόμη στην αρχική φάση ανάπτυξης του, τόσο από την άποψη των κατασκευαστικών του ιδιοτήτων όσο και από την άποψη της ισχύος του αντίστοιχου ρεπερτορίου), σε τέτοιο μάλιστα βαθμό, ώστε να μπορεί να γίνει λόγος για έργα εξ ορισμού γραμμένα για πιάνο με συνοδεία βιολοντσέλου. Όπως έχει μάλιστα γραφεί με καυστική διάθεση: «Στη Σονάτα opus 32 του Saint-Saëns υπάρχουν βεβαίως προκλήσεις για τον βιολοντσελίστα, αλλά πολύ συχνά σε αυτό το δραματικό έργο το μέρος του βιολοντσέλου μοιάζει να επιπλέει γαλήνια πάνω από τους υφάλους, ενώ ο πιανίστας κωπηλατεί μανιωδώς κάτω από την επιφάνεια του νερού.»²⁰²

Λαμβάνοντας σοβαρά υπόψη του τη συγκεκριμένη διαπίστωση, ο γράφων επιχειρεί, στο πλαίσιο της δικής του προσωπικής πρότασης, να «συμφιλιώσει» τα εκατέρωθεν, αντικρουόμενα στοιχεία. Είναι αλήθεια ότι η καθολική γραφή του Saint-Saëns ειδικά για το πιάνο, όργανο που αποτέλεσε θεμέλιο της μουσικής του προσφοράς, εμφανίζει ενίοτε μια «απατηλή» απλότητα και καθαρότητα, επειδή, στην πραγματικότητα, οι δημιουργίες του θέτουν πολύπλευρες, συναρπαστικές προκλήσεις για τον ερμηνευτή πιανίστα (ενδεικτικά αναφέρονται: περίτεχνες φιγούρες υπό μορφή διατονικών / χρωματικών κλιμάκων, αρπές, περάσματα με οκτάβες – συχνά ντουμπλαρισμένες στα δύο χέρια του ερμηνευτή πιανίστα, πυκνές συγχορδίες και άλματα σε χωροταξικά κοντινές ή μακρινές περιοχές της συνολικής έκτασης του οργάνου).²⁰³ Επαληθεύεται επίσης ότι, σε αντίθεση με την ελαφρότητα - από πλευράς υφής – που χαρακτηρίζει το Τρίο με πιάνο αριθμός 1 σε Φα Μείζονα, έργο 18, το υπό μελέτη έργο βρίθκει πυκνά δομημένων, αδρών συγχορδιών, συνηθέστατα διπλασιασμένων, στοιχείο που δυσχεραίνει την επίτευξη ισορροπίας ανάμεσα στα συμπράττοντα όργανα.²⁰⁴

Παρά τις προκλήσεις αυτές, η προσωπική πρόταση υπογραμμίζει την έννοια της *ισοτιμίας*, που συνιστά το θεμέλιο του είδους της μουσικής δωματίου, αναγνωρίζοντας σε καθέναν από τους δύο ερμηνευτές τη σπουδαιότητα του ρόλου του. Λόγω των αντίστοιχων κατασκευαστικών χαρακτηριστικών, η συνεργασία με το βιολοντσέλο θέτει όντως μοναδικές προκλήσεις στον πιανίστα για τον κύριο λόγο ότι τα χαμηλά ρετζίστρα βάσει των οποίων διαμορφώνεται ο ιδιάζων ήχος του ενδέχεται να «κατακλυσθούν» από τις πλούσιες ηχητικές μάζες του πιάνου, η έκταση του οποίου είναι σαφέστατα διαφορετική. Ωστόσο, μια αληθινά αποτελεσματική σύμπραξη των δύο οργάνων συνίσταται όχι απλώς στη μείωση της ηχητικής έντασης, αλλά σε μια εκλεκτική διαχείρισή της από αμφοτέρους τους εκτελεστές.

²⁰¹ Βλ. ειδικά Marc D. Moskowitz & R. Larry Todd, *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World* (Suffolk: Boydell Press, 2017), 42 και Patrick Thomas Bellah, "Influence and innovation: Beethoven's impact on the sonatas for piano and cello by Mendelssohn and Chopin (PhD diss., James Madison University, 2020), 1-14.

²⁰² Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (London: Oxford University Press, 1951), 20.

²⁰³ Βλ. Charles Timbrell, *French Pianism: A Historical Perspective* (Essex: Kahn & Averill, 2006), 152-163.

²⁰⁴ Camille Bellaigue, *Un Siècle de Musique Française* (South Carolina: Nabu Press, 2010), 60-76.

Προς ενίσχυση αυτής της άποψης, κρίνεται απαραίτητο να γραφεί εδώ ότι η σημασία της ίσης μεταχείρισης τονίζεται με έμφαση, στο πλαίσιο του εξέχοντος συνεδρίου που διοργάνωσε το 2021 η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας με θέμα την εξέταση των - θαυμάσια καλλιγραφημένων φυλασσομένων χειρογράφων - του εν λόγω δημιουργήματος του συνθέτη (με ειδική αντιπαραβολή των εκδοχών του Ήου Μέρους), η οποία πλαισιώθηκε από την ερμηνεία του έργου από εκτελεστές που έχουν εντυφώσει στη μελέτη της εν γένει γαλλικής μουσικής δωματίου. Όπως αναφέρθηκε χαρακτηριστικά, πρόκειται για ένα ισχυρό έργο εμπνευσμένο από τον Beethoven, που απεικονίζει γλαφυρά μια περίοδο εθνικής αναταραχής / προσωπικού πένθους και το οποίο θέτει εξαρχής εξαιρετικές δεξιοτεχνικές απαιτήσεις στα δύο όργανα, τα οποία αντιμετωπίζονται ισάξια, διότι αποδύονται σε ένα συνεχή, θαυμάσια καταστρωμένο διάλογο, που αποδίδει αριστοτεχνικά τα «παιχνίδια γραφής» του δημιουργού.²⁰⁵

Ειδικότερα για κάθε ένα από τα μέρη που απαρτίζουν αυτήν τη σονάτα μπορούν να προταθούν τα εξής:

❖ **Io Μέρος: Allegro**

Η αρχή του έργου σηματοδύεται από την *ταυτόχρονη* παρουσίαση του Κύριου Θεματικού Υλικού από τα δύο όργανα (Μέτρα 1-6), συνισταμένη της μουσικής σύνθεσης στην οποία πρέπει να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή, ώστε να αποδοθεί ο δυναμισμός και η ορμητικότητα του Κύριου Θέματος 1. Η ανάλυση που προηγήθηκε ανέδειξε τη μοτιβική συνεκτικότητα, η οποία εν προκειμένω παρουσιάζει ξεχωριστό ενδιαφέρον, καθότι ο χαρακτήρας της συνθετικής διαχείρισης του υλικού επιτρέπει έναν εξαιρετικό συνδυασμό οπτικής αντίληψης και ακουστικής πρόσληψης, ώστε η μουσική να γίνεται *άμεσα κατανοητή*, κατά τις επιταγές του Arnold Schönberg. Για να αποσαφηνισθεί εξαρχής το συγκεκριμένο ζήτημα και να αποφευχθούν παρανοήσεις, διευκρινίζεται ότι η συνθετική οικονομία (ως βασικό προσόν της συνολικής δημιουργικής διαδικασίας) αναδεικνύεται εδώ όχι τόσο μέσω της *μεταμόρφωσης* του υλικού κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να προκαλεί την εντύπωση μιας εντελώς διαφορετικής ιδέας, ενώ επί της ουσίας γεννιέται από έναν κοινό πυρήνα²⁰⁶, όσο χάρη σε μια σκόπιμη, *εμφατική επαναληπτικότητα* των μοτιβικών κυττάρων. Τούτη την έκφανση της συνθετικής

²⁰⁵ Βλ. Marie-Gabrielle Soret, Emmanuelle Bertrand et Pascal Amoyel, “Première Sonate pour violoncelle et piano de Saint-Saëns (conférence-concert)”, 14 Septembre 2021, <https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/premiere-sonate-pour-violoncelle-et-piano-de-saint-saens-conference-concert>.

²⁰⁶ Η εν λόγω διαχείριση του μουσικού υλικού παραπέμπει στην έννοια του “Grundgestalt” («Βασικού σχήματος») - πρόκειται για όρο που χρησιμοποίησε ο Schönberg, χωρίς ωστόσο να προβεί ουδέποτε σε αποσαφήνισή του), διάσταση της συνθετικής διεργασίας που ανέδειξε κατά τρόπο *απαράμυλλο* ο Brahms στα έργα του. Για την *αένανη αναδιαμόρφωση* του βασικού σχήματος ως παράγοντα επίτευξης συνοχής βλ. Vincenzo De Florio, *On the Dynamics of the Grundgestalt* (Belgium: Vrije Universiteit Brussel, 2021).

οικονομίας καλούνται να προβάλλουν οι ερμηνευτές, με επίγνωση του εντυπωσιακού τρόπου σύζευξης των επιμέρους στοιχείων (ρυθμικών / μελωδικών / αρμονικών), που προκύπτουν από την «πρώτη ύλη», με κριτήρια αξιολόγησης την αμεσότητα της αναγνώρισής τους και τον (γενικό ή ειδικό) ρόλο που διαδραματίζουν στην εκτύλιξη της μουσικής αφήγησης.

Υποστηρίζοντας λοιπόν ότι η γραφή του Saint-Saëns για σύνολα μουσικής δωματίου είναι ισορροπημένη, υπό την έννοια της ισοδύναμης αντιμετώπισης των οργάνων, οι συμπράττοντες θα πρέπει εδώ να προσέξουν ιδιαίτερα δύο παραμέτρους: Πρώτον, κατά την ταυτόχρονη, unisono παρουσίαση του μουσικού υλικού, είναι κεφαλαιώδους σημασίας να επιτευχθεί τόσο ο συγχρονισμός των ερμηνευτών (κοινή αντίληψη του ρυθμικού παράγοντα) όσο και η ηχητική εξισορρόπηση (κοινή «σμίλευση» του ήχου). Δεύτερον, το ζήτημα της διαλογικότητας υποδεικνύει την ανάγκη προσέγγισης της μουσικής δωματίου γενικά και ειδικά του συγκεκριμένου έργου του συνθέτη με απόλυτο σεβασμό στην ισότητα των ανατεθειμένων ρόλων· στην πράξη, αυτό συνεπάγεται να υπάρχει διαρκής επίγνωση και υποστήριξη ενός συνεχούς διαλόγου ανάμεσα στα όργανα, μιας συνομιλίας που ξεδιπλώνεται αβίαστα, με φυσικότητα, χωρίς προσκόμματα. Μία από τις ιδιαιτερότητες της εν γένει συνθετικής γραφής του Saint-Saëns διακρίνεται στο ότι η μουσική του υπαγορεύει αυξημένη νοητική εγρήγορση, επειδή η ένταση της συγκέντρωσης που απαιτείται πρέπει να παραμένει αμείωτη έως και την τελευταία στιγμή της ερμηνείας. Αυτό σημαίνει, από πλευράς εκτελεστικής πρακτικής, ότι κάθε ερμηνευτής οφείλει να είναι συγχρόνως «ηγέτης» ως προς την αντιμετώπιση των δικών του τεχνικών προκλήσεων και «ακόλουθος» όσον αφορά το επιδέξιο «μοίρασμα» του υλικού, ώστε να μην αλλοιωθεί η μελωδική ροή. Ο συνθέτης αξιώνει να «μοιράζονται» με άκρα προσοχή τα επιμέρους στοιχεία μεταξύ των οργάνων, κατά τρόπο ώστε η κάθε φράση να τελεί σε αδιάσπαστη συνέχεια με την αμέσως προηγούμενή της. Αυτή η ανάγκη για συνοχή είναι έντονη κατά την εμφάνιση του Κύριου Θέματος 2, το οποίο είναι σημαντικό να προβληθεί με ταυτότητα αντίληψης σε σχέση με τη δυναμική και την άρθρωση, προκειμένου να δοθεί η εντύπωση ότι ο ένας ερμηνευτής συμπληρώνει τη δήλωση του άλλου. Η επίτευξη αυτού του είδους του συντονισμού από τους μουσικούς παρτενέρ προσδίδει στην επανάληψη του Κύριου Θέματος 2, στα μέτρα 20-29, ιδιαίτερη βαρύτητα.

Στα μέτρα 13-19 ανακύπτει, από πλευράς διαμόρφωσης συγκεκριμένης ερμηνευτικής πρότασης, το ζήτημα της γραμμικής διφωνίας, ως ιδιαίτερου τύπου υφής, για την οποία έγινε ειδικός λόγος κατά την αναλυτική διαδικασία. Πρέπει να διευκρινισθεί ότι, αποσκοπώντας στην ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων της εκάστοτε μοτιβικής δομής, χρειάζεται να δοθεί φροντίδα στην εκτελεστική απόδοση της κεντρικής ιδέας που εμπερικλείουν – ως εκ τούτου, όταν αυτή επανεμφανίζεται αυτούσια, χρειάζεται να γίνεται ερμηνεία της με πανομοιότυπο τρόπο κάθε φορά, ώστε να αποδίδεται το ξεχωριστό εκφραστικό γνώρισμα που φέρει. Οι πρωταρχικές μοτιβικές μορφές θα

πρέπει να αντιμετωπίζονται με τη δική τους άρθρωση και δυναμική και, αντιστοίχως, είναι σημαντικό να γίνεται διαχείριση των επιμέρους μοτιβικών μετασηματισμών με αναγνωρίσιμη πρόθεση. Επ' αυτού, ο Heinrich Schenker υποστηρίζει ότι, για την επίτευξη και τη διατήρηση μιας αίσθησης προσεγγμένης πολυφωνίας (υπό μορφήν ανάδειξης μοτιβικού σχηματισμού μέσω διαχωρισμού γραμμικών επιπέδων), είναι συχνά απαραίτητο να υπάρχει συγκεκριμένη δακτυλοθεσία, η οποία θα συνδέεται με διαφορετική δυναμική σε κάθε εμπλεκόμενο δάχτυλο (εν προκειμένω νύξη χορδής / κρούση πλήκτρου με διαφορετική βαρύτητα / ταχύτητα).²⁰⁷ Συγκεντρωτικά, οι βασικοί οδηγοί που επιλέγονται για τη διαμόρφωση λειτουργικής ερμηνευτικής πρότασης είναι τα φθογγικά κέντρα (ως θεμελιώδους σημασίας παράγοντας προσδιορισμού και οριοθέτησης των επιμέρους ενοτήτων), τα πρωταρχικά μοτίβα (ως καθοριστικό στοιχείο διάρθρωσης των φράσεων) και η πολυφωνία (ως κριτήριο επιλογής και προβολής των μελωδικών επιπέδων).

Η ρυθμική παράμετρος αξίζει ειδικής διαχείρισης, με ανάδειξη της σημασίας των παύσεων εντός του πλαισίου της χρονικής αγωγής. Ο ρυθμός ολοκλήρωσης των επιμέρους φραστικών μονάδων αποκτά ξεχωριστή σημασία για τον σχεδιασμό μιας έγκυρης ερμηνείας, που βασίζεται πρωτίστως στην κατανόηση και απόδοση του παλμού του έργου. Μία από τις πλέον κρίσιμες αποφάσεις που καλείται να λάβει κάθε ερμηνευτής αφορά στο tempo στο οποίο θα βασιστεί η εκτέλεση. Σύμφωνα με τη βιβλιογραφική έρευνα που έγινε πάνω στη Σονάτα opus 32, συμπεραίνεται ότι η απουσία επακριβώς προσδιορισμένης μετρονομικής ένδειξης ως προς τη χρονική αγωγή των τριών μερών που συγκροτούν την ολότητα του έργου (*Allegro*, *Andante tranquillo sostenuto* και *Allegro moderato*, αντιστοίχως) δεν οφείλεται σε παραδρομή του συνθέτη ή του εκδότη, αλλά ήταν ηθελημένη, διότι πρόκειται για *Urtext*, μη λεπτομερώς περιγραφική έκδοση. Επομένως, η προσωπική πρόταση αναφορικά με την επιλογή των επιμέρους *tempi* είναι πως, αν και η σχετική ερμηνευτική παράδοση θέλει αυξημένες ταχύτητες προκειμένου να αποδοθεί ο ζοφερός, ταραχώδης χαρακτήρας των εξωτερικών μερών της Σονάτας, θα ήταν ασφαλώς σκόπιμο να ακολουθείται μια συμβιβαστική λύση, σύμφωνα με την οποία θα διαφυλάττονται τα ουσιαστικά στοιχεία της εν λόγω μουσικής σύνθεσης, δηλαδή αφενός θα παγιώνεται ο ορμητικός, παθιασμένος χαρακτήρας της και αφετέρου θα γίνεται σεβαστή η σαφήνεια των φράσεων και η ευκρίνεια της εκάστοτε άρθρωσης.

Η αξία της παύσης (σιωπής) εντός της επιλεγμένης ρυθμικής αγωγής είναι αδιαμφισβήτητη, επειδή η λειτουργία της έγκειται στη σύγκλιση / απόκλιση του «εξωτερικού περιβάλλοντος» του

²⁰⁷ Heinrich Schenker, *The Art of Performance*, επιμ. Heribert Esser, μτφρ. Irene Schreier Scott (New York: Oxford University Press, 2002), 14.

χωροχρόνου και του «εσωτερικού περιβάλλοντος» του εκάστοτε μουσικού έργου τέχνης· συνακόλουθα, η κριτική διαχείρισή της επιτυγχάνει δύο σπουδαίους στόχους: καθότι ο Saint-Saëns συνηθέστερα θέτει τα σημεία παύσης ως ορόσημα των επιμέρους δομικών ενοτήτων (παραδείγματος χάριν, η παρουσία των σημείων παύσης στο μέτρο 29 σηματοδοτεί την ολοκλήρωση του τμήματος της Κύριας Θεματικής Ομάδας), η συγχρονισμένη ερμηνευτική αξιοποίησή τους εντείνει την συνεκτικότητα / αντιθετικότητα των στοιχείων και εξασφαλίζει τη ζητούμενη ενεργειακή (απο)φόρτιση.²⁰⁸

Σε σχέση με το Μεταβατικό Τμήμα της Έκθεσης (μέτρα 30-60) χρειάζεται να υπογραμμισθούν δύο στοιχεία, που θεωρούνται από τον γράφοντα άξια σημείωσης: Το πρώτο σχετίζεται άμεσα, όπως είναι αναμενόμενο, στην *από κοινού προβολή του δυναμικού ρόλου της ναπολιτάνικης συγχορδίας*, για τη δομική αξία του οποίου έγινε εκτενώς λόγος κατά την αναλυτική προσέγγιση του opus 32, παρατήρηση που ισχυροποιείται περαιτέρω εάν ληφθεί υπόψη ότι οι φθόγγοι που αναδεικνύουν την παράμετρο της χρωματικότητας εμφανίζονται διπλασιασμένοι, τόσο μεταξύ των οργάνων όσο και ανάμεσα στα δύο επίπεδα του ίδιου οργάνου, υπό τη μορφή οκτάβας (μέτρα 32-33, 36-37, 46-47). Το δεύτερο αφορά στη συμφωνημένη ρύθμιση της δυναμικής, ώστε να μην επισκιασθεί η μελωδική γραμμή του βιολοντσέλου, που εκτυλίσσεται εντός μιας χαμηλής περιοχής, από πλευράς έκτασης, από τον ηχητικό όγκο των σχηματισμών του μέρους του πιάνου. Ειδικά για την άφιξη στο μέτρο 46, είναι απαραίτητο να ειπωθεί ότι θα πρέπει να γίνει ευλαβική τήρηση της ένδειξης *pp* και μάλιστα υπό μορφή *subito pp*, κατά το πρότυπο των μετοβενικών (αιφνίδιων, «απότομων») αλλαγών δυναμικής. Για την επίτευξή του προτείνεται να προηγηθεί μια «ανάσα» και από τα δύο όργανα, η οποία όμως θα πρέπει να διαρκέσει απειροελάχιστα, ώστε να μην αλλοιωθεί ο δυναμισμός του συγκεκριμένου περάσματος, η αποτελεσματική διαχείριση του οποίου συνδέεται άμεσα με την κατάληξη στον θεμέλιο φθόγγο *D^b* της *Π⁶_N*.

Η ολοκλήρωση του Μεταβατικού Τμήματος στο μέτρο 60 ταυτίζεται με την έναρξη της Δευτερεύουσας Θεματικής Ομάδας, όπου διαπιστώνεται σύμπτωσή της με τη Διάμεση Τομή κατά *Herokosi* και *Darcy*. Οι εδώ «αποκλίσεις» από τα καθιερωμένα πρότυπα, οι οποίες εξετάσθηκαν ανωτέρω (μη συμβατικός Δευτερέων Τονικός Χώρος / μη αναμενόμενος χαρακτήρας Δευτερέοντος Θεματικού Υλικού) είναι σημαντικό να καταδειχθούν εκτελεστικά, όπως επιβεβαιώνεται και από την ένδειξη “*proco marcato*”, που υποδεικνύει να διατηρηθεί ακατάβλητη η ορμητικότητα του προηγηθέντος υλικού. Κατά την παρουσίαση του Δευτερέοντος Θέματος 2 (μέτρα 76-84), θα πρέπει να δοθεί από τον ερμηνευτή πιανίστα έμφαση στο να προβληθεί η

²⁰⁸ Τη ρυθμική διάσταση («εν αρχή ην ο ρυθμός») στο πλαίσιο μιας αξιόπιστης ερμηνείας επιχειρεί να αναδείξει ιδιαίτερα ο μελετητής Cone. Βλ. Edward. T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York: W. W. Norton & Company, 1968), 14-16 και 38.

χαρακτηριστική χρωματική κατιούσα κίνηση του μπάσου (C-Cb-Bb-A^b-Ab), η οποία επισφραγίζει, μέσω τέλει αυθεντικής πτώσης, την τονικότητα Db της Δευτερεύουσας Τονικής Περιοχής. Κατά την παρουσίαση του Καταληκτικού Τμήματος (μέτρα 84-115) θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρον να μεταδοθεί στο κοινό, πέρα από τη δυναμική του ευφάνταστου “stretto” που σχηματίζεται στα μέτρα 84-89 (όπως και στα αντίστοιχα της Επανεκθέσης μέτρα 338-343) για να υπογραμμισθεί εκ νέου η διαλογικότητα των οργάνων, η αλλαγή χαρακτήρα που προετοιμάζει την Ανάπτυξη και να δημιουργηθεί η εντύπωση μιας διπλής αμφισημίας: σε επίπεδο τονικών χώρων (συνήχηση των φθόγγων Ab / A^b, που υπονοεί την αντιπαράθεση της τονικότητας D με τη σχετική ελάσσονα, εντός του ευρύτερου πλαισίου των σχέσεων συγγένειας τρίτης) και σε επίπεδο έκφρασης (αιχμηρότητα των διάφωνων φθόγγων του μέρους του πιάνου σε σχέση με την ηπιότητα της επαναλαμβανόμενης φιγούρας αναλυμένης πέμπτης του μέρους του βιολοντσέλου, που αντανακλά την αβεβαιότητα ως προς τον αληθινό χαρακτήρα του διαλόγου που εκτυλίσσεται σε ένα περιβάλλον ηρεμίας).

Η αποκλιμάκωση της έντασης γίνεται κατά τρόπο αξιοθαύμαστο από τον συνθέτη, που υπαινίσσεται διαρκώς, ακόμα και εντός των φαινομενικά γαλήνιων μελωδικών τμημάτων, ότι η συναισθηματική θύελλα έχει προσωρινά κοπάσει και πως ο κίνδυνος караδοκεί ασταμάτητα. Την αίσθηση της συνεχώς τεταμένης προσοχής εξαιτίας της απειλής που υποβόσκει χρειάζεται να φροντίσουν να μεταδώσουν οι ερμηνευτές στους αποδέκτες ακροατές· ειδικότερα, στο βιολοντσέλο εναπόκειται όχι μόνο να διατηρήσει την εντύπωση που προκαλεί η φθίνουσα δυναμική, αλλά και να φέρει στην επιφάνεια τα ίχνη μιας συγχορδίας vii^{o7}, η λειτουργικότητα της οποίας για την ολότητα του έργου είναι αδιαμφισβήτητη. Η υποβλητική ατμόσφαιρα επιτείνεται περαιτέρω από την εμφατική επανάληψη του φθόγγου της τονικής, όπως και από τις συναισθηματικά φορτισμένες «γενικές παύσεις» (μέτρα 112-115).

Όσον αφορά την Ανάπτυξη, προτείνεται να γίνει μια υπογράμμιση του αφηγηματικού χαρακτήρα της τονικής περιπλάνησης που συντελείται κατά κανόνα εντός του συγκεκριμένου μακροδομικού τμήματος, το οποίο χαρακτηρίζεται από την πρωτοτυπία αυτής της αρμονικής περιήγησης. Για την πειστική απόδοση της βαθμιαίας κλιμάκωσης της δραματικής έντασης, η οποία λαμβάνει εδώ τη μορφή εναγώνιας αναζήτησης ανακούφισης από τον αφόρητο πόνο, οι ερμηνευτές μπορούν κάλλιστα να στηριχθούν στους ισοκράτες δεσπόζουσας και τονικής της c, όπως και στους ισοκράτες δεσπόζουσας της d και της eb (μέτρα 116-129, 137-150, 194-197 και 202-203, αντιστοίχως), οι οποίοι λειτουργούν θαυμάσια, τόσο από δραματουργικής πλευράς όσο και από πλευράς τονικής αστάθειας. Με δεδομένο ότι πρόκειται για Ανάπτυξη πλήρους περιστροφής, είναι αναγκαίο να γίνει ενσυνείδητη, μεθοδική αξιοποίηση της επανεμφάνισης της «πρώτης ύλης» (εκ νέου εισαγωγή Κύριου Θεματικού Υλικού και ανεστραμμένη επαναπροβολή Δευτερεύοντος

Θεματικού Υλικού), προσεκτικά ενταγμένη στη ροή της αφήγησης – διαφορετικά, η εμφατική επανάληψη των πρωταρχικών μοτίβων κινδυνεύει να χάσει τελείως τη δυναμικότητά της ως φορέα της συνθετικής βούλησης ή ακόμα και να ενοχλήσει με την εμμονή της τους αποδέκτες ακροατές.

Ειδική μέριμνα αξίζει να δοθεί από το πιάνο στην ανάδυση του «κρυμμένου» ισοκράτη τονικής στα μέτρα 150-155 και 156-157, με την κατά Schenker ανάδειξη της γραμμικής πολυφωνίας, όπως και στην επαναπαρουσίαση της χαρακτηριστικής «ελικοειδούς» φιγούρας, ως αντιπροσωπευτικού σχήματος που μελετήθηκε επισταμένως, διότι αποκτά πλέον την καθοριστική σημασία και την υψηλή λειτουργικότητα ενός «συμβόλου» αβίαστα ενταγμένου στη μουσική αφήγηση (μέτρα 164-168, 172-176 και 208-215). ο ερμηνευτής βιολοντσελίστας, από την πλευρά του, οφείλει να προσέξει την άρθρωσή του στα μέτρα 168-182, ώστε να μην υποβαθμιστεί η σημασία της δικής του γραμμής έναντι της αδρής υφής του πιάνου.

Σημειώνεται ξανά ότι πολυδιάστατο της χρωματικότητας θα πρέπει αυτονοηώς να τονισθεί και να έρθει στο φως κάθε πτυχή της: ανιούσες / κατιούσες χρωματικές γραμμές, χρωματικές αλυσίδες, ναπολιτάνικη συγχορδία, συγχορδία εβδόμης με έβδομη ελαττωμένη. Σε αυτό το πλαίσιο, είναι απαραίτητο να προβληθούν έντονα τα μέτρα 204-207, ώστε να εντυπωθεί στη συνείδηση των αποδεκτών η σφοδρότητα της ιδιότυπης αρμονικής γλώσσας του συνθέτη.

Το οκτάμετρο 216-223, προετοιμάζοντας την εμφάνιση του Αναμεταβατικού Τμήματος, αποβλέπει στη σταδιακή εκτόνωση της συναισθηματικής έντασης που «σημαδεύει» το μεγαλύτερο μέρος της Ανάπτυξης. Ιδιαίτερη προσοχή θα πρέπει να δοθεί στο να μην υποβαθμιστεί λόγω της δυναμικής *p* η σπουδαιότητα της χρωματικής κατιούσας κίνησης που εμπεριέχεται στις συγχορδίες του δεξιού χεριού του πιανίστα (Eb-D-Db-C-Cb-Bb, που καταλήγει στον φθόγγο Ab, μέτρα 216-222), ως ανάγλυφη αποτύπωση της θρηνητικής διάθεσης που διακατέχει τον συνθέτη.

Δεν είναι ασφαλώς περιττό να επισημανθεί για ακόμα μία φορά η συνέπεια και η σταθερότητα που χαρακτηρίζει τη συνθετική αντίληψη του δημιουργού. Στο Αναμεταβατικό Τμήμα, θα πρέπει να αποδοθεί η αντιφατικότητα των συνηγήσεων φθόγγων που απέχουν μεταξύ τους κατά ένα ημιτόνιο, η οποία παραπέμπει στην τονική σύγκρουση για την οποία έγινε ήδη λόγος, αντανακλώντας συγχρόνως τα αντικρουόμενα συναισθήματα που συνδέονται άρρηκτα με τη διεργασία του πένθους. Στα μέτρα 240-263, οι ερμηνευτές καλούνται να εδραιώσουν την ατμόσφαιρα μυστηρίου που αποπνέει το σύνολο του Αναμεταβατικού Τμήματος, με εύσημη διαχείριση της συνομιλίας τους, ώστε να υπάρχει ομοιότητα σε σχέση με την άρθρωση και τη δυναμική. Βασικός πυλώνας της μουσικής δωματίου είναι, όπως καταδείχθηκε, η εκφραστική ταυτότητα των συμπραττόντων, η οποία αποκτά ξεχωριστό νόημα εδώ, ενόψει της ανακεφαλαίωσης των εμφατικών δηλώσεων του συνθέτη.

Μετά τη σταδιακή αποκλιμάκωση της έντασης, το πιάνο αναλαμβάνει τον ρόλο επανεισαγωγής του μοτιβικού υλικού του Κύριου Θέματος 1, με δυναμική *pp* και άρθρωση *staccato*, ενώ το βιολοντσέλο παρουσιάζει θραύσματα του Κύριου Θεματικού Υλικού (μέτρα 264-271). Πέραν της διαφοροποιημένης εν προκειμένω υφής (λιτότητα τόσο των οριζόντιων όσο και των κάθετων σχηματισμών), η οποία δεν πρέπει επ' ουδενί να παραβλεφθεί, ιδιαίτερη προσοχή χρειάζεται να δοθεί στις εναλλαγές *arco* και *pizzicato* της άρθρωσης του βιολοντσέλου, ώστε να υπάρχει συμφωνία με τις σχετικές εκτελεστικές οδηγίες των πρώτων 29 μέτρων του Ιου Μέρους, οι οποίες απευθύνονται στο πιάνο. Συγκεντρωτικά, είναι απαραίτητο να υπομνησθεί ότι, εκτός από τις ήσσονες διαφορές που σχετίζονται με την εναρμόνιση μεμονωμένων φθόγγων και τους διανθισμούς του μελωδικού υλικού, επιβεβαιώνεται πλήρης αντιστοιχία της Επανεκθεσης με την Έκθεση – πρόκειται ασφαλώς για σκόπιμη, εκ μέρους του συνθέτη, ταύτιση των επιμέρους περιοχών υπό το πρίσμα της κυκλικότητας, η οποία θα πρέπει να επισφραγισθεί και ερμηνευτικά. Τούτο συνεπάγεται πιστή αναπαραγωγή όλων των στοιχείων, με ιδιαίτερο σεβασμό στον ρυθμικό παράγοντα (επανεμφάνιση των χαρακτηριστικών ρυθμικών σχηματισμών των ημιόλων).

Για μια αξιόπιστη ερμηνευτική απόδοση των μέτρων 360-395 του Καταληκτικού Τμήματος της Επανεκθεσης θα πρέπει να επιστρατευθεί τόσο η διανοητική όσο και η συναισθηματική δύναμη των εκτελεστών, διότι πρόκειται για μια ενότητα που υπαγορεύει τη συνδυαστική εφαρμογή ποικίλων ευρημάτων. Το πέρασμα των μέτρων 360-373 αιφνιδιάζει πραγματικά τον ακροατή, επειδή αναδεικνύει το πολυδιάστατο της συνθετικής σκέψης του δημιουργού: ενόσω συντελείται μια άκρως συμβατική δόμηση της μορφής, μέσω πανομοιότυπης επαναφοράς μοτιβικού υλικού, επέρχεται μια αρμονική ανατροπή, που μαρτυρεί την πρωτοτυπία της γραφής, τη νεωτεριστική σκέψη και τον εν γένει προοδευτισμό του Saint-Saëns, ο οποίος, αναντίρρητα, προπορευόταν της εποχής του. Οι ερμηνευτές καλούνται να καταδείξουν τη δυναμική της συγκεκριμένης τονικής αμφισημίας, αποδίδοντας σε τούτο το αρμονικά αμφιλεγόμενο πέρασμα, εντός του οποίου υποκρύπτεται χρωματικός κατιών μελωδικός σχηματισμός, την αξία που του αρμόζει. Περαιτέρω, κατά την ερμηνευτική προσέγγιση των στοιχείων που συνθέτουν το τελικό υπομήμα της Καταληκτικής Περιοχής (μέτρα 374-395), θα ήταν άκρως εντυπωσιακή η επίτευξη πλούσιου ηχητικού όγκου και από τα δύο όργανα, κατά τη χειμαρρώδη ροή της μουσικής αφήγησης, η ολοένα σφοδρότερα, απεγνωσμένη κλιμάκωση της οποίας βρίσκει προσωρινή λύτρωση στην τέλεια αυθεντική δομική πτώση του μέτρου 395.

Στην κατακλείδα του Ιου Μέρους της Σονάτας, που ταυτίζεται με τη σύντομη, καταγιστική όμως Coda, θα πρέπει να προσεχθεί ιδιαίτερα ο διπλασιασμός της κατιούσας γραμμής του μπάσου τόσο στην πάρτα του βιολοντσέλου όσο και στην παρτιτούρα, στο αριστερό χέρι του πιανίστα (μέτρα 400-404). Οι συμπράττοντες μουσικοί θα πρέπει λοιπόν να συμφωνήσουν ως προς την

ακρίβεια της εκτέλεσης της ρυθμικής αξίας ογδού, όπως και να συντονιστούν απόλυτα στα τελευταία επτά μέτρα του πρώτου μέρους αυτού του συγκλονιστικού «οιονεί τριπτύχου», από πλευράς συγχρονισμού / επίτευξης συμπαγούς, πλούσιου ήχου / εκφραστικής σύμπνοιας, προκειμένου να αποκαλυφθεί το μεγαλείο τούτης της δραματικής κορύφωσης.

❖ **Πο Μέρος: Andante tranquillo sostenuto**

Το Πο Μέρος του επιλεγμένου προς ανάλυση και ερμηνεία έργου έχει αποτελέσει αντικείμενο εκτεταμένης επιστημονικής έρευνας, λόγω της ιδιαίτερης φύσης του χορωδιακού στοιχείου που εμπρικλείει. Κρίνεται επομένως σκόπιμη μια ειδική αναφορά του πλαισίου δημιουργίας της συγκεκριμένης μουσικής σύνθεσης και των σημαινόντων προσώπων που συνέβαλαν αποφασιστικά στη διάδοση της μελέτης της.

Οι ρίζες του Που Μέρους της Σονάτας opus 32 εντοπίζονται στην ίδια την ανατροφή του Saint-Saëns, ο οποίος, έχοντας λάβει από νωρίς πολύπλευρη εκπαίδευση, αποσκοπούσε στη διαρκή ανάπτυξη της δημιουργικότητάς του μέσω της εξέτασης των ευρύτερων τάσεων της γαλλικής ρομαντικής μουσικής του 19^{ου} αιώνα. Η επιρροή συνθετών του βεληνεκούς του Franz Liszt και του Hector Berlioz υπήρξε καταλυτική για τον νεαρό Saint-Saëns, ο οποίος ενσωμάτωσε τις καινοτόμες για την εποχή τεχνικές στις δικές του συνθέσεις.

Καθοριστικό ρόλο στην προβολή του χορωδιακής ποιότητας του Που Μέρους διαδραμάτισε ο ήδη αναφερθείς μουσικοθεωρητικός Camille Bellaigue, οι διεισδυτικές αναλύσεις του οποίου έχουν φωτίσει τόσο την ευρηματική χρήση του φωνητικού στοιχείου εντός μιας οργανικής σύνθεσης όσο και τη σημασία της στο ευρύτερο πλαίσιο της γαλλικής ρομαντικής μουσικής.²⁰⁹ Εκ παραλλήλου, από πλευράς ερμηνευτικής προσέγγισης και εκτελεστικού σχεδιασμού, «πρόσωπο-κλειδί» στην ανάδειξη του χορωδιακού στοιχείου στο εν λόγω μέρος της Σονάτας υπήρξε ο θρυλικός βιολοντσελίστας Mstislav Rostropovich, ο οποίος, κατόπιν εμβριθούς διερεύνησης, υπερασπίστηκε σθεναρά τα έργα του Saint-Saëns για το συγκεκριμένο έγχορδο όργανο και επεδίωξε συστηματικά να προσελκύσει ένα ευρύτερο κοινό ακροατών. Μέσω των εμπνευσμένων, ευφάνταστων, αριστοτεχνικά καταστρωμένων ερμηνειών του, ο Rostropovich συνέβαλε στο να διασαφηνιστεί το χορωδιακό στοιχείο στο μεσαίο μέρος του έργου και να γίνει κατανοητή η σπουδαιότητά του, αναδεικνύοντας την τεχνική πολυπλοκότητά του μαζί με το συναισθηματική του δύναμη.²¹⁰

²⁰⁹ Camille Bellaigue, *Un Siècle de Musique Française* (South Carolina: Nabu Press, 2010), 70-87.

²¹⁰ Leon Botstein, "An Unforgettable Life in Music: Mstislav Rostropovich (1927-2007)", *The Musical Quarterly* 89, no. 2-3 (Summer-Fall 2006): 153-163, <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdm001>.

Ο αντίκτυπος του ενσωματωμένου σε οργανική σύνθεση χορωδιακού στοιχείου υπήρξε εκτεταμένος, τόσο στον ειδικό τομέα της εκτέλεσης των έργων για βιολοντσέλο όσο και στο γενικό πλαίσιο της γαλλικής μουσικής δημιουργίας του τέλους του 19^{ου} και των αρχών του 20^{ου} αιώνα. Ο ευφυής αυτός συνδυασμός φωνητικής / οργανικής γραφής και το εκφραστικό συνταίριασμά τους ενέπνευσε τους κατοπινούς συνθέτες να εξερευνήσουν παρόμοιες τεχνικές, καθιστώντας την εν λόγω συνθετική κατεύθυνση βασικό στοιχείο του παγκόσμιου ρεπερτορίου για βιολοντσέλο, το οποίο άλλωστε θεωρείται, από πλευράς οργανολογίας, το μουσικό όργανο που, λόγω των κατασκευαστικών του ιδιοτήτων, είναι πλησιέστερο στη φύση της ανθρώπινης φωνής.

Κατά την προσπάθεια διαμόρφωσης μιας τεκμηριωμένης ερμηνευτικής πρότασης για το ιδιότυπο - όχι από την άποψη του μορφικού του τύπου, αλλά από την άποψη των συνιστωσών και δη των ποιοτικών γνωρισμάτων του μουσικού υλικού - μεσαίο μέρος του έργου, κρίνεται απαραίτητο να διευκρινισθεί ότι η σχετική έρευνα περιστρέφεται γύρω από τους εξής άξονες: αφενός μεν δίνεται έμφαση στις εκφραστικές ιδιότητες του συγκεκριμένου μέρους, τονίζοντας τον τρόπο με τον οποίο το χορωδιακό στοιχείο ενισχύει τη λυρικήτητα που εξ ορισμού χαρακτηρίζει το βιολοντσέλο αφετέρου δε η μελέτη επικεντρώνεται στις τεχνικές προκλήσεις που θέτει η ενσωμάτωση αυτού του στοιχείου σε ένα έργο αμιγώς οργανικό. Η προσωπική οπτική γωνία είναι αυτή της διερεύνησης των τρόπων με τους οποίους ο ίδιος ο συνθέτης αντιμετώπισε τις προκλήσεις αυτές, προκειμένου να συγκροτήσει ένα συναρπαστικό έργο τέχνης, που διακρίνεται για τη δύναμη των εσωτερικών διασυνδέσεων και την εν γένει συνοχή του.

Αυτό που πρέπει να επισημανθεί είναι ότι η ιδιαίτερη ποιότητα αυτού του στοιχείου καθορίζει τη μουσική ροή: η αφήγηση εκτυλίσσεται σαν προσευχή ή διαλογισμό, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα μυσταγωγίας. Περαιτέρω, οι χορωδιακές πτυχές μπορούν ξεκάθαρα να ερμηνευτούν ως έκφραση των προσωπικών πεποιθήσεων του Saint-Saëns. Ο δημιουργός, γνωστός για τη βαθιά πνευματικότητά του, αποσκοπούσε να προκαλέσει στα έργα του μια αίσθηση υπερβατικότητας. Το σύνολο του μεσαίου μέρους μπορεί κατά συνέπεια να θεωρηθεί ως συμβολική αποτύπωση αυτού του ξεχωριστού πνευματικού ταξιδιού, στη διαδρομή του οποίου οι ακροατές προσκαλούνται με απaráμιλλη ευγένεια να ανταποκριθούν ουσιαστικά και να εμπλακούν σε ένα βαθύτερο επίπεδο, αναλογιζόμενοι τις δικές τους εμπειρίες ενδοσκόπησης, σύνδεσης και εν τέλει ένωσης με το σύμπαν.

Το ΙΙο Μέρος της Σονάτας διακρίνεται για τον λυρικό του πλούτο – αν τα εξωτερικά μέρη του έργου παραπέμπουν στο μετοβενικό πρότυπο, εντός του αργού μέρους αποτίεται φόρος στον Johann Sebastian Bach, η μουσική προσφορά του οποίου είχε συγκλονίσει τον Γάλλο δημιουργό, ο οποίος εν προκειμένω παρουσιάζει ένα αριστουργηματικά δομημένο διάλογο ανάμεσα στα δύο όργανα. Η απαλή, ρέουσα μελωδία που εισάγεται από το βιολοντσέλο, με πλούσια αρμονική υποστήριξη από το πιάνο, συνιστά το θεμέλιο του όλου μέρους, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα

γαλήνης και αναστοχασμού. Καθώς το μέρος εξελίσσεται, η φωνητική ποιότητα γίνεται εντονότερη, διότι το βιολοντσέλο μιμείται τις εκτεταμένες, legato φράσεις που συναντώνται σε χορωδιακά έργα.

Ως συνολική παρατήρηση επί της χορωδιακής ποιότητας τούτου του μέρους, σημειώνεται ότι το φωνητικό στοιχείο αποτελεί μια άκρως γοητευτική πτυχή του, που μαρτυρεί τη διπλή συνθετική επιδίωξη: αφενός μεν να προσδοθεί λυρική εκφραστικότητα και συναισθηματικός πλούτος αφετέρου δε να υπάρξει ένας ευρύτερος αντίκτυπος της συγκεκριμένης συνδιαλλαγής φωνητικών και οργανικών παραμέτρων. Για μια κατά το δυνατόν σφαιρικότερη απόδοσή του, είναι σημαντικό να γίνει μια συνδυαστική θεώρηση της μελωδικής δομής (ανάδειξη των ιδιοτήτων που παραπέμπουν σε εκκλησιαστική μουσική και δη σε χορωδιακό ύμνο), της αρμονικής γλώσσας (επισήμανση τόσο της θεματικής ανάπτυξης όσο και των επιμέρους συναισθηματικών αλλαγών, καθότι το χορωδιακό στοιχείο δεν χρησιμεύει αποκλειστικά ως δομικό μέσο, αλλά και ως μέσο έκφρασης) και της αλληλεπίδρασης μεταξύ των μερών του βιολοντσέλου και του πιάνου (τα δύο όργανα αποδύονται σε μια συνομιλία ιδιαίτερου συναισθηματικού βάθους, η οποία εκτυλίσσεται σε μια ατμόσφαιρα οικειότητας).

Ως εκ τούτου, λαμβάνοντας υπόψη τις ανωτέρω διαπιστώσεις και σε μια προσπάθεια διατύπωσης στοιχειωδών εκτελεστικών οδηγιών, η κυριότερη συνθετική αξίωση που εγείρεται ήδη στην αρχή του Που Μέρους (μέτρο 1) είναι να διατηρεί ο ερμηνευτής πιανίστας σταθερή τη staccato άρθρωση στη γραφή που προορίζεται για το αριστερό του χέρι, και μάλιστα καθ' όλη την έκταση του μεσαίου μέρους, ενόσω προβάλλει τις επιμέρους legato, ρέουσες μελωδικές γραμμές του δεξιού χεριού. Ο συγκεκριμένος συνδυασμός αντιθετικών στοιχείων συνιστά πραγματική πρόκληση σε σχέση με τη χρήση του sustain pedal, το οποίο ο πιανίστας καλείται να χειρισθεί με την πολύτιμη βοήθεια ενός ειδικά εξασκημένου στο ζήτημα της ηχητικής αλληλεπικάλυψης, κριτικού, ευαίσθητου αυτιού.

Περαιτέρω, καθόσον το μοτιβικό υλικό εμφανίζεται συνηθέστατα διπλασιασμένο (Μέτρα 2-6, 11-15, 19-24), οι εκτελεστές οφείλουν να συνταιριάζουν την άρθρωση, τη φρασεολογία (τα «εκφραστικά τόξα»), αλλά και τις μουσικές ανάσες στα εν λόγω σημεία.

Εκτός από τις στοχαστικές του ιδιότητες, το Ιο Μέρος παρουσιάζει στιγμές δραματικής αντίθεσης, παραπέμποντας στο περίφημο κίνημα “Sturm und Drang”. Στην ενότητα Β (μέτρα 27-49) οι ερμηνευτές θα πρέπει να φροντίσουν να μεταδώσουν στο κοινό τις συναισθηματικές διακυμάνσεις που ο συνθέτης θέλησε να αποδώσει με τη μορφή εναλλαγής τονικών χώρων (c→D^b→C→ D^b→D→E^b). Αυτού του είδους η δραματική ένταση συναντάται συχνά σε χορωδιακές συνθέσεις, εντός των οποίων σημειώνονται αντιθέσεις που αποσκοπούν στην ενίσχυση του συναισθηματικού αντικτύπου στους αποδέκτες ακροατές. Ιδιαίτερη προσοχή θα πρέπει να δοθεί

στα πρώτα 12 μέτρα της ενότητας Β, όπου οι ερμηνευτές καλούνται να φωτίσουν τη διαλογικότητα του μέρους, υφαίνοντας με διακριτικότητα και λεπτaiσθησία τη μεταξύ τους επικοινωνία (ισορροπημένο «μοίρασμα» των φράσεων), ώστε να αποδοθεί η ποιητικότητα που διαπνέει τη συγκεκριμένη ενότητα.

Η επάνοδος στην κυρίαρχη τονικότητα Eb, στο μέτρο 50, συμπίπτει με έναν μετασχηματισμό του μοτιβικού υλικού, το οποίο είναι κρυμμένο εντός των ομάδων τριακοστών δευτέρων. Υπενθυμίζεται ότι η επαναληπτικότητα συνιστά τη βασική συνθετική τεχνική του δημιουργού για την ανάγλυφη αποτύπωση του μουσικού υλικού· επιπλέον μέθοδοι που εφαρμόζονται για τη διατήρηση της ποικιλίας και του ενδιαφέροντος της γραφής είναι η παραλλαγμένη εμφάνιση του θέματος, η εμφάνιση διαφορετικών ρυθμικών στοιχείων ή εναρμονίσεων του πρωταρχικού υλικού και η διαφοροποίηση της υφής. Περιορισμένη είναι η εμφάνιση στοιχείων εντελώς ξένων προς την πρώτη ύλη. Στον πιανίστα εναπόκειται λοιπόν να αναδείξει το μεταπλασμένο υλικό του μέτρου 50 και, συνακόλουθα, την εσωτερική φωνητική γραμμή – είναι μια προσέγγιση που θα πρέπει να ακολουθηθεί σταθερά, και από τα δύο εμπλεκόμενα όργανα, όπου χρειάζεται να αναδυθούν στη μουσική επιφάνεια χρωματικές γραμμές.

Επιπλέον, είναι σημαντικό να προβληθούν οι επιμέρους διαφοροποιήσεις της υφής: ενδεικτικά αναφέρονται τα μέτρα 7 (πύκνωση της υφής μέσω του σχηματισμού πλούσιων συγχορδιών, εντός των οποίων εμφανίζεται διπλασιασμένο το βασικό μοτιβικό υλικό) και 11 (ο χαρακτηριστικός staccato σχηματισμός του πιάνου, ο παραστάτης της μελαγχολικής, υποβλητικής cantilena του βιολοντσέλου, είναι σκόπιμα διπλασιασμένος, για να υπογραμμισθεί η λειτουργία του στην αδιάκοπη ροή της μουσικής πλοκής).

Μία ακόμα ερμηνευτική υπόδειξη θα μπορούσε να γίνει εντός του συγκεκριμένου μέρους: ως κεφαλαιώδους σημασίας παράγοντας της εν γένει δημιουργίας του συνθέτη, η χρωματικότητα λαμβάνει και στα τρία μέρη του έργου, μεταξύ άλλων, τη μορφή διάφωνης συνήχησης, που αντανακλά ευρύτερη τονική διαμάχη. Εν προκειμένω, η αντιπαράθεση των φθόγγων Ab/A^b, οι οποίοι αντικατοπτρίζουν τη σχέση mediante των τονικοτήτων Eb και g, είναι εύγλωττη καθ' όλη την έκταση της ενότητας Α. Η αντίστοιχη αντιπαράθεση των φθόγγων C/Db (η οποία αποτυπώνει την αντιπαράθεση των τονικοτήτων c και Ab) είναι έντονη κατά την ολοκλήρωση αυτής της ενότητας. Η συγκεκριμένη έκφανση της χρωματικότητας είναι άξια ιδιαίτερης ερμηνευτικής προβολής, καθότι σφραγίζει το ίδιο το κλείσιμο του μέρους (Codetta, μέτρα 65-72).

Συνοψίζοντας, κρίνεται επιβεβλημένο να σημειωθεί ότι το φωνητικό (και μάλιστα το χορωδιακό) στοιχείο του μεσαίου μέρους αποτελεί μια αξιοσημείωτη σύζευξη δομικής αυστηρότητας και λυρικής εκφραστικότητας. Μέσω των μελωδικών / αρμονικών χαρακτηριστικών

του, το *Πο Μέρος* της Σονάτας - μια σύντομη ανάπαυλα προτού ξεσπάσει ξανά η καταγίδα, μια όαση στην αδυσώπητη αναμέτρηση του συνθέτη με το μοιραίο – ανακαλεί τη μακρά, πλούσια παράδοση της χορωδιακής μουσικής, εξερευνώντας συγχρόνως νέες μουσικές ιδέες.

❖ *Πο Μέρος: Allegro moderato*

Σύμφωνα με τον μελετητή της γαλλικής μουσικής δημιουργίας Martin Cooper, ο ρόλος με τον οποίον είναι επιφορτισμένο σε τούτο το μέρος ο πιανίστας είναι «υπερβολικά σημαντικό», προς απογοήτευση των βιολοντσελιστών, οι οποίοι ισχυρίζονται ότι αποκλειστική αιτία της περιορισμένης διάδοσης αυτής της σονάτας είναι η ανισότητα των μερών που προορίζονται για καθένα από τα δύο όργανα, στη λογική ότι ένας βιρτουόζος πιανίστας συνθέτει ένα έργο μουσικής δωματίου κατά τέτοιον τρόπο, ώστε να προβάλλεται μόνον η δική του συνδρομή.²¹¹

Αφορμώμενος από τη συγκεκριμένη παρατήρηση του Cooper, ο γράφων σπεύδει να επισημάνει ότι ο ίδιος ο συνθέτης φροντίζει για την αποτελεσματική διάδραση των δύο οργάνων, θέτοντας στο μέτρο 3 την ένδειξη άρθρωσης “non legato” σε σχέση με την πιανιστική εκτέλεση των ομάδων τριήχων, ώστε η μουσική ροή του βιολοντσέλου να μην επισκιάζεται από το απαιτητικό μέρος του πιάνου και να διατηρείται το μελωδικό ενδιαφέρον των γραμμών του.

Καθότι στο εκρηκτικό αυτό φινάλε επαναφέρεται η τραγική διάθεση του *Ιου Μέρους*, οι ερμηνευτές καλούνται να συντονίσουν απόλυτα την κοινή τους *attacca*, με σκοπό να αποδοθεί τόσο ο αναγγελτικός όσο και ο πτωτικός χαρακτήρας του σύντομου Εισαγωγικού Τμήματος (μέτρα 1 & 2). Ευθύς αμέσως, ανακύπτει ένα από τα κρίσιμότερα ερμηνευτικά ζητήματα του συνόλου του *Που Μέρους* της Σονάτας, που δεν είναι άλλο από τη διαχείριση εκ μέρους του πιανίστα του χαρακτηριστικού ρυθμικού σχηματισμού τριήχων δεκάτων έκτων, ο οποίος ξεκάθαρα παραπέμπει σε ένα *moto perpetuo* (αδιάκοπη κίνηση, κατά την εκτύλιξη της μουσικής πλοκής του έργου). Κατά τρόπο αξιοθαύμαστο, ο συνθέτης αξιώνει από τον ερμηνευτή πιανίστα να προωθεί συνεχώς, κυριολεκτικά δίχως ανάσα (η πρώτη «στάση» του πιάνου σημειώνεται στο μέτρο 236, τέσσερα μόλις μέτρα πριν από την εκκίνηση της *Coda*), τη ροή της μουσικής, αποτυπώνοντας εξάισια το αέναο σφυροκόπημα της ταραγμένης ψυχής του. Για την επίτευξη μιας αφενός μεν ασφαλούς αφετέρου δε πειστικής ερμηνευτικής απόδοσης του συγκεκριμένου - πυρηνικού - συνθετικού στοιχείου, ο πιανίστας θα πρέπει να λάβει, από κοινού με τον παρτενέρ του, μια απόφαση ως προς το *tempo* η οποία θα επιτρέπει, όπως σημειώθηκε και κατά τη διαμόρφωση πρότασης ερμηνείας του *Ιου Μέρους*, τη διαρκή προβολή του συναισθηματικού βάθους του έργου, χωρίς να θυσιάζεται η

²¹¹ Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (London: Oxford University Press, 1951), 21.

ανάδυση του μοτιβικού υλικού και η καθαρότητα των επιμέρους φραστικών δομών. Η επίλυση του προβλήματος της καταλληλότητας της εκάστοτε χρονικής αγωγής, ενός από τα βασικότερα ζητήματα που αναφέρονται στο ερμηνευτικό πεδίο, αναμφίβολα απαιτεί τη συνδυαστική θεώρηση των παραγόντων συνδιαμόρφωσης ερμηνευτικής πρότασης, με δεδομένο ότι «ιδανική, τέλεια και απόλυτη» ταχύτητα εκτέλεσης δεν είναι καν νοητή. Εν προκειμένω, οι ερμηνευτές μπορούν να βοηθηθούν για την επιλογή τελικού tempo, πέρα από τον προφανή παράγοντα της αναγκαιότητας συγχρονισμού των ίδιων ρυθμικών σχηματισμών (εν προκειμένω των ομάδων τριήχων δεκάτων έκτων), από το καθαυτό στοιχείο της άρθρωσης: η ένδειξη “non legato” υπονοεί, κατά τον γράφοντα, τόσο ένα φραζάρισμα που δεν θα διασπά τη συνοχή των αντίστοιχων μελωδικών γραμμών του βιολοντσέλου όσο και τη διαμόρφωση μιας ταχύτητας που θα διασφαλίζει την ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων του μουσικού υλικού και δη τα κρυμμένα μελωδικά επίπεδα, υπό καθεστώς συνεχούς κίνησης.

Αυξημένη προσοχή θα πρέπει να δοθεί σε έναν επιπλέον συντελεστή διαμόρφωσης αξιόπιστης ερμηνευτικής προσέγγισης, που δεν είναι άλλος από τον σεβασμό στις λεπτομέρειες των επιμέρους μετασχηματισμών του θεματικού υλικού. Επισημάνθηκε ήδη, κατά τη μελέτη των ειδικών συνθετικών χαρακτηριστικών του Γάλλου δημιουργού, ότι η μετάπλαση του μοτιβικού υλικού νοείται ως μετασχηματισμός και όχι ως (ολική) μεταμόρφωσή του, σύμφωνα με το πρότυπο της θεματικής ανάπτυξης του Brahms. Η προβολή της θεματικότητας συνίσταται εδώ στην υπογράμμιση των ιδιαίτερων γνωρισμάτων που εμφανίζει το μοτιβικό υλικό στην εκάστοτε επανάληψή του. Οι επίμονα επαναλαμβανόμενες παρουσιάσεις των θεματικών στοιχείων (ιδίως του Κύριου Θέματος) εντός του IIIου Μέρους εγκυμονούν τον κίνδυνο μιας έλλειψης συναισθηματικής ανταπόκρισης των αποδεκτών ακροατών σε μια (φαινομενικά ακατανόητη) αυτούσια επαναπροβολή των ίδιων μελωδικών γραμμών, η οποία προσλαμβάνεται ως εμμονικό «αναμάσημα» μίας και μόνο μουσικής ιδέας. Για να αποτραπεί αυτό το ενδεχόμενο, οι ερμηνευτές οφείλουν να χειριστούν ευφάνταστα και με επιδεξιότητα τις επιμέρους αλλαγές – εν προκειμένω, θα πρέπει να παρουσιάσουν με φυσικότητα και ως απόλυτα δικαιολογημένη την ανάληψη εκ μέρους του βιολοντσέλου του ρόλου ανάδειξης της σμίκρυνσης και της φθογγικής διαφοροποίησης του βασικού μοτίβου, το οποίο επαναλαμβάνεται κατά μία οκτάβα ψηλότερα σε σχέση με το πιάνο, επισημαίνοντας τη νέα διαστηματική φορά αλλά και την αλλαγή ρετζίστρου (μέτρο 12).

Σε τούτο το σημείο τίθεται ένα εύλογο ερώτημα: με δεδομένη την επαναληπτικότητα ως κυρίαρχο στοιχείο της εν γένει εργογραφίας του Saint-Saëns κι εφόσον η ανάδειξη του τονικού υποβάθρου ανάγεται σε ζήτημα ξεχωριστής σημασίας, που συνδέεται άμεσα με τον καθορισμό των ερμηνευτικών αποφάσεων, πώς είναι εφικτή η χαρτογράφηση των επιμέρους τονικών περιοχών διαμέσου της ερμηνείας, ώστε να γίνει κατανοητή από το κοινό η σχετική αρμονική περιπλάνηση;

Πέραν, βεβαίως, οποιωνδήποτε συνδέσεων με την «απόλυτη ακοή» ή με το «παιδευμένο ακροατήριο», αυτό που μπορεί να απαντηθεί με σιγουριά είναι ότι ο ερμηνευτής που σέβεται τον πολυδιάστατο ρόλο του έχει την ευχέρεια να προβάλλει στους αποδέκτες ακροατές, μέσω μιας σκόπιμης προηγηθείσας αναλυτικής διεργασίας, την ελκτική δύναμη χαρακτηριστικών φθόγγων (αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η διττότητα της έβδομης, που έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί τόσο ως προσαγωγέας όσο και ως διάφωνος φθόγγος, με τις αντίστοιχες «λύσεις» της). Στο εν λόγω πλαίσιο έρευνας, οι εκτελεστές μπορούν κάλλιστα να φωτίσουν την κατάληξη της χειμαρρώδους μουσικής ροής του Μεταβατικού Τμήματος στον φθόγγο D (μέτρο 52), η επίμονη επανάληψη και ποίκιση του οποίου υπογραμμίζει τη λειτουργία του ως προσαγωγή της τονικότητας του Δευτερεύοντος Θέματος.

Εν συνεχεία, οι ερμηνευτές καλούνται να φωτίσουν μία από τις αμέτρητες εκφάνσεις της αντιθετικότητας, διότι, όπως ειπώθηκε ήδη στο πλαίσιο της παρουσίασης της αναλυτικής διεργασίας, το Δευτερεύον Θέμα του IIIου Μέρους διακρίνεται, έναντι του ζοφερού, ταραχώδους χαρακτήρα του Κύριου Θέματος, για τη λυρική του ποιότητα και την τρυφερότητά του, αποδίδοντας μουσικά μια φευγαλέα αχτίδα ελπίδας στην ανελέητη αναμέτρηση του συνθέτη με τον θάνατο. Μια άξια λόγου ερμηνεία στο ειδικότερο πεδίο της μορφής σονάτας συμπεριλαμβάνει, άνευ ετέρου, την προβολή της δραματουργικής διάστασης της αντιθετικότητας των θεμάτων, υπό την έννοια της συμβολικής αποτύπωσης διαφορετικών χαρακτήρων που συγκρούονται εντός του ίδιου έργου. Ο ίδιος ο συνθέτης αξιώνει, και μάλιστα ρητά, μέσω της εκφραστικής ένδειξης “*appassionato*” να μην υποτιμηθεί μέσω – όπως δυστυχώς συμβαίνει κατά κόρον, στο όνομα ενός δήθεν ορθολογισμού - ο παθιασμένος χαρακτήρας της συγκεκριμένης συνθετικής σύλληψης, η οποία εμπερικλείει εκπληκτικό συναισθηματικό πλούτο: νοσταλγία, ελπίδα, τρυφερότητα, λαχτάρα, προσμονή, έξαψη.

Επιπροσθέτως, χρειάζεται να ληφθεί σοβαρά υπόψη η παράμετρος της υφής, διότι στο μέτρο 54 σημειώνεται επαναφορά της «γραμμικής διφωνίας» στο μέρος του πιάνου, με την ψηλότερη φωνή να εμφανίζεται ως αντιστικτική υπογράμμιση των αντίστοιχων φράσεων του βιολοντσέλου. Η ανακύκλωση του τετραμέτρου του Δευτερεύοντος Θέματος στο πλαίσιο της αρχικής παρουσίασης του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού από το βιολοντσέλο, ενέχει, όπως τονίσθηκε ανωτέρω, τον κίνδυνο μιας «μονότονης», «επίπεδης» εκτέλεσης, οπότε ο ερμηνευτής οφείλει να προσδώσει στην σκόπιμη εκ μέρους του συνθέτη επαναληπτικότητα τόσο τη λειτουργικότητά της όσο και το συναισθηματικό της εύρος. Το πιάνο αναλαμβάνει, στο μέτρο 68, τον αμέσως προηγηθέντα ρόλο του βιολοντσελίστα και ως εκ τούτου καλείται να αντιμετωπίσει την πολυπλοκότητα των σχετικών ερμηνευτικών αποφάσεων, συνδυάζοντας τα ακόλουθα στοιχεία: τη διαλογικότητα των συμπραττόντων οργάνων, εν προκειμένω υπό τη μορφή μιας προσεκτικής ανάληψης της σκυτάλης, ώστε να διασφαλιστεί η ισορροπία και η συνεκτικότητα στην κατανομή των φράσεων / την

αδιάλειπτη παρουσία του ρυθμικού στοιχείου των τριήχων δεκάτων έκτων, η οποία συνδυάζεται άρτια με τον ασματικό χαρακτήρα τόσο του ίδιου του Δευτερεύοντος Θέματος όσο και των γραμμών του εγχόρδου / την ταυτότητα του αρμονικού σκελετού, όπως και των επιμέρους μελωδικών διανθισμών.

Στο Καταληκτικό Τμήμα της Έκθεσης, δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί η σημασία της επανεμφάνισης μέρους του Κύριου Θέματος, από το οποίο εξαρτήθηκε και το προγενέστερο Μεταβατικό Τμήμα, στο μέτρο 90, υπό μορφήν ανιούσας χρωματικής γραμμής.

Το υπό εξέταση μακροδομικό τμήμα Ανάπτυξης του ΙΙου Μέρους (μέτρα 98-146) χαρακτηρίζεται, από ερμηνευτικής πλευράς, από την απελπισμένη αναζήτηση της λύτρωσης, την οποία παριστά εύγλωττα η εκτίναξη της χρωματικότητας, που αποτυπώνει την έκδηλη προτίμηση του δημιουργού για τη διαστηματική σχέση ημιτονίου, οι συνδηλώσεις της οποίας αποκτούν ιδιαίτερη βαρύτητα στο ερμηνευτικό πεδίο. Οι ερμηνευτές θα πρέπει να επικεντρωθούν στα εξής σημεία:

- Στα μέτρα 106-114, η πύκνωση της υφής δυσχεραίνει τόσο την ισορροπημένη κατανομή του μελωδικού υλικού ανάμεσα στα δύο όργανα όσο και την αποκάλυψη των «κρυμμένων» μελωδικών γραμμών.
- Τα μέτρα 119-129, παρότι εκ πρώτης όψεως είναι απλά στην εκτέλεσή τους, λόγω της σταθερότητας των στοιχείων που τα συγκροτούν, στην πραγματικότητα θέτουν προκλήσεις στους ερμηνευτές, αξιώνοντας έναν δραστικό συνδυασμό οξύνοιας και δεξιοτεχνίας, επειδή αφενός μεν πρέπει να ληφθεί υπόψη ότι οι παρτενέρ κινούνται σε κοντινές περιοχές, στις οποίες, επιπροσθέτως, εμφανίζεται έντονα το στοιχείο της χρωματικότητας, με αποτέλεσμα να υπάρχει κίνδυνος ηχητικής επικάλυψης, έως και σύγχυσης, αφετέρου δε ο ρυθμικός παράγοντας απαιτείται να τηρηθεί ευλαβικά και να παραμείνει ακλόνητος, ειδάλως δεν επιτυγχάνεται η κλιμάκωση της εξελικτικής πορείας της μουσικής αφήγησης, με σημείο κορύφωσής της το μέτρο 129 και δεν αναδεικνύεται η δυναμική ούτε του χαρακτηριστικού ρυθμικού σχήματος δεκάτου έκτου μαζί με τριακοστό δεύτερο, που καταλήγει σε (τονισμένο ή μη) όγδοο, στο μέρος του βιολοντσέλου, ούτε του αντίστοιχου ρυθμικού σχήματος τριήχου δεκάτων έκτων, μοιρασμένων στα δύο χέρια του πιανίστα.
- Στα μέτρα 129-132 είναι σημαντικό να αποδοθεί ανάγλυφα ο μελωδικός σχηματισμός που παραπέμπει στην ολοτονική κλίμακα (χωρίς εντούτοις να επαληθεύεται ταύτιση με αυτήν). Εν συνεχεία, στα μέτρα 133-146, που συγκροτούν το Αναμεταβατικό Τμήμα, είναι βαρύνουσας σημασίας η υπογράμμιση της εκ νέου

εμφάνισης του Δευτερεύοντος Θέματος, εμπλουτισμένου εδώ με μια φωνή που οδηγεί στον σχηματισμό συνηχήσεων έκτης, προκειμένου να αναδειχθεί η συνθετική βούληση, η οποία συνίσταται στην επίταση της δραματικής οδύνης. Ο περίτεχνος ρυθμικός σχηματισμός στο μέρος του πιάνου, εντός του οποίου αξιοποιείται η σημασιολογία της παύσης, οδηγεί σε (προσωρινή) συναισθηματική αποφόρτιση, ενώ στο μέρος του βιολοντσέλου επανεισάγεται ένα από τα «σύμβολα» της δραματικής έντασης του υπό μελέτη έργου, το ρυθμικό μοτίβο που διατρέχει το σύνολο της Ανάπτυξης, συνθέτοντας μια εικόνα ξεχωριστής ομορφιάς, εκείνης της θύελλας που καταλαγιάζει, για να επανέλθει μαινόμενη.

Σε συνέχεια των ανωτέρω, η αρχή του μακροδομικού τμήματος της Επανεκθεσης ταυτίζεται με την επαναπροβολή του Κύριου Θέματος στην τονικότητα c, ρόλο με τον οποίον είναι επιφορτισμένο το πιάνο, με δυναμική p και άρθρωση non legato, ενόσω το βιολοντσέλο επαναλαμβάνει αυτούσιο το πρότερο μουσικό υλικό. Λόγοι δομικής συμμετρίας και εκφραστικής συνέπειας υπαγορεύουν την πιστή μεταφορά των προηγούμενων συνθετικών αποφάσεων σε τούτο το πλαίσιο, διότι διαπιστώνεται απόλυτη αντιστοιχία των αφηγήσεων, σε κάθε έποψή τους (μοτιβικό/θεματικό υλικό, φραστική κατανομή του μουσικού υλικού, αρμονικός σχεδιασμός, οριοθέτηση και δόμηση των επιμέρους περιοχών, ρυθμικοί / μελωδικοί σχηματισμοί, άρθρωση, δυναμική).

Άξια επισήμανσης είναι η επανεισαγωγή του Δευτερεύοντος Θέματος (μέτρο 192), όχι στην αναμενόμενη τονικότητα, αλλά στην ομόνυμη μείζονα, ως επιπλέον απόδειξη της συνθετικής ανάγκης για έκφραση διαμέσου των αναλογιών και των αντιστοιχίσεων που παρέχει η συμμετρική δόμηση. Η σπουδαιότητα μιας τεκμηριωμένης ερμηνείας που διακρίνεται για την εκφραστική της ποιότητα έγκειται εν προκειμένω στην εκπληκτική δυνατότητα ανάδειξης της βαθύτατα συγκινητικής ειλικρίνειας που διέπει αυτήν ειδικά τη συνθετική απόφαση: θέλοντας να αποτυπώσει μουσικά, με τα εκπληκτικά του εργαλεία, μια ύστατη προσπάθεια ανακούφισης και παρηγοριάς, προτού ο πόνος επιτεθεί και πάλι λυσσαλέα, ο δημιουργός αποσκοπεί ουσιαστικά στην εγκαθίδρυση της θεμελιώδους αυτής δραματικής αντιθετικότητας, στόχος ο οποίος θα ματαιωνόταν από την εξαρχής μεταφορά του Δευτερεύοντος Θέματος στην κυρίαρχη τονικότητα c. Καθ' όλη την εκτύλιξη του Δευτερεύοντος Θεματικού Υλικού (μέτρα 192-220), το οποίο παρουσιάζεται διαδοχικά από το βιολοντσέλο και το πιάνο, οι ερμηνευτές μπορούν κάλλιστα να προβάλλουν την εναλλαγή των φθόγγων B \sharp /B \flat , ως ενός των υφολογικών επιπέδων της γραμμικής διφωνίας, και να επισημάνουν τη δυναμική της.

Σε αυτό ακριβώς το σημείο, αναζητούνται από τον γράφοντα οι κατάλληλες λέξεις, ώστε να αποδοθεί ο θαυμασμός που τον διακατέχει απέναντι στην εκπληκτική ομορφιά της Coda, η ύψιστη σπουδαιότητα της οποίας συνίσταται στο ότι ανάγεται σε υπέρτατο παράγοντα ολοκλήρωσης τούτου του αριστουργηματικού αρχιτεκτονήματος. Στον πυρήνα της συμπυκνώνεται η ουσία του συγκλονιστικού αυτού έργου, που μελετήθηκε με περισσή φροντίδα και αγαπήθηκε ιδιαίτερα, επειδή αποτυπώνει με ενάργεια την απaráμιλλη δυναμική της συνθετικής σύλληψης του ιδιοφυούς μουσουργού Saint-Saëns.

Την ανατριχιαστική φρενίτιδα της δραματουργικής κορύφωσης που συντελείται εντός της Coda οφείλουν να μεταδώσουν οι εκτελεστές, και μάλιστα έκδηλα, παθιασμένα, χωρίς συμβιβασμούς· απνευστί, με ολοένα μεγαλύτερη ορμή και εντονότερα ξεσπάσματα, εξαντλώντας τα αποθέματα ενέργειάς τους, οι ερμηνευτές προβαίνουν στην αναγέννηση μιας από τις πιο σπαρακτικές ομολογίες του δημιουργού: Ο Saint-Saëns πασχίζει εναγωνίως να βγάλει στο φως τα μύχια της ψυχής του, που σφυροκοπάται ανηλεώς, για να κραυγάσει τελικά, αφού βιώσει ασφυκτικά τον κλονισμό, την άρνηση και την οργή, την απόγνωση του πιο αβάσταχτου πόνου.

Μια αδιανόητα μηχανιστική εκτέλεση, περιχαρακωμένη στο πλαίσιο της μορφής, αποσυνδεδεμένη από το βαθύτερο νοηματικό περιεχόμενο του συγκεκριμένου δημιουργήματος, απογυμνωμένη από το εκφραστικό του μεγαλείο, πέραν του ότι αντιστρατεύεται στην αποτυπωμένη βούληση του συνθέτη, αποδυναμώνει την εξελικτική πορεία της μουσικής αφήγησης, ακυρώνοντας εν τέλει την ίδια τη σύνθεση, και μάλιστα στο σύνολό της.

4. Συμπεράσματα

Για την ολοκλήρωση της υπέροχης διαδρομής που διανύθηκε κρίνεται απαραίτητη η εξωτερίκευση ορισμένων ακόμα σκέψεων, τις οποίες γέννησε η προσεκτική μελέτη του επιλεγμένου έργου μουσικής δωματίου, το οποίο κατέχει ξεχωριστή θέση στις μουσικές προτιμήσεις του γράφοντος. Η ανάγκη εξαγωγής, διατύπωσης και παρουσίασης ειδικότερων συμπερασμάτων, τεκμηριωμένων και στέρεων, πηγάζει από το ότι τα πορίσματα της γόνιμης αυτής διερεύνησης είναι άκρως εποικοδομητικά στο πλαίσιο διαμόρφωσης συνολικής αναλυτικής / ερμηνευτικής πρότασης.

Η ολοένα μεγαλύτερη εξοικείωση με τις διάφορες πτυχές του έργου μέσω της ενδελεχούς εξέτασής τους, η οποία παρέμενε, καθ' όλη τη διάρκεια της έρευνας, ηθελημένα ανοιχτή σε πλείστα όσα ερεθίσματα, προκειμένου να αποφευχθεί ο κίνδυνος μιας στείρας συμμόρφωσης σε ήδη αμφισβητούμενα πρότυπα, οι προσωπικές εκτιμήσεις, οι προβληματισμοί, οι αναθεωρήσεις των αρχικών κατευθύνσεων, βασιζόμενες σε μια διαρκή προσπάθεια συμφιλίωσης του ορθολογισμού με τον εμπειρισμό, της οντολογικής με τη δεοντολογική προσέγγιση – όλα αυτά επέδρασαν καταλυτικά στον καθορισμό των τελικών αποφάσεων, η εγκυρότητα των οποίων πρέπει να επαληθευτεί στην πράξη. Ειδικότερα, κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό να γίνει, σε συνάρτηση με τους παράγοντες εκείνους που επηρέασαν τον συνολικό σχεδιασμό της εν λόγω μελέτης, μια συνολική αποτίμηση των ερευνητικών αποτελεσμάτων, η οποία θα οδηγήσει, συνακόλουθα, στην παρουσίαση των προσωπικών απόψεων:

- Η ανάδειξη του ιστορικού πλαισίου, μέσω βιβλιογραφικής υποστήριξης και συνδυαστικής θεώρησης των πηγών, αποτέλεσε τη βάση θεμελίωσης της έρευνας, *καθότι ο γράφων συντάσσεται με τη θέση ότι το εκάστοτε δημιούργημα είναι αδύνατον να γίνει κατανοητό ξέχωρα από τον γεννήτορά του, ο οποίος αναντίρρητα σημαδεύεται από την εποχή του. Η δημιουργία δεν συντελείται εν κενώ· τουναντίον, νοηματοδοτείται δυνάμει των κοινωνικών συνθηκών.* Εν προκειμένω, η ενδελεχής εξέταση των καταβολών του έργου έγινε με έναν φακό που εστίασε στην εν γένει ιδιομορφία του γαλλικού πολιτισμού, εντός του οποίου προβλήθηκε κατά το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα η αδήριτη ανάγκη συγκρότησης συλλογικής, εθνικής ταυτότητας, ως άμεση απόρροια των διακηρύξεων της Γαλλικής Επανάστασης του 1789. Η χαρακτηριστική οξυδέρκεια και η βαθιά ευαισθησία του Saint-Saëns (ο οποίος, αντιμέτωπος με τις κοινωνικές επιταγές, αφουγκραζόταν τον παλμό των εξελίξεων) οδήγησε στην ίδρυση μιας ένωσης που εκπλήρωσε άριστα τον βαρύνοντα αυτόν στόχο, ευνοώντας μια άνευ προηγουμένου άνθιση της δημιουργικότητας, *ώστε δικαίως να γίνεται λόγος για «άμεση σύνδεση της σύγχρονης μουσικής με τα κληροδοτήματα της γαλλικής*

κουλτούρας».²¹² Η διαπίστωση ότι το πρώτο γέννημα της συγκεκριμένης ένωσης υπήρξε η *Sonata opus 32* είναι μια πρόσθετη απάντηση που επιχειρεί να καλύψει πλήρως το ερώτημα σχετικά με την επιλογή αυτού ακριβώς του μουσικού έργου έναντι όλων των άλλων που συγκροτούν την πληθωρικότετη εργογραφία του συνθέτη.

- ο Το καθαυτό συνθετικό προφίλ του πολυσχιδούς αυτού δημιουργού χρήζει ειδικής διερεύνησης. Η εξέταση των στιλιστικών γνωρισμάτων του Saint-Saëns από μουσικολόγους και μουσικοκριτικούς έχει οδηγήσει στην κατηγοριοποίησή του ως «παραδοσιακού», αλλά είναι στα αλήθεια η μουσική του «παραδοσιακή» και «συντηρητική»; Αξιολογώντας τα αποτελέσματα της προσωπικής έρευνας, μπορεί βέβαια να υποστηριχθεί ότι ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός είναι απλοϊκός, διότι παραβλέπει την πρωτοτυπία και το βάθος των εξερευνήσεων του Γάλλου μουσουργού, ο οποίος, βασιζόμενος στους μορφικούς τύπους του παρελθόντος, ιδίως του Μπαρόκ και της Κλασικής περιόδου, αξιοποίησε, κατά τρόπο αντιπροσωπευτικό της ευφυΐας και της δημιουργικότητάς του, τη δυναμική του καλλιτεχνικού ρεύματος του Ρομαντισμού.²¹³ Όσοι έχουν θεωρήσει τη συνθετική γραφή του «ξεπερασμένη», τόσο κατά τη διάρκεια της ζωής του όσο και στη σύγχρονη εποχή, είναι βέβαιο ότι μειώνουν την αξία της εύλωτης χρωματικότητας, της αρμονίας που θεμελιώνεται πάνω στο διάστημα της εβδόμης ελαττωμένης, των «συγκρούσεων» που βασίζονται στη διαστηματική σχέση ημιτονίου, της σχέσης συγγένειας τρίτης, δηλαδή όλων αυτών των στοιχείων που ο δημιουργός εξερεύνησε με ιδιαίτερη αφοσίωση και εφάρμοσε κατά κόρον στις συνθέσεις του. Αν μελετήσει κανείς το έργο του χωρίς προκαταλήψεις, θα διαπιστώσει ότι πίσω από τη φαινομενική συμβατικότητα κρύβονται μουσικά διαμάντια. Τα λεγόμενα του ίδιου του συνθέτη, ευτυχώς διασωθέντα από τη λαίλαπα του χρόνου, αποδίδουν κατά τρόπο ανεπανάληπτο την ουσία της σχετικής προβληματικής: στο άρθρο του με τίτλο «Η αναρχία στη Μουσική», σημειώνει ότι «η έκφραση γεννήθηκε από τη συγχορδία της δεσπόζουσας μεθ' εβδόμης, στην οποία οφείλεται η ανάπτυξη του συνόλου της σύγχρονης αρμονίας», υπογραμμίζοντας, επιπλέον, ότι «η συγκεκριμένη επινόηση αποδίδεται στον Monteverdi». Περαιτέρω, ο δημιουργός τονίζει ότι «η εισαγωγή του διαστήματος εβδόμης σηματοδοτεί την αρχή μιας νέας εποχής».²¹⁴ Η κυρίαρχη θέση που κατέχει το διάστημα εβδόμης στις δικές του συνθέσεις είναι ένας φόρος τιμής σε αυτήν την κρίσιμη εξέλιξη στην Ιστορία της Μουσικής.

²¹² Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré* (London: Oxford University Press, 1951), 200.

²¹³ Βλ. Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music* (New Jersey: Prentice Hall, 1988), 183-201.

²¹⁴ Camille Saint-Saëns, *Musical Memories*, μτφρ. Edwin Gile Rich (Boston: Small, Maynard & Company, 1919), 93-94.

Κατά τη διάρκεια της μακράς πορείας ζωής του Saint-Saëns, η εν γένει μουσική παραγωγή υπέστη στιλιστικές αλλαγές που περιλάμβαναν τόσο τονικές όσο και ατονικές προσεγγίσεις. Ευρισκόμενος στο κέντρο αυτών των εξελίξεων, υποστήριζε σθεναρά τη μουσική δημιουργία του παρελθόντος – ιδίως των Christoph Willibald Gluck, Jean-Philippe Rameau, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart²¹⁵ και Ludwig van Beethoven – και δεν δίσταζε να περιφρονήσει ανοιχτά τον «μοντερνισμό» των Claude Debussy και Richard Wagner. Εντούτοις, αν και ήταν ακλόνητος στα πιστεύω του και δεν υπέκυψε ποτέ άκριτα στις νέες τάσεις, αξιοποιούσε κάθε δυνατή ευκαιρία για να είναι παντοιοτρόπως δημιουργικός. Η μουσική του αποτελεί συνεπώς μια αξιοσημείωτη σύζευξη της σταθερότητας της παράδοσης και της ανατρεπτικότητας της εξερεύνησης. Η μοναδικότητα της συμβολής του έγκειται στο ότι, με τη δική του, ιδιαίζουσα μουσική γλώσσα κατορθώνει να συνδυάσει τη συνεκτικότητα με την εξελικτικότητα, δημιουργώντας άκρως πρωτότυπες κι ενδιαφέρουσες συνθέσεις. Επίσης, με τις αλλεπάλληλες προσπάθειές του να προστατεύσει και να διαφυλάξει τον γαλλικό μουσικό πολιτισμό έναντι των βαγκνερικών επιρροών, έθεσε ένα πλαίσιο ασφαλείας, εντός του οποίου οι κατοπινοί συνθέτες θα είχαν όλα τα εφόδια να ανθίσουν.

Αυτό που αξίζει ασφαλώς να τονισθεί είναι, αν και πιστεύεται ότι ο συνθέτης ισχυριζόταν πως δεν πρέπει να υπάρχει συναισθηματική εμπλοκή στη μουσική δημιουργία, υπό την έννοια της υπαγωγής της μουσικής σε «καθαρές, σαφείς» καλλιτεχνικές μορφές, ο ίδιος καταφανώς επεδίωκε να αποτυπώσει τον δικό του ψυχικό κόσμο στις αισθαντικές συνθέσεις του, ο πλούτος των οποίων είναι καθηλωτικός, διότι εμπερικλείει κάθε δυνατή μορφή συναισθηματικής εκδήλωσης. Ο φωτοδότης Saint-Saëns υπήρξε εμπράκτως υποστηρικτής της πλήρους και απόλυτης ελευθερίας στην έκφραση, ένας αληθινός πλουραλιστής, αγκαλιάζοντας εξίσου, με τον ίδιο σεβασμό, την ορθολογική διάνοηση και τον γνήσιο αισθησιασμό.

Συγκεφαλαιώνοντας, κρίνεται άξιο επισήμανσης το γεγονός ότι ο Γάλλος δημιουργός, ανταποκρινόμενος με απaráμιλλη ευρηματικότητα στις ραγδαίως εξελισσόμενες τάσεις της εποχής του, έχει να επιδείξει ένα ευρύτατο, εξαιρετικό στιλιστικό φάσμα στη συνολική μουσική του προσφορά. Στην εργογραφία του συναντώνται τόσο συμβατικές όσο και ιδιότυπες, «ελεύθερες» μορφές, η τονική παράδοση μαζί με την πλέον καινοτόμο διαχείριση της τροπικότητας και μια χρωματική παλέτα που καλύπτει μια σπουδαία μουσική γκάμα: από τα αδρά πλαίσια του Κλασικισμού έως και τα ρευστά περιγράμματα του Ιμπρεσιονισμού. Ο κυρίαρχος, «εφευρετικός» τρόπος με τον οποίον πέτυχε τη διαμόρφωση της προσωπικής του

²¹⁵ Βλ. Gerald Kenneth Steele, “An Analysis of the Styles of C. Saint-Saëns and W. A. Mozart with Emphasis on Their Clarinet Compositions” (Master’s thesis, Central Washington University, 1967), 13-15.

ταυτότητας είχε ως αποτέλεσμα να γνωρίσει η πλειονότητα των συνθέσεων του σταθερά μεγάλη επιτυχία, κατακτώντας ακόμα και το πλέον δύσπιστο μουσικόφιλο κοινό. Χάρη στις σαγηνευτικές μελωδικές γραμμές, στην αριστουργηματική διαχείριση της οργανικότητας και σε έναν ευφύεστατο συνδυασμό δομικής σαφήνειας και λυρικής εκφραστικότητας, η εκτεταμένη, πολυποίκιλη μουσική του έχει πλέον καθολική απήχηση. Ευλόγως θεωρείται το έργο του παγκοσμίως ως η επιτομή της γαλλικής μουσικής δημιουργίας, στο πλάι μουσουργών του βεληνεκούς του Hector Berlioz, Georges Bizet, Claude Debussy, Charles Gounod, Francis Poulenc και Maurice Ravel.

- Συντεθειμένη το 1872, η Σονάτα αριθμός 1 σε ντο ελάσσονα, για βιολοντσέλο και πιάνο, opus 32, ένα από τα σημαντικότερα έργα του ρεπερτορίου μουσικής δωματίου αλλά και του καθαυτού τσελιστικού ρεπερτορίου, κατ' ουσίαν σηματοδότησε την «έναρξη εργασιών» της Société Nationale de Musique, σφραγίζοντας τη μετέπειτα λαμπρή πορεία της. Πρόκειται για μια αριστουργηματική μουσική σύνθεση, ιδιαίτερου συναισθηματικού πλούτου, που επιδεικνύει, μεταξύ άλλων, άρτια ισορροπία των επιμέρους γραμμών των συμπραττόντων οργάνων (παρά τις αξιοσημείωτες διαφορές ως προς την υφή), εξαιρετική μουσική αρχιτεκτονική και καθηλωτική δραματικότητα. Πρόκειται για ένα διόλου ευκαταφρόνητο επίτευγμα, καθώς ένας επιτυχημένος, πειστικός συνδυασμός βιολοντσέλου και πιάνου συνιστά, αναμφίβολα, μεγαλύτερη πρόκληση έναντι της σύμπραξης βιολιού και πιάνου, για παράδειγμα, όπου τα επιμέρους ρετζίστρα διευκολύνουν τη διαχείριση της συνδυαστικής γραφής.

Στην πράξη, είναι ιδιαίτερα απαιτητική η κατάστρωση ενός αποτελεσματικού σχεδίου όσον αφορά τη συνθετική διαδικασία ενός έργου για βιολοντσέλο και πιάνο, διότι αφενός μεν η αναγκαιότητα εξισορρόπησης, κυρίως ως προς το εύρος της δυναμικής, αφετέρου δε η πολυπλοκότητα της σχέσης μεταξύ των κύριων μελωδικών γραμμών και των συνοδευτικών σχημάτων προϋποθέτουν ικανότητες ύψιστης τάξης, ώστε να εξασφαλιστεί φυσική και αβίαστη μουσική παραγωγή. Ο Saint-Saëns δεν τα καταφέρνει απλώς καλά στον συγκεκριμένο τομέα, αλλά βεβαιότατα αποδεικνύει εξέχουσες συνθετικές δυνάμεις, επειδή οι Σονάτες του για βιολοντσέλο και πιάνο [τρεις, εκ των οποίων η τελευταία ημιτελής – opp. 32 σε ντο ελάσσονα, 123 σε Φα Μείζονα και posthumous σε Ρε Μείζονα (μεταθανάτια έκδοση, ως προς την καταλογογράφηση, αντιστοίχως)] είναι εκλεκτές δημιουργίες, εφάμιλλες των αντίστοιχων του Beethoven και του Brahms. Η γοητεία του υπό μελέτη έργου είναι αδιαμφισβήτητη: Το Ιο Μέρος εντυπωσιάζει λόγω της αντιφατικότητας των στοιχείων που το συγκροτούν - είναι προφανής η συνθετική πρόθεση διαχείρισης έντονης εκδηλωτικότητας εντός ενός συμβατικού, τυπικού, σχεδόν αυστηρού δομικού πλαισίου, δημιουργώντας την

εντύπωση ότι τα λιτά περιγράμματα μόλις και μετά βίας αρκούν για να τιθασεύσουν μια ενέργεια θηριώδη, που προσδίδει στην πρώτη εικόνα αυτού του «οιονεί τριπτύχου» μια επική ποιότητα. Το Ιο Μέρος διακρίνεται για τη λεπταισθησία και την εκφραστικότητα της γραφής, στοιχεία αντιπροσωπευτικά της βαθιάς, ουσιαστικής ψυχικής καλλιέργειας του μουσουργού· δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η ευαίσθητη ομορφιά κάθε αργού μέρους του συνόλου των έργων του Saint-Saëns πηγάζει από τη ανεπιτήδευτη ειλικρίνειά του. Το παθιασμένο ΙΙο Μέρος, ολοκληρώνοντας ένα από τα κορυφαία δημιουργήματα του παγκόσμιου πολιτισμού, αποκαλύπτει κατά τρόπο συγκλονιστικό μια διανοητική συνέπεια που είναι αδύνατον να λειτουργήσει ξέχωρα από τη συναισθηματική εκρηκτικότητα.

- ο Η σύζευξη των επιμέρους αναλυτικών και ερμηνευτικών προσεγγίσεων επισημαίνει την ανάγκη περαιτέρω εμβάθυνσης στην εξέταση του επιλεγμένου έργου, όπως και του συνόλου της εργογραφίας μουσικής δωματίου του συνθέτη (η οποία, παρότι συγκαταλέγεται μεταξύ των ωραιότερων μουσικών συνθέσεων του δευτέρου μισού του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20ού, δεν απολαμβάνει ιδιαίτερη εκτίμηση), που αναντίρρητα θα αποφέρει νέες, ισχυρότερες γνώσεις, οδηγώντας, κατ' επέκταση, στη διατύπωση ολοένα πειστικότερων προτάσεων επί του θέματος.²¹⁶ Καθώς η μουσικολογική έρευνα εξελίσσεται παράλληλα με την εκτελεστική πρακτική, είναι βέβαιο ότι θα αποκαλυφθούν διαστάσεις του υπό μελέτη μουσικού δημιουργήματος που θα προσφέρουν διευρυμένη προοπτική, εμπλουτίζοντας τις - κατά Schönberg - δυνατότητες πρόσληψης και κατανόησής του.

Εδώ ανακύπτει εκ νέου το ζήτημα της ακριβούς οριοθέτησης της σχέσης ανάλυσης και ερμηνείας, με επακόλουθο τη χάραξη αντίστοιχης μεθοδολογικής κατεύθυνσης. Με άλλα λόγια, τίθενται πάλι τα εξής σπουδαία ερωτήματα: Υπάρχει πράγματι συνεισφορά της ανάλυσης στην ερμηνεία; Εφόσον καταφάσκεται αυτού του είδους η συνεισφορά, πώς μπορεί ο εκτελεστής να διαχειριστεί τα ευρήματα της ανάλυσής του, υιοθετώντας μια «μεθοδολογία ερμηνείας», με απώτατο στόχο την άριστη επικοινωνία του έργου στον ακροατή; Ο γράφων πιστεύει ότι το εν λόγω ζήτημα, από το οποίο σαφέστατα εξαρτήθηκε ο συνολικός σχεδιασμός της παρούσας εργασίας δεν έχει – σε καμία περίπτωση - εξαντληθεί· αντιθέτως, σεβόμενοι την αναγκαιότητα διαρκούς, πολύπλευρης ανάπτυξης, κατά την πορεία της οποίας εξελίσσεται τα μέγιστα η δημιουργικότητα, είναι απαραίτητο να υπάρχει συνεχής τεκμηρίωση της έρευνας, με στόχο την περαιτέρω προώθησή της.

Η ερμηνευτική προσέγγιση του συγκεκριμένου έργου έχει συνδεθεί, όπως ειπώθηκε, με τη χρήση της ανάλυσης ως βασικού εργαλείου αποσαφήνισης της μουσικής γλώσσας.

²¹⁶ Την ανάγκη περαιτέρω ενίσχυσης της επιστημονικής έρευνας στο πεδίο της μουσικής δωματίου τονίζει ο John Herschel Baron, *Chamber Music: A Research and Information Guide* (London: Routledge, 2010), 644.

Ουσιαστικά, η ανάλυση ανακύπτει ως αναγκαιότητα· τούτη η διαπίστωση προκύπτει από το ότι, δίχως να παραβλέπεται η δυνατότητα προσωπικών ερμηνευτικών επιλογών (ερμηνευτική ελευθερία), η «ενστικτώδης» εκτέλεση ενός έργου - αν και είναι αναμφίβολα σημαντική ως η διαισθητική / εμπειρική συνιστώσα της συνολικής αντιμετώπισής του - δεν αφουγκράζεται απαραίτητως τις εγγενείς αρχές και ιδέες της μουσικής σύνθεσης.²¹⁷ Εμβαθύνοντας στην ανάλυση του έργου, αποκαλύπτονται οι υποκείμενες μουσικές δομές, οι επιμέρους θεματικές εξελίξεις, όπως και οι υφολογικές αποχρώσεις που το συνδιαμορφώνουν. Μια τέτοιου είδους ανάλυση παρέχει, επομένως, πολύτιμες πληροφορίες που επηρεάζουν σημαντικά την ερμηνευτική διαδικασία, επιτρέποντας στους ερμηνευτές να κατανοήσουν όσο το δυνατόν πληρέστερα τις προθέσεις του συνθέτη, με περαιτέρω στόχο την αποτελεσματική μετάδοσή τους στο κοινό. Η κατά το δυνατόν σφαιρικότερη αξιολόγηση της συγκεκριμένης σύνθεσης μουσικής, εντός του αντίστοιχου πλαισίου και με τα κατάλληλα μεθοδολογικά εργαλεία, συμβάλλει αναμφίβολα στην ανάδειξη κάθε πτυχής της και συνακόλουθα ευνοεί την ακεραιότητα και την αυθεντικότητα της μουσικής ερμηνείας.

Είναι κεφαλαιώδους σημασίας να τονισθεί η σημαίνουσα συνεισφορά της ανάλυσης στην ερμηνεία, *υπό την έννοια της αμφίδρομης σχέσης των αντίστοιχων διεργασιών* (πρόκειται, αυτονοήτως, για θέση που δεν συνδέεται αποκλειστικά με την προβληματική της παρούσας εργασίας, αλλά συνιστά πυρηνικό ζήτημα της μουσικοθεωρητικής επιστήμης. Για την αντιμετώπιση και κάλυψή του υπάρχει πληθώρα βιβλιογραφικών πηγών, οι οποίες και αποτέλεσαν το έρεισμα της προσωπικής μεθοδολογικής προσέγγισης.) Μέσα από τη συνεχή αλληλεπίδραση και ανατροφοδότηση αναλυτικής και ερμηνευτικής πρακτικής, επιλύονται σοβαρά προβλήματα, διότι καθίσταται σαφής η εκατέρωθεν επιρροή και, συνακόλουθα, επιτυγχάνεται ένας ολοένα σπουδαιότερος βαθμός επίγνωσης, κατά την ερευνητική εμβάθυνση. Συνεπώς, έχοντας καταδείξει ότι η ανάλυση συνιστά καθαυτή μια ερμηνευτική διαδικασία με έντονο το υποκειμενικό στοιχείο, καθόσον η διαισθητική προσέγγιση δεν συγκρούεται εξ ορισμού με την αναλυτική θεώρηση²¹⁸, πρέπει να υπογραμμισθούν τα πολλαπλά οφέλη της ανάλυσης στο ειδικό πεδίο της ερμηνείας και τούμπαλιν.

²¹⁷ Αξίζει ασφαλώς να αναφερθεί εδώ ότι ο μελετητής Roy Howat, στο άρθρο του με τίτλο “What do we perform” θεωρεί μιν πως η ανάλυση κρύβει πολλούς κινδύνους, υποστηρίζει δε πως η άγνοια εγκυμονεί σαφώς μεγαλύτερους. Αναγνωρίζοντας επομένως την σχέση αλληλεξάρτησης μεταξύ ανάλυσης και ερμηνείας, τονίζει πως η αναλυτική διαδικασία θα πρέπει να στοχεύει στην ίδια τη μουσική και την ηχητική της υπόσταση, και όχι το αντίστροφο. («Χρειάζεται να αναλύσουμε, συνειδητά ή μη, αν θέλουμε να ακολουθήσουμε τον ειρμό του συνθέτη ως προς την ηχητική σκέψη και το αίσθημα μέσω των μοτιβικών, ρυθμικών και μελωδικών σχέσεων.») Βλ. Roy Howat, “What do we perform”, σε *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 4.

²¹⁸ Επ’ αυτού βλ. John Rink, “Analysis and (or?) performance,” σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 35 και Alison Hood, *Interpreting Chopin: Analysis and Performance* (Farnham: Ashgate, 2014), 37.

Από τη μία πλευρά, η αναλυτική διεργασία αποκαλύπτει τη δραματουργική σύλληψη που κρύβεται πίσω από την καθαυτή μουσική σημειογραφία, φωτίζοντας τη δυναμική της μοτιβικής παρουσίας, είτε αυτούσιας (επαναληπτικότητα αντιπροσωπευτική της γραφής του Saint-Saëns) είτε μεταπλασμένης (μετασχηματισμοί ή ακόμα και μεταμορφώσεις των βασικών μοτίβων). Ως εκ τούτου, επιτελείται η λειτουργία της εξέλιξης της μουσικής αφήγησης, τόσο σε δομικό επίπεδο όσο και σε επίπεδο έκφρασης. Όπως επισημάνθηκε ήδη στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας εργασίας, ο γράφων, αφορμώμενος από την ανάγκη κατάδειξης της οργανικότητας που διαπνέει την εν γένει μουσική δημιουργία του συνθέτη και ειδικότερα το συγκεκριμένο έργο, επέλεξε μια αναλυτική μεθοδολογία άρρηκτα συνδεδεμένη με τη διαμόρφωση της τελικής ερμηνευτικής του επιλογής. Με διαφορετική διατύπωση, αυτό που χρειάζεται εν προκειμένω να διευκρινισθεί είναι ότι ο συσχετισμός ανάλυσης και ερμηνείας του εκάστοτε έργου δεν συνιστά απαραίτητως μια γραμμική διαδικασία (καθότι η ανάλυση δεν προηγείται αναγκαστικά της ερμηνείας, ούτε η τεκμηριωμένη ερμηνεία παρουσιάζει όλα ανεξαιρέτως τα πορίσματα της ανάλυσης). *απεναντίας, ο στόχος που τέθηκε εξ αρχής στο πλαίσιο εκπόνησης της παρούσας εργασίας ήταν η προβολή της συνεχούς διάδρασης μορφής και περιεχομένου και, ευλόγως, η ποικιλία και το πολυδιάστατο των εκφάνσεών της.*²¹⁹

Η ευελιξία της μεθοδολογικής προσέγγισης των Hepokoski και Darcy (η οποία, παρότι φαινομενικά αυστηρή όσον αφορά στην επαλήθευση της υπαγωγής του επιλεγμένου μουσικής έργου στα κανονιστικά προαπαιτούμενα του μορφικού τύπου) επέτρεψε την άμεση, αποτελεσματική υποστήριξη της ερμηνευτικής διαδικασίας, επειδή ευνόησε και διευκόλυνε την πρακτική εφαρμογή των αναλυτικών ευρημάτων κατά την προσπάθεια χάραξης κατευθυντήριων γραμμών ως προς την επακόλουθη εκτέλεση, ενισχύοντας επιπλέον τη δυνατότητα σφαιρικής θεώρησης του ζητήματος. Εφόσον τίθεται ως γνώμονας της εμβριθούς αυτής διερεύνησης η ανάδυση και προβολή της συνθετικής βούλησης – στόχος αφεαυτού συναρπαστικός, που λαμβάνει τη μορφή ενός τρόπου τινά «γρίφου», τον οποίον καλείται να λύσει ο ερμηνευτής, και μάλιστα υπό διπλή ιδιότητα: εκτελεστή και αναλυτή, λαμβανομένων επιπροσθέτως υπόψη τόσο του χρονικού χάσματος όσο και των ιδιαίτερων συνθηκών γέννησης του έργου – ο διαχωρισμός της μουσικής δομής σε συνιστώσες και η διερεύνηση

²¹⁹ Προς υποστήριξη της συγκεκριμένης οπτικής βλ. Joel Lester, “Performance and analysis: interaction and interpretation”, σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 198. Εδώ ο Lester επιχειρεί να αμφισβητήσει προηγούμενες θεωρητικές προσεγγίσεις, σύμφωνα με τις οποίες ο ερμηνευτής είναι έρμαιο των αναλυτικών πορισμάτων, υποστηρίζοντας ότι η αμοιβαία, γόνιμη συνομιλία των δύο αυτών προσεγγίσεων μπορεί να αποβεί επικερδέστερη. Επιδιώκοντας ξεκάθαρα την επίτευξη ισορροπίας ανάμεσα στις (εσφαλμένα θεωρούμενες ως αντικρουόμενες) δυνάμεις, τονίζει τη σημασία της θέσης του ερμηνευτή, ισχυριζόμενος ότι ο αναλυτής μπορεί να βοηθηθεί ουσιαστικά από μια (εκ πρώτης όψεως αδύνατη) προσπάθεια λεπτομερούς καταγραφής των στοιχείων που άπτονται της ερμηνευτικής προσέγγισης.

των λειτουργιών που επιτελούν εντός της (πρωτίστως διαμέσου της ανάδειξης των μοτιβικών διασυνδέσεων και της συνολικής αρμονικής θεώρησης) αποκτά εντελώς διαφορετικό νόημα· στην πράξη αποδεικνύεται ότι οποιαδήποτε μορφή δημιουργικής έκφρασης δεν μπορεί να είναι αυτοαναφερόμενη. Η λειτουργία της μουσικής δεν είναι δυνατόν να εξαντλείται στην καταγραφή και αποτύπωσή της, ούτε μπορεί να παραμείνει ανεπηρέαστη από τις εκάστοτε ατομικές ή συλλογικές «ζυμώσεις».

Ως εκ τούτου, η εφαρμογή των αναλυτικών πορισμάτων οφείλει να συνδράμει την αναπαράσταση της συνθετικής ιδέας, υπό την έννοια μιας ερμηνευτικής εξιστόρησης, κατά τον ρου της οποίας η κάθε αυθύπαρκτη ενότητα αξιολογείται εντός ενός συστήματος, με ανάδειξη της σημασίας της διαλογικότητας, της αλληλοσυμπλήρωσης στοιχείων, της εκφραστικής πειθούς, της οργανικότητας του ερμηνευόμενου έργου, εν τέλει της λειτουργικής επικοινωνίας εκτελεστών – κοινού, το οποίο κατορθώνει να ανταποκριθεί σε ένα μήνυμα που έχει μεταδοθεί με σαφήνεια και ενάργεια. *Προσωπική θεώρηση είναι ότι αυτό που πρέπει να ενδιαφέρει πρωτίστως τη μουσική επιστήμη και τέχνη είναι η ουσία του μηνύματος που επικοινωνείται, όπως αυτό αποτυπώνεται στο περιεχόμενο της μουσικής δημιουργίας και όχι το περίβλημά της.* Όπως επισημάνθηκε ήδη, ο σκοπός της παρουσίασης των αναλυτικών ευρημάτων δεν εξαντλείται στην εμφατική προβολή της «δομικής τελειότητας» του μουσικού έργου ή ακόμα και στην ίδια την αποτύπωση της οργανικής αντίληψης του μουσουργού, αλλά στην αξιόπιστη και αποτελεσματική εφαρμογή τους εντός του ερμηνευτικού πεδίου, το οποίο επικυρώνει τη συνθετική διεργασία. Η ανάλυση αξιώνει, και δικαίως, να μην αξιολογείται καμία συνιστώσα και πτυχή της μουσικής σύνθεσης μεμονωμένα, διότι μια τέτοιου είδους προσέγγιση, η οποία, εξαιτίας της μηχανιστικής της θεώρησης, αγνοεί την ποικιλομορφία και τη σπουδαιότητα των εξωτερικών / εσωτερικών διασυνδέσεων, ανεπίτρεπτα ακυρώνει τη συνεκτικότητα, την ενότητα, τη λειτουργικότητα του έργου ως ολότητας και παραβιάζει κατάφωρα την ίδιες τις συνθετικές αρχές του δημιουργού. Η αρμονική παράμετρος, επί παραδείγματι, είναι άρρηκτα συνυφασμένη με τον ιδιαίτερο «χρωματισμό» της (επαν)εμφάνισης ενός μοτίβου ή με τον (επανα)προσδιορισμό της μελωδικής πορείας, προσδίδοντας στην εκάστοτε φράση, ενότητα ή ακόμα και σε ολόκληρο δομικό τμήμα, «χαρακτηρολογικά» γνωρίσματα. Η συνειδητή, θεμελιωμένη γνώση των τονικών χώρων και του αρμονικού υποβάθρου κατά την εκτύλιξη της μουσικής αφήγησης, όπως και του κατ' ιδίαν ρόλου του μελωδικού υλικού ανάγεται σε παράγοντα καθοριστικό για τον ερμηνευτικό σχεδιασμό εν γένει.²²⁰

²²⁰ Βλ. John Rink, "Analysis and (or?) performance," σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 50-51.

Συγκεντρωτικά, η συμβολή της ανάλυσης (υπό την έννοια τόσο της θεωρητικής αποκωδικοποίησης όσο και της αξιολόγησης συνθετικών χαρακτηριστικών) συνίσταται στην *ιεράρχηση των στοιχείων που συγκροτούν το εκάστοτε έργο, οδηγώντας σε λελογισμένες, σταθμισμένες ερμηνευτικές επιλογές*. Όπως επιβεβαιώνεται από την εκτελεστική πρακτική, η επιρροή των επιμέρους αναλυτικών σχημάτων και των διασυνδέσεων που εμπερικλείουν στη συνείδηση του ερμηνευτή εκείνου που έχει προβεί σε μεθοδική, ενδελεχή, εμβριθή διερεύνηση της μουσικής σύνθεσης που επιλέγει είναι δεδομένη, έστω κι αν δεν είναι δυνατή η απόδοση κάθε συνιστώσας ανεξαιρέτως. Με την οξυδέρκεια και τη διεισδυτικότητα που τη χαρακτηρίζουν, η αναλυτική ματιά, προβάλλοντας την «ανατομία» και τη «φυσιολογία» του έργου, προλειαίνει το έδαφος για την επίτευξη μιας βαθύτερης, ουσιαδέστερης σύνδεσης με το δημιούργημα, ιδωμένο στην ολότητά του, ως καταστάλαγμα του διαλόγου μορφής και περιεχομένου, δομής και λειτουργίας.²²¹

Από την άλλη πλευρά, η ερμηνεία καλείται να αξιοποιήσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα πορίσματα της αναλυτικής διεργασίας, η οποία σημειωτέον ότι μπορεί κάλλιστα να προηγείται, να έπεται ή ακόμα και να συντελείται ταυτοχρόνως με την εκτελεστική διαδικασία. Εστιάζοντας στον αμφίδρομο χαρακτήρα της αναλυτικής και ερμηνευτικής σύζευξης (μίας από τις άπειρες δυνατότητες που δίνονται στον εκτελεστή κατά την πορεία της δικής του, προσωπικής, μοναδικής ενατένισης του έργου, εφόσον διευκρινίσθηκε ανωτέρω ότι η ανθρώπινη οντότητα είναι εξ ορισμού ασύμβατη με την ολοκληρωτική θεώρηση της ζωής), η αξιοποίηση των αναλυτικών συμπερασμάτων στο ερμηνευτικό πεδίο συνίσταται, μεταξύ άλλων, στην εκδίπλωση μουσικών πτυχών που δεν είναι προφανείς, στην ταυτοποίηση (ή ακόμα και κατηγοριοποίηση) αμφιλεγόμενων στοιχείων, στην καθαυτή θέσπιση και θωράκιση των εκάστοτε θέσεων που υιοθετούνται για την ερμηνεία. *Υγίστης σημασίας παράμετρος για τη συγκρότηση έγκυρης ερμηνείας είναι η διαχείριση της μορφής ως μέσου έκφρασης του έργου (expression through structure)*. Εδώ ακριβώς είναι που αναδεικνύεται η *εξέχουσα σπουδαιότητα της ερμηνείας εν γένει: η εκτέλεση κατέχει την κορυφαία, ασύγκριτη, απaráμιλλη, καταλυτική εξουσία να καταστήσει τη θριαμβευτική αναγέννηση ενός μουσικού έργου ισοδύναμη με την ολοσχερή διάλυσή του*.

Ειδικότερα, επισημάνθηκε ότι το πνεύμα του Ρομαντισμού είναι συνυφασμένο με το ιδανικό της πλήρους, απόλυτης ελευθερίας, έκφανση του οποίου αποτελεί η μετουσίωση του συναισθηματικού πλούτου σε καλλιτεχνικό όραμα, με περαιτέρω κατάκτηση την αχαλίνωτη

²²¹ Ο Howat υπογραμμίζει την καταλληλότητα της ανάλυσης στην επίλυση ζητημάτων απομνημόνευσης, νοούμενης ως “analytical memory”. Βλ. Roy Howat, “What do we perform”, σε *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 4.

δημιουργική έκφραση. Εν προκειμένω, η ενασχόληση από τον γράφοντα με τη μουσική παρακαταθήκη ενός συνθέτη που, στο ειδικότερο πεδίο μελέτης της Σονάτας opus 32, στόχευε, πέραν όλων των άλλων, να πείσει ως προς τη ικανότητά του να αξιοποιεί ευρηματικά την ίδια τη μορφή, χωρίς να κάμπτεται στο παραμικρό από τον φορμαλισμό της γερμανικής / αυστριακής παράδοσης, στοχεύει στην κατάδειξη αυτής ακριβώς της δυναμικής: το πώς η - εκ των έσω - ερμηνευτική ματιά είναι σε θέση να νοηματοδοτήσει την αλληλεπίδραση μακροδομής / μικροδομής (και συγκεκριμένα, στο πλαίσιο εξέτασης του επιλεγμένου έργου, της διάρθρωσης των μοτιβικών σχηματισμών και της σχέσης τους με εκτενέστερα δομικά τμήματα, της επεξεργασίας και των επιμέρους μετασχηματισμών του θεματικού υλικού, της αντιστικτικής λειτουργίας της «γραμμικής διφωνίας», του αρμονικού παράγοντα και δη της χρωματικότητας, της αμφισημίας που αντικατοπτρίζει τη σύγκρουση τονικών χώρων, την ιδιοτυπία και λειτουργικότητα πτωτικών σχημάτων, τη σύνδεση επιμέρους ενοτήτων, την κυκλική επαναφορά στοιχείων ή ακόμα και ολόκληρων τμημάτων, σε επίπεδο δόμησης, την ιδιαιτερότητα των συνθετικών εργαλείων, όχι υπό την έννοια της ιδιομορφίας / ιδιοτυπίας, αλλά ως «εφευρετική» διαχείριση των συνιστωσών του έργου, τις συνδηλώσεις στο εκφραστικό πεδίο ως επιπλέον ενισχύσεις της δραματικής έντασης, υπό μορφήν αρμονικών μεταβολών, εμφατικών επαναλήψεων βασικών μοτιβικών ιδεών με κριτήρια συναισθηματικής φύσης, αλλαγών υφής ή ρετζίστρων, μετρικών μετατοπίσεων και περίτεχνων ρυθμικών σχηματισμών, κλιμακώσεων / κορυφώσεων) ή, στο άλλο άκρο του φάσματος, να τη συνθλίψει. Παρότι λοιπόν ο ερμηνευτής δεν δρα εκ του μη όντος, καθότι υπόβαθρο και αφετηρία του είναι το ίδιο το έργο, η «παντοδυναμία» του έγκειται στο ότι είναι σε θέση να λειτουργήσει σαν «προβολέας», ρίχνοντας άπλετο φως στις βαθύτερες ιδιότητες της μουσικής σύνθεσης, ώστε να τις αναδείξει και να τις εγκαθιδρύσει, επισφραγίζοντας και παγιώνοντας τη συνθετική βούληση. Στον αντίποδα, μια ανερμάτιστη ερμηνεία όχι μόνον αναιρεί ακόμα και την πλέον ενδελεχή παράθεση των αναλυτικών ευρημάτων, ακυρώνοντας την ίδια την έννοια της «προσέγγισης», αλλά είναι σε θέση να «κατακρημνίσει» το έργο στο σκότος της αβύσσου.

Η φύση της ερμηνείας συναρτάται αδιάσπαστα με τη χρονικότητα, καθόσον η μουσική είναι τέχνη που θεμελιώνεται στην καθαυτή έννοια του χρόνου. Θέλοντας να συμπυκνώσει σε μία φράση την υπέρτατη σπουδαιότητα του «παντογνώστη και παντοδύναμου» ερμηνευτή, ο γράφων τονίζει ότι ο εκτελεστής κατέχει το προνόμιο της άμεσης μετάδοσης στο κοινό, χωρίς την ανάγκη να παρεμβληθεί διάμεσος, των μηνυμάτων που, κατόπιν ιεράρχησης, κρίνει ως άξια επικοινωνίας, επιτυγχάνοντας, μεταξύ πλείστων όσων εκπληκτικών αποτελεσμάτων, να επιφέρει τεράστιο αντίκτυπο, καταδεικνύοντας την κεφαλαιώδη σημασία

του να αφορά τη σύγχρονη κοινωνία, σε γνωστικό επίπεδο, αλλά κυρίως σε επίπεδο συναισθηματικής σύνδεσης, ένα έργο που συνετέθη πριν από αιώνες, εντός ενός εντελώς διαφορετικού συγκειμένου. Εφόσον λοιπόν ο ερμηνευτής είναι επιφορτισμένος με τη διαχείριση του εκάστοτε εκτελεστικού παρόντος, καλείται να ερμηνεύσει με πίστη και προσήλωση σε έναν από τους ουσιωδέστερους στόχους της εν γένει ερμηνευτικής προσέγγισης: να δημιουργήσει μια συνεκτική μουσική αφήγηση, με απρόσκοπτη ροή στην εξελικτική της πορείας, προσδίδοντας σε κάθε μουσική στιγμή απόλυτη βαρύτητα και σημασία.

Μόλις που χρειάζεται να ειπωθεί, επομένως, ότι η σε βάθος κατανόηση ενός έργου από πλευράς αναλυτή θέτει ξεκάθαρα περισσότερες απαιτήσεις από τη μορφολογική / αρμονική σκιαγράφηση – αντιστοίχως, η ερμηνευτική απόδοση της συνθετικής πρόθεσης ζητεί από τον εκτελεστή την υπέρβαση, προκειμένου να διατηρηθεί ανέπαφος ο έλεγχος τόσο της απόδοσης της συνολικής εικόνας του έργου (ώστε να δίνεται στο κοινό η αίσθηση του μουσικού ειρμού και της καθοδήγησης, υπό την έννοια της κατευθυντικής διαχείρισης της μουσικής ροής) όσο και της αξιοποίησης των πάσης φύσεως λεπτομερειών.

Ανακεφαλαιώνοντας, λοιπόν, προκειμένου να διασαφηνισθεί περαιτέρω η δυναμική σχέση που συνδέει την ανάλυση με την ερμηνεία και να υπογραμμισθεί εκ νέου το αμφίδρομο²²² των εκατέρωθεν επιρροών, σημειώνεται εδώ ότι, όπως η ανάλυση είναι ένα είδος ερμηνείας, αντιστοίχως η ερμηνεία είναι ένα είδος ανάλυσης, υπό την έννοια της συνειδητοποίησης του εκάστοτε έργου.²²³ Μια ανάλυση αποσυνδεδεμένη από την ερμηνεία καθίσταται άνευ εγκυρότητας και μια ερμηνεία που παραγνωρίζει την ανάλυση αποβαίνει μη λειτουργική. Ως εκ τούτου, η ερμηνεία καθίσταται αναπόσπαστο τμήμα μιας αναλυτικής διεργασίας, επειδή η ακρόαση μιας μουσικής σύνθεσης, πόσω μάλλον η ίδια η εκτέλεσή της, οδηγεί σε συνειδητοποίηση της μουσικής γλώσσας, εξασφαλίζοντας περαιτέρω την εξοικείωση με ποικίλους παράγοντες σύνθεσης. Παρότι καταφάσκεται αδυναμία εξαντλητικής καταγραφής της ερμηνευτικής πρότασης, η εμπειρική της παρέχει στον αναλυτή τη δυνατότητα να έρθει σε επαφή με το εγγενές συναισθηματικό στοιχείο της εν γένει ανθρώπινης δημιουργίας, αντί να περιορίζεται σε μια παρατήρηση του μουσικού κειμένου, η οποία, όσο προσεκτική και μεθοδική κι αν είναι, δεν κατορθώνει αφεαυτής να προβεί στην ιεράρχηση εκείνη

²²² Η Alison Hood, τονίζοντας την ύπαρξη ενός σταθερού, ισχυρού διαλόγου της ανάλυσης με την ερμηνεία (την υποκειμενική / διαισθητική διάσταση της οποίας δεν παραλείπει να υπογραμμίσει), επισημαίνει το αμφίπλευρα επικερδές αποτέλεσμα της διαρκούς αλληλεπίδρασης των δύο διαδικασιών. Βλ. Alison Hood, *Interpreting Chopin: Analysis and Performance* (Farnham: Ashgate, 2014), 37.

²²³ Βλ. Joel Lester, "Performance and analysis: interaction and interpretation", σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995), 200.

που κρίνεται πολύτιμη τόσο για την ανάδειξη των πρόσφορων για μια βάσιμη, λειτουργική ερμηνεία όσο και για την αξιοπιστία της ίδιας της αναλυτικής διαδικασίας.²²⁴

Οι επιμέρους συνιστώσες της μουσικής σύνθεσης γίνονται «κτήμα» του ερμηνευτή, ο οποίος καθιστά τρόπον τινά «απτή» και «πραγματικότητα» τη ρευστότητα του υποκειμενισμού της τέχνης, αποσαφηνίζοντας πλείστα όσα στοιχεία του έργου (από την αμεσότερη απόδοση του μοτιβικού υλικού και της συναρτώμενης αρμονικής οργάνωσης έως την πλήρη αποκωδικοποίηση των βαθύτερων εσωτερικών σχέσεων, πέρα από το κανονιστικό τους περίβλημα και την κατάδειξη του ρόλου των στιλιστικών χαρακτηριστικών στην καθαυτή δομική ολοκλήρωση της μουσικής σύνθεσης, όπως και στην εξέλιξη της πλοκής της)· ως επακόλουθο, κατά τον ρουν της ερμηνευτικής διεργασίας, ενισχύεται το διανοητικό / γνωσιακό στοιχείο από κοινού με τη συναισθηματική / εκφραστική διάσταση, με απώτατο στόχο την ολιστική πρόσληψη και κατανόηση του προς εκτέλεση έργου.²²⁵ Αμέτρητες είναι οι προεκτάσεις του σαγηνευτικού αυτού θέματος και ο γράφων, στο όνομα της πλουραλιστικής θεώρησης της ίδιας της ζωής, δεν μπορεί παρά να σημειώσει, έμπλεος θαυμασμού, ότι το μεγαλείο της ερμηνείας θα μπορούσε να «συνοψιστεί» στην εκπληκτική δυναμική του σχετίζεσθαι, υπό την έννοια της δυνατότητας σύναψης πλείστων όσων σχέσεων διαμέσου της ίδιας της εκτέλεσης αποκλειστικά: του συνθέτη με τον ερμηνευτή, του ερμηνευτή με το έργο, του ερμηνευτή με το ακροατήριο, του κοινού με τον συνθέτη, του καθενός των δεκτών του μηνύματος του πομπού με τον ίδιο του τον εαυτό.

Πάμπολλα πεδία διερεύνησης της δυναμικής της σχέσης ανάλυσης / ερμηνείας και εφαρμογής και εφαρμογής των εκπληκτικών αποτελεσμάτων της σύζευξής τους ανοίγουν τα τελευταία χρόνια, ιδίως στον ακαδημαϊκό χώρο, όπου έχουν διατυπωθεί συναρπαστικές προτάσεις: αξιοποίηση των εργαλείων της Σημειωτικής για την κριτική εξέταση των συμβόλων, με σκοπό την περαιτέρω προβολή του αναλυτικού / ερμηνευτικού διαλόγου / Σενκεριανική μεθοδολογία / Γενετική Θεωρία της Τονικής Μουσικής / Γνωστική Μουσικολογία / Πρίσμα της επιτέλεσης / Μουσική Παιδαγωγική / Περιγραφική ή Ερμηνευτική Φαινομενολογία, στο πλαίσιο της Μουσικής Ψυχολογίας. Μία σύγχρονη, ιδιαίτερα τολμηρή πρόταση, που κερδίζει σταθερά έδαφος και την οποία ασπάζεται ανεπιφύλακτα ο γράφων, είναι η ανάδειξη της ερμηνείας σε *αυτοτελές επιστημονικό πεδίο, υπό την έννοια της συστηματοποίησης της έρευνας στον ειδικό τομέα της κατάρτισης των*

²²⁴ Ο John Rink, επισημαίνοντας τη δυναμική της σχέσης ανάλυσης και ερμηνείας, σημειώνει ότι η περιοριστική σύνδεση της συστηματικής ανάλυσης με την παρτιτούρα του έργου δεν επιβεβαιώνεται στην πράξη, καθότι αναλυτικές «ανακαλύψεις» της προς ερμηνεία μουσικής επιτυγχάνονται, σε μεγάλο βαθμό, κατά την προετοιμασία της εκτέλεσης, χωρίς να αποκλείεται το ενδεχόμενο να συμβούν και κατά τη διάρκεια της ίδιας της ερμηνείας ενώπιον ακροατηρίου. Βλ. John Rink, Βλ. John Rink, “Analysis and (or?) performance,” σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμ. John Rink (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002), 39-40.

²²⁵ Σε μια εύστοχη αναζήτηση του «αφηρημένου στοιχείου» στη Μουσική, σε συνάρτηση με την «απτικότητα» των Εικαστικών Τεχνών προβαίνει ο φιλόσοφος Kendall Walton. Βλ. Kendall L. Walton, “What is Abstract About the Art of Music?”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, no. 3 (Spring 1988), 351-364.

εκκολαπτόμενων μουσικών. Η στοχευμένη μελέτη της ολιστικής ανάπτυξης των ερμηνευτικών ικανοτήτων, μέσα από το πρίσμα μιας μεθοδολογίας που θα συναρτά την εκτελεστική πρακτική (ιδωμένη όχι ως αναπαράσταση, αλλά ως αναγέννηση της μουσικής φιλολογίας) με τα κατ' ιδίαν χαρακτηριστικά ποιοτικής αντίληψης, με υπέρτατο στόχο τη διαμόρφωση, διατήρηση και παγίωση ερμηνευτικής ταυτότητας, σε άμεση σύνδεση με την επ' ακροατηρίου διαδικασία, η οποία θα αποκτήσει πλέον άλλο νόημα.²²⁶

Χωρίς αμφιβολία, είναι επιτακτική η ανάγκη, στο πλαίσιο μιας σύγχρονης, απελευθερωμένης από στεγανά, προσέγγισης της εν γένει συνθετικής δημιουργίας, να συνδεθεί, και μάλιστα άρρηκτα, η μουσικολογική έρευνα με την καλλιτεχνική ερμηνεία. Υποστηρίζοντας σθεναρά τη συμφιλίωση, σύγκλιση και συμπόρευση θεωρίας και πράξης, η παρούσα εργασία, διαμέσου της εξέτασης ενός από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του Saint-Saëns, δίνει έμφαση στις συνιστώσες της εν συνόλω δημιουργίας του, με υπέρτατο στόχο να μετουσιωθούν σε καλλιτεχνικά οράματα.

Λειτουργώντας εν είδει συμβόλου της νεότερης μουσικής δημιουργίας, ο Camille Saint-Saëns (1835-1921) αναγνωρίζεται ως ένας από τους κύριους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού πολιτισμού και της υπέροχα ποικίλης κληρονομιάς του. Το έργο του κορυφαίου Γάλλου μουσουργού είναι από τα πλέον σημαντικά ως προς τον αριθμό και το περιεχόμενό του, καθότι μαρτυρεί βαθιά γνώση της μουσικής λογοτεχνίας από τις αρχές της Ιστορίας της και αφομοίωση τεχνικών σύνθεσης, οι οποίες παρουσιάζονται με τη μορφή προσωπικών συλλογισμών. Γενικό χαρακτηριστικό της τέχνης του είναι η ισχυρή ταυτότητα, η πύκνωση των ιδεών και η σαφήνεια, παρότι τα ύφη της μουσικής του παρουσιάζουν εκπληκτική πολυμορφία. Η μυθολογική του διάσταση συνίσταται στο ότι, κατά τη διάρκεια της συναρπαστικής ζωής του, υπήρξε ακατάπαυστα δημιουργικός και εφευρετικός στους τρόπους με τους οποίους ενσωμάτωσε στη μουσική του τα ακούσματα και τις ανησυχίες όλων των όψεων του μοντερνισμού της εποχής του.

Η διαφοροποίηση του Saint-Saëns έναντι της πλειονότητας των συνθετών του καιρού του έγκειται στην ιδιαιτερότητα της μουσικής γραφής του, καθότι συνέθετε σχεδόν ταυτόχρονα σε ποικίλα ιδιώματα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι το έργο του δεν είχε εξελικτική πορεία, ενώ η διαχείριση των στοιχείων της δυτικής μουσικής γινόταν κατά βάση με τρόπο κλασικό. Τα γραφόμενα του ίδιου του δημιουργού, αποτυπώνοντας με ενάργεια την προσωπική του, μοναδική στάση περί αισθητικής και αντανακλώντας συγχρόνως τη μουσική κατάσταση των αρχών του 20ού αιώνα, αποτελούν αδιάσειστη απόδειξη της θέσης του ότι κάθε συνθέτης έχει τη δική του σχολή.

²²⁶ Την αναγκαιότητα διεπιστημονικής προσέγγισης του πολύπλευρου ζητήματος της ερμηνείας επισημαίνουν οι Volodymyr Bordonuk, Viola Demydova, Yurii Kuchurivskiy, Olha Ohanezova-Hryhorenko & Olga Solomonova, "Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect", *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes* 16, no. 32 (November 2023): 125-138, <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.218>

Από την ακρόαση και τη μελέτη λοιπόν της δημιουργικής παραγωγής του συγκεκριμένου συνθέτη, γίνεται αντιληπτή μια αδιαμφισβήτητη συνοχή στο συνολικό μουσικό αποτέλεσμα. Τούτη η λέξη – *συνοχή* - θα περιέγραφε με τρόπο ιδανικό τη μαεστρία του Saint-Saëns στη σύνθεση. Συνοχή η οποία διακατέχει όλο το έργο: μεταξύ των στοιχείων, των γραμμών, των εντάσεων, του παρελθόντος με το παρόν, του συνθέτη με το έργο και του έργου με τον ακροατή. Με τρόπο ιδιοσυγκρασιακό και με βαθύ σεβασμό τόσο για τη δυτική όσο και για την ανατολική παράδοση, η μουσική του κατορθώνει να συνενώσει φαινομενικά ετερόκλητα στοιχεία (σύνδεση της μορφικής αυστηρότητας με την αρμονική διεύρυνση, συνδιαλλαγή της τονικής γλώσσας με την τροπικότητα, συνύπαρξη του εθνικού στοιχείου με τον εξωτισμό), οδηγώντας σε μια θαυμαστή σύζευξη των μοντερνιστικών τάσεων με το κλασικό παρελθόν. Η μοναδικότητα της καλλιτεχνικής του προσφοράς συνίσταται σε αυτήν ακριβώς την αμφισβήτηση των έξωθεν και έσωθεν τεθειμένων ορίων.

Η συνθετική δημιουργία του Saint-Saëns περιμένει την ανθρωπότητα να την ανακαλύψει ξανά και να βιώσει μαζί της τις συγκινήσεις ενός εκφραστικά πλούσιου, πολύχρωμου, ανεξάντλητου ηχητικού κόσμου, που φωτίζει την έννοια της τέχνης πέρα από σύνορα, εποχές και στιλιστικά όρια, θέτοντας στο επίκεντρο την αέναη και ακαταμάχητη λαχτάρα της μουσικής για καθολική ελευθερία.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Adelson Robert. *Érard: A Passion for the Piano*. London: Oxford University Press, 2021.
- Alwes, Chester. *A History of Western Choral Music*. London: Oxford University Press, 2015.
- Antcliffe, Herbert. “The Recent Rise of Chamber Music in England”. *The Musical Quarterly* 6, no. 1 (January 1920): 12- 23. <https://www.jstor.org/stable/738096>.
- Baron, John Herschel. *Intimate Music: A History of the Idea of Chamber Music*. New York: Pendragon Press, 1998.
- Baron, John Herschel. *Chamber Music: A Research and Information Guide*. London: Routledge, 2010.
- Bashford, Christina. “Historiography and Invisible Musicians: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain”. *Journal of the American Musicological Society* 63, no. 2 (2010): 291- 360. <https://doi.org/10.1525/jams.2010.63.2.291>.
- Bellah, Patrick Thomas. “Influence and innovation: Beethoven’s impact on the sonatas for piano and cello by Mendelssohn and Chopin”. PhD diss., James Madison University, 2020.
- Bellaigue, Camille. *Un Siècle de Musique Française*. South Carolina: Nabu Press, 2010.
- Benward, Bruce και Marilyn Saker. *Music in Theory and Practice*. United Kingdom: McGraw Hill, 2020.
- Berry, Wallace. *Form in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1986.
- Bitzan, Wendelin. “The Sonata as an Ageless Principle”. PhD diss., University of Music and Performing Arts Vienna, 2018.
- Blume, Friedrich. *Classic and Romantic Music. A Comprehensive Survey*. Μετάφραση από M.D. Herter Norton. London: W.W. Norton & Company, 1970.
- Boime, Albert. “The Prix de Rome: Images of Authority and Threshold of Official Success”. *Art Journal*, 44, no. 3 (Autumn 1984): 281-289. <https://www.jstor.org/stable/776829>.
- Bonnerot, Jean. *C. Saint-Saëns (1835-1921), sa vie et son œuvre*. Paris : A. Durand et fils, 1914/1922.
- Boorman, Stanley. “Urtext”. *Grove Music Online*, 2001. Προσπέλαση 07-02-2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28851>.
- Bordonyuk, Volodymyr, Viola Demydova, Yurii Kuchurivskyi, Olha Ohanezova-Hryhorenko & Olga Solomonova. “Interpretive Content of a Musical Work: The Performing Aspect”. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes* 16, no. 32 (November 2023): 125-138. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.32.218>.
- Botstein, Leon. “An Unforgettable Life in Music: Mstislav Rostropovich (1927-2007)”. *The Musical Quarterly* 89, no. 2-3 (Summer-Fall 2006): 153-163. <https://doi.org/10.1093/musqtl/gdm001>.
- Botstein, Leon. *Freud und Wittgenstein. Sprache und menliche Natur*. Wien: Picus Verlag GmbH, 2010.
- Branger, Jean-Christophe. “Rivals and Friends: Saint-Saëns, Massenet and *Thaïs*”. Σε *Saint-Saëns and his World*, επιμέλεια του Jann Pasler, 33-38. Princeton: Princeton University Press, 2012.

- Burnham, Scott. "Form". Σε *The Cambridge History of Western Music*, επιμέλεια του Thomas Christensen. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2008.
- Caplin, William Earl. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. London: Oxford University Press, 1998.
- Caplin, William Earl. "What are formal functions?". Σε *Musical Form, Forms and Formenlehre*, επιμέλεια του Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- Chantavoine, Jean. *Camille Saint-Saëns*. Paris: Richard-Masse, 1947.
- Churgin, Bathia. "Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form". *Journal of the American Musicological Society* 21, no. 2 (Summer, 1968): 181-199. <https://www.jstor.org/stable/830853>.
- Chusid, Martin. "Schubert's Chamber Music: Before and After Beethoven". Σε *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1997.
- Cone, Edward. T. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W. W. Norton & Company, 1968.
- Cook, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1987.
- Cook, Nicholas. "Analyzing Performance and Performing Analysis". Σε *Rethinking Music*, επιμέλεια των Nicholas Cook και Mark Everist. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Cooper, Martin. *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*. London: Oxford University Press, 1951.
- Dalhaus, Carl. "Nationalism in Music". Σε *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- De Florio, Vincenzo. *On the Dynamics of the Grundgestalt*. Belgium: Vrije Universiteit Brussel, 2021.
- Deruchie, Andrew. *The French Symphony at the Fin de siècle*. Rochester, New York and Woodbridge, Suffolk: University of Rochester Press, and Boydell & Brewer, 2013.
- Deruchie, Andrew. "Saint-Saëns' Cyclic Forms". Σε *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, επιμέλεια των Steven Vande Moortele, Julie Pedneau-Deslauriers & Nathan John Martin. Rochester, New York and Woodbridge, Suffolk: University of Rochester Press, and Boydell & Brewer, 2015. <https://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt17mvk3b>.
- Donington, Robert. *Baroque Music: Style and Performance*. New York: W.W. Norton & Company, 1982.
- Duchen, Jessica. "The composer who disappeared (twice)". *The Independent*, 19/04/2004.
- Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont: Mardaga, 1997.
- Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton, 1947.
- Ellis, Katharine. "Paris, 1866: In search of French music". *Music and Letters* 91 (2010): 536-554.
- Fallon, Daniel Martin. "The Symphonies and Symphonic Poems of Camille Saint-Saëns". PhD diss., Yale University, 1973.

- Fallon, Daniel Martin και James Harding. “Saint-Saëns, (Charles) Camille”. Αναθεώρηση από Sabina Teller Ratner. *Grove Music Online*, 2001. Προσπέλαση 07-02-2025.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24335>.
- Fischer, Richard Shaw. “Brahms’ Technique of Motive Development in his Sonata in D minor, opus 108 for Piano and Violin”. PhD diss., The University of Arizona, 1964.
- Flynn, Timothy. “The Classical Reverberations in the Music and Life of Camille Saint-Saëns”. *Music in Art: International Journal for Music Iconography* 40, no. 1-2 (2015): 255-264.
<https://www.jstor.org/stable/musicinart.40.1-2.255>.
- Flynn, Timothy. *Camille Saint-Saëns: A Guide to Research*. London: Routledge, 2015.
- Fountain, Marcia Taylor. “The Stylistic Evolution of the Violoncello Sonata”. Honors paper, University of North Carolina, 1964.
- Frisch, Walter. *Music in the Nineteenth Century*. New York and London: W.W. Norton & Company, 2013.
- Freeman, Robert N., επιμέλεια. *Joseph Haydn and the Eighteenth Century. Collected Essays of Karl Geiringer*. Warren, Michigan: Harmonie Park Press, 2002.
- Gombrich, Ernst Hans. *Το χρονικό της τέχνης*. Μετάφραση της Λίνα Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 1998.
- Grab, Alexander. *Napoleon and the Transformation of Europe*. London: McMillan Education UK, 2003.
- Griffiths, Paul. *The String Quartet: a History*. London: Thames and Hudson, 1985.
- Harkins, Elizabeth Remsburg. “The Chamber Music of Camille Saint-Saëns”. PhD diss., New York University, 1976.
- Harlow Martin, επιμέλεια. *Mozart’s Chamber Music with Keyboard*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2012.
- Harton, Joshua Arin. “Negotiating Nationalism: Camille Saint-Saëns, Neoclassicism, and the Early Music Renaissance in France”. Master’s thesis, University of South Carolina, 2022.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Διαλεκτική*. Μετάφραση του Δημήτρη Τζωρτζόπουλου. Αθήνα: Ηριδανός, 2016.
- Hepokoski, James και Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth Century*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Hefling, Stephen. “The Austro-Germanic quartet tradition in the nineteenth century”. Σε *The Cambridge Companion to the String Quartet*, επιμέλεια του Robert Stowell. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003.
- Hess, Albert G. “The Transition from Harpsichord to Piano”. *The Galpin Society Journal* 6 (July 1953): 75-94. <https://www.jstor.org/stable/841719>.
- Hill, Peter. “From score to sound”. Σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμέλεια του John Rink. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002.
- Hoffmann, E.T.A. “Rezension der 5. Sinfonie Beethovens”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 04/07/1810.

- Howat, Roy. "What do we perform". Σε *The practice of performance: Studies in musical interpretation*, επιμέλεια του John Rink. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995.
- Howell, Tim. "Analysis and Performance: The Search for a Middleground". Σε *Companion to Contemporary Musical Thought*, Τόμος 2, επιμέλεια των John Paynter, Tim Howell, Richard Orton & Peter Seymour. London and New York: Routledge, 1992.
- Hutchinson, Kyle. "Harmonic Function in the Late Nineteenth-Century Chromatic Tonality of Wagner and Strauss: A Study of Extensions to Classical Prolongational Practices". PhD diss., University of Toronto, 2020.
- Jason, Horst Woldemar & Anthony F. Janson. "Romanticism and Classicism". Σε *History of Art: The Western Tradition*. New Jersey: Prentice Hall Professional, 2004.
- Jones, J. Barrie, μετάφραση και επιμέλεια. *Gabriel Fauré – A Life in Letters*. London: B.T. Batsford, 1989.
- Jones, Timothy. "Nineteenth Orchestral and Chamber Music". Σε *French Music since Berlioz*, επιμέλεια από Caroline Potter. London: Routledge, 2007.
- Klein, Herman. "Saint-Saëns as I Knew Him". *The Musical Times* 63, no. 948 (February 1922): 90-93. <https://www.jstor.org/stable/910966>.
- Koch, Heinrich Christoph. *Versuch einer Anleitung zur Composition*. Rudolstadt & Leipzig: Adam Friedrich Böhme, 1782 / 1787 / 1793.
- LaRue, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W.W. Norton & Company, 1970.
- László, Ervin. "Affect and Expression in Music". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27, no. 2 (Winter 1968): 131-134. <https://www.jstor.org/stable/428839>.
- Lawson, Colin. "Performing through history". Σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμέλεια του John Rink. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002.
- Leblanc, Cécile. "Camille Saint-Saëns, le 'diable déguisé' de la Recherche?". *Bulletin d'informations proustiennes*, no. 46 (2016): 117-152. <https://www.jstor.org/stable/44760592>.
- Lester, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation". Σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμέλεια του John Rink. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995.
- Leteuré, Stéphane. "Saint-Saëns: The Traveling Musician". Σε *Saint-Saëns and his World*, επιμέλεια από Jann Pasler. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- Libbey, Ted. "Schubert Most Sublime: The Sting Quartet in C". Προσπέλαση 07-02-2025. <https://www.npr.org/2011/07/18/111631425>.
- Lien, Wei-Hsien. "The Lesser-Known Piano Chamber Music of Camille Saint-Saëns: A Recording Project". PhD. Diss., University of Maryland, 2009.
- Longyear, Rey M. "The Minor Mode in Eighteenth-Century Sonata Form". *Journal of Music Theory* 15, no. 1-2 (Spring–Winter 1971): 182-229. <https://www.jstor.org/stable/842901>.
- Lott, Marie. "Audience and style in nineteenth-century chamber music, c. 1830 to 1880". PhD diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 2008.

- Mangsen, Sandra. "The 'sonata da camera' before Corelli: A Renewed Search". *Music and Letters* 76, no. 1 (February 1995): 19-31. <https://www.jstor.org/stable/737760>.
- March, Ivan, επιμέλεια. *Penguin Guide to Recorded Classical Music*. London: Penguin, 2007.
- Miller, Lucy. *Adams to Zemlinsky: A Friendly Guide to Selected Chamber Music*. New York: Concert Artists Guild, 2006.
- Moskovitz, Marc D. & R. Larry Todd. *Beethoven's Cello: Five Revolutionary Sonatas and Their World*. Suffolk: Boydell Press, 2017.
- Narmour, Eugene. "On the Relationship of Analytical Theory to Performance and Interpretation". Σε *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, επιμέλεια από Eugene Narmour και Ruth Solie. Festschrift Series, No. 7. New York: Pendragon Press, 1988), 317-340.
- Nectoux, Jean-Michel. *The Correspondence of Camille Saint-Saëns and Gabriel Fauré. Sixty Years of Friendship*. Μετάφραση του J. Barrie Jones. London: Routledge, 2004.
- Newman, William Stein. "The Recognition of Sonata Form by Theorists of the 18th and 19th Centuries". *Papers of the American Musicological Society* (1941): 21-29.
- Newman, William Stein. *The Sonata since Beethoven*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.
- Newman, William Stein. *The Sonata in the Classic Era*. New York and London: W.W. Norton & Company, 1983.
- Payne, Donald Ian. "The Major Chamber Works of Camille Saint-Saëns". PhD diss., Eastman School of Music of the University of Rochester, 1964.
- Piston, Walter. *Harmony*. London: Victor Gollancz, 1987.
- Portmann, Johann Gottlieb. *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses*. Darmstadt: J.J. Will, 1789.
- Potter, Tully. "From chamber to concert hall: The concert explosion and the age of recording". Σε *The Cambridge Companion to the String Quartet*, επιμέλεια του Robert Stowell. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003.
- Prod'homme, Jacques-Gabriel και Frederick H. Martens. "Camille Saint-Saëns (Oct. 9, 1835 – Dec. 16, 1921)". *The Musical Quarterly* 8, no. 4 (October 1922): 469-486. <https://www.jstor.org/stable/737853>.
- Proksch, Bryan. *Reviving Haydn: New Appreciations in the Twentieth Century*. Martlesham: Boydell & Brewer, 2015.
- Prout, Ebenezer. *Applied Forms: A Sequel to Musical Form*. London: Augener, 1895.
- Quantz, Johann Joachim. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Kassel: Bärenreiter, 1997.
- Radice, Mark A. *Chamber music: An essential history*. Michigan: The University of Michigan Press, 2012.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels*. Paris: Ballard, 1722.

- Ratner, Leonard G. "Eighteenth-Century Theories of Musical Period Structure". *The Musical Quarterly* 42, no. 4 (October 1956): 439-454.
- Ratner, Sabina Teller. *Camille Saint-Saëns, 1835-1921: A Thematic Catalogue of His Complete Works*. London: Oxford University Press, 2002.
- Ratner, Sabina. *Saint-Saëns' Legacy (1921-2021)*. Paris: Durand-Salabert-Eschig, 2021.
- Raynor, Henry. *Social History of Music*. Boston: Taplinger Publishing, 1978.
- Rees, Brian. *Camille Saint-Saëns – A Life*. London: Faber & Faber, 2012.
- Reibel, Emmanuel και Mélanie Guérimand, επιμέλεια. *La Musique de chambre: histoire, pratique, institutions*. Lyon: Symétrie, 2024.
- Rink, John. "Analysis and (or?) performance". Σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμέλεια του John Rink. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002.
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton & Company, 1988.
- Ross, April Marie. "A Guide to Arranging Late Eighteenth and Early Nineteenth Century Harmoniemusik in an Historical Style". PhD diss., University of North Texas, 2015.
- Rothstein, William. "Analysis and the act of performance". Σε *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, επιμέλεια του John Rink. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1995.
- Saint-Saëns, Camille. *Problèmes et mystères*. Paris : E. Flammarion, 1894.
- Saint-Saens, Camille. *Musical Memories*. Μετάφραση του Edwin Gile Rich. Boston: Small, Maynard & Company, 1919.
- Salmi, Hannu. *19th Century Europe: A Cultural History*. Cambridge: Polity Press, 2008.
- Samson, Jim. "Nations and nationalism". Σε *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, επιμέλεια του Jim Samson. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001.
- Schenker, Heinrich. *The Art of Performance*, επιμέλεια του Heribert Esser. Μετάφραση της Irene Schreier Scott. New York: Oxford University Press, 2002.
- Schering, Arnold. *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.
- Schmalfeldt, Janet. "On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's *Bagatelles* Op. 126, Nos. 2 and 5". *Journal of Music Theory* 29, no. 1 (Spring 1985): 1-31. <http://www.jstor.org/stable/843369>.
- Schmalfeldt, Janet. *In the Process of Becoming: Analytic and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*. London: Oxford University Press, 2011.
- Schmidt-Beste, Thomas. *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*. Kassel: Bärenreiter, 2006.
- Schönberg, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition*. Επιμέλεια από Gerald Strang και Leonard Stein. New York: St. Martin's Press, 1967.

- Scott, Derek. "Music and social class". Σε *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*, επιμέλεια του Jim Samson. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2001.
- Smith, Rollin. *Saint-Saëns and the Organ*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.
- Solomon, Maynard. "Beyond Classicism". Σε *The Beethoven Quartet Companion*, επιμέλεια από Winter Robert και Martin Robert. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1994.
- Solomon, Maynard. *Beethoven*. New York: Schirmer Trade Books, 2001.
- Soret, Marie-Gabrielle, Emmanuelle Bertrand et Pascal Amoyel. "Première Sonate pour violoncelle et piano de Saint-Saëns (conférence-concert)". 14 Septembre 2021.
<https://www.bnf.fr/fr/mediatheque/premiere-sonate-pour-violoncelle-et-piano-de-saint-saens-conference-concert>.
- Spencer, Piers. "Symphonic poem [tone-poem]". Σε *The Oxford Companion to Music*, επιμέλεια από Allison Latham. London: Oxford University Press, 2002.
- Spring, Glenn και Jere Hutcheson. *Musical Form and Analysis: Time, Pattern, Proportion*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, 1995.
- Stanley, Glenn. "Historiography". *Grove Music Online*, 2001. Προσπέλαση 07-02-2025.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.51674>.
- Steele, Gerald Kenneth. "An Analysis of the Styles of C. Saint-Saëns and W. A. Mozart with Emphasis on Their Clarinet Compositions". Master's thesis, Central Washington University, 1967.
- Stegemann, Mark, επιμέλεια. *The Many Faces of Camille Saint-Saëns*. Belgium: Brepols, 2018.
- Stein, Leonard, επιμέλεια. *Style and Ideal: Selected Writings of Arnold Schönberg*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Strasser, Michael Creasman. "Ars Gallica: The Société Nationale and Its Role in French Musical Life, 1871–1891". PhD diss., University of Illinois, 1998.
- Strasser, Michael. "The Société Nationale and its Adversaries: The Musical Politics of *L'Invasion germanique* in the 1870s". *19th - Century Music* 24, no. 3 (Spring 2001): 225-251.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.24.3.225>.
- Studd, Stephen. *Camille Saint-Saëns – A Critical Biography*. London: Cygnus Arts, 1999.
- Swafford, Jan. *Johannes Brahms: A Biography*. London: Vintage Books, 1999.
- Taruskin, Richard. "Non-Nationalists and Other Nationalists". *19th-Century Music* 35, no. 2 (Fall 2011): 132-143. <https://doi.org/10.1525/ncm.2011.35.2.132>.
- Taylor, Benedict. "Cyclic Form, Time and Memory in Mendelssohn's A-minor Quartet, Op. 13". *The Musical Quarterly* 93, no.1 (2010): 45-89. <https://www.jstor.org/stable/40783175>.
- Taylor, Benedict. *The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era*. London: Oxford University Press, 2015.
- Thomson, Andrew. *Vincent d'Indy and his World*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Timbrell, Charles. *French Pianism: A Historical Perspective*. Essex: Kahn & Averill, 2006.

- Titon, Jeff Todd, επιμέλεια. *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. Belmont, California: Schirmer Cengage Learning, 2009.
- Tombs, Robert. *The Paris Commune, 1871*. London: Longman, 1999.
- Tusa, Michael Charles. "Some Factors for Cyclic Integration in Beethoven's Early Music". *International Journal of Musicology* 2 (1993): 153-192. <https://www.jstor.org/stable/24617985>.
- Tyre, Jess. "Music in Paris during the Franco-Prussian War and the Commune". *The Journal of Musicology* 22, no. 2 (Spring 2005): 173-202. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.2.173>.
- Ulrich, Homer. *Chamber Music. The Growth and Practice of an Intimate Art*. New York: Columbia University Press, 1966.
- Vernon, David. *Disturbing the Universe: Wagner's Musikdrama*. Edinburgh: Candle Row Press, 2021.
- Walls, Peter. "Historical Performance and the modern performer". Σε *Musical Performance: A Guide to Understanding*, επιμέλεια του John Rink. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2002.
- Walton, Kendall L. "What is Abstract About the Art of Music?". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46, no. 3 (Spring 1988): 351-364. <https://doi.org/10.2307/431106>.
- Webster, James. "Sonata Form". *Grove Music Online*, 2001. Προσπέλαση 07-02-2025. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>.
- Webster, James. "Formenlehre in Theory and Practice". Σε *Musical Form, Forms and Formenlehre*, επιμέλεια από Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- Wheeldon, Marianne. "Debussy and *La Sonate cyclique*". *The Journal of Musicology* 22, no. 4 (Fall 2005): 644-679. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2005.22.4.644>.
- Wright, Craig και Bryan Simms. *Music in Western Civilization*. Belmont: Thomson Schirmer, 2006.
- Βούβαρης, Πέτρος. *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*. Αθήνα: Κάλλιπος, 2015.
- Γουίτελ, Άρνολντ. *Ρομαντική Μουσική*. Μετάφραση της Μιρέλλας Σιμοτά-Φιδετζή. Αθήνα: Σ.Ι. Ζαχαρόπουλος, 1997.
- Ζλάτκου, Βασιλική. «Οι εκφάνσεις της μορφής σονάτας σε έργα Ελλήνων συνθετών στο πρώτο μισό του εικοστού αιώνα». Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2019.
- Κουρμπανά, Στέλλα. «Από το Αρχείο του Ωδείου Αθηνών: Ένα αυτόγραφο του Saint-Saëns». *Μουσικός Ελληνομνήμων* 17 (Ιανουάριος-Απρίλιος 2014): 30-32. <https://users.ionio.gr/~GreekMus/mousel/issues/me017.pdf>.
- Μαλιάρας, Νικόλαος. *Ο 19^{ος} αιώνας – Μουσική μορφολογία και ιστορική συνείδηση*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2015.
- Μάμαλης, Νικόλαος Α. *Η Ιστορία των Τεχνών στην Ευρώπη. Η Μουσική στην Ευρώπη*. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 2008.

- Μπελώνης, Γιάννης. *Η μουσική δωματίου στην Ελλάδα στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα: Η περίπτωση του Μάριου Βάρβωλη (1885-1967)*. Αθήνα: Κέντρο Ελληνικής Μουσικής, 2012.
- Νίκα-Σαμψών, Εύη. «Η ρομαντική ερμηνεία των κλασικών της Βιέννης μέσα από τις αναλύσεις κριτικής του Ε.Τ.Α. Χόφμαν». Σε *Κύκλος Μουσικής Δωματίου: L. Van Beethoven*. Αθήνα: Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 1995.
- Σιώπη, Αναστασία Α. *Η Μουσική στην Ευρώπη του 19^{ου} αιώνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω, 2005.
- Τσούγκρας, Κωνσταντίνος. «Εισαγωγή στη Μουσική Ανάλυση και στη μεθοδολογία της». Σε *Εισαγωγή στη Μουσικολογία και στις Μουσικές Επιστήμες*, επιμέλεια της Εύης Νίκα – Σαμψών. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, 2019.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Οι διαφορετικοί τύποι σονάτας – Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Α΄)». *Πολυφωνία* 8 (Ανοιξη 2006): 36-57.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Β΄)». *Πολυφωνία* 9 (Φθινόπωρο 2006): 67-97.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 18^{ου} αιώνας (Γ΄)». *Πολυφωνία* 10 (Ανοιξη 2007): 35-64.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας (Α΄)». *Πολυφωνία* 11 (Φθινόπωρο 2007): 89-118.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 19^{ου} αιώνας (Β΄)». *Πολυφωνία* 12 (Ανοιξη 2008): 1-31.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Α΄)». *Πολυφωνία* 13 (Φθινόπωρο 2008): 61-101.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Β΄)». *Πολυφωνία* 14 (Ανοιξη 2009): 7-37.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Θεωρητικοί του 20ού αιώνας (Γ΄)». *Πολυφωνία* 15 (Φθινόπωρο 2009): 67-99.
- Φούλιας, Ιωάννης. «Οι μορφές σονάτας και η θεωρητική τους εξέλιξη: Συμπερασματικές επισημάνσεις επί των τριών πρώτων τύπων σονάτας – Η συμβολή της θεωρίας των Herokoski και Darcy στην τρέχουσα επιστημονική συζήτηση». *Πολυφωνία* 16 (Ανοιξη 2010): 112-154.
- Χάρδας, Κωνσταντίνος. «Μορφή Σονάτας». Πανεπιστημιακές Παραδόσεις, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, 2024.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Το σύνολο των εκδοθέντων έργων μουσικής δωματίου του Camille Saint-Saëns (44)

- Έξι Ντουέτα για Αρμόνιο [Αερόφωνο] και Πιάνο, Opus 8 (1858)
- *Ντουετίνο* για Πιάνο Ντούο, Opus 11 (1855 / 1858)
- Κουιντέτο με Πιάνο σε λα ελάσσονα, Opus 14 (1855)
- Σουίτα για Βιολοντσέλο και Πιάνο, Opus 16 (1862)
- Τρίο με Πιάνο Νο. 1 σε Φα Μείζονα, Opus 18 (1864)
- *Σερενάτα* για Πιάνο, Εκκλησιαστικό Όργανο, Βιολί και Βιόλα, Opus 15 (1865)
- *Ρομάντσα* για Πιάνο, Εκκλησιαστικό Όργανο και Βιολί, Opus 27 (1866)
- *Η Ανέμη της Ομφάλης*, Opus 31 (1871) [Μεταγραφή του Συνθέτη για Δύο Πιάνα, σύμφωνα με το ομότιτλο Συμφωνικό Ποίημα (1871)]
- *Νανούρισμα* σε Σι ύφεση Μείζονα για Βιολί και Πιάνο, Opus 32 (1872)
- Σονάτα για Βιολοντσέλο και Πιάνο Νο. 1 σε ντο ελάσσονα, Opus 32 (1872)
- *Παραλλαγές πάνω σε ένα Θέμα του Beethoven* για Δύο Πιάνα, Opus 35 (1874)
- *Φαέθων*, Opus 39 (1874) [Μεταγραφή του Συνθέτη για Δύο Πιάνα, σύμφωνα με το ομότιτλο Συμφωνικό Ποίημα (1873)]
- *Μακάβριος Χορός* για φωνή και πιάνο (μελοποίηση στίχων του Henri Cazalis), Opus 40 (1872)
- Κουαρτέτο με Πιάνο σε Σι ύφεση Μείζονα, Opus 41 (1875)
- *Allegro Appassionato* για Βιολοντσέλο και Πιάνο, Opus 43 (1873)
- *Ρομάντσα* σε Ρε Μείζονα για Βιολοντσέλο και Πιάνο, Opus 51 (1877)
- *Ο Βασιλιάς Harald Harfagar* για Πιάνο Ντούο, Opus 59 (1880)
- Σεπτέτο για Τρομπέτα, Έγχορδα και Πιάνο, Opus 65 (1880)
- Σονάτα για Βιολί και Πιάνο Νο. 1 σε ρε ελάσσονα, Opus 75 (1885)
- *Valse-Caprice* για Πιάνο και Έγχορδα, Opus 76 (1885)
- *Πολωνέζα* για Δύο Πιάνα, Opus 77 (1885)
- *Το Καρναβάλι των Ζώων* για Δύο Πιάνα και Ορχήστρα Δωματίου (ή Πλήρη Συμφωνική Ορχήστρα), Opus posthumous (1886)
- *Καπρίτσιο πάνω σε Δανέζικους και Ρωσικούς Σκοπούς* για Φλάουτο, Όμποε, Κλαρινέτο και Πιάνο, Opus 79 (1887)

- *Feuillet d'album* για Πιάνο Ντούο, Opus 81 (1887)
- *Havanaise* για Βιολί και Πιάνο, Opus 83 (1887)
- *Le pas redoublé* για Πιάνο Ντούο, Opus 86 (1887)
- *Σκέρτσσο* για Δύο Πιάνα, Opus 87 (1889)
- *Σαπφικό Άσμα* για Βιολοντσέλο και Πιάνο, Opus 91 (1892)
- Τρίο με Πιάνο Νο. 2 σε μι ελάσσονα, Opus 92 (1892)
- *Αραβικό Καπρίτσιο* για Δύο Πιάνα, Opus 96 (1894)
- Σονάτα για Βιολί και Πιάνο Νο. 2 σε Μι ύφεση Μείζονα, Opus 102 (1896)
- *Νανούρισμα* για Πιάνο Ντούο (1896)
- *Ηρωικό Καπρίτσιο* για Δύο Πιάνα, Opus 106 (1898)
- *Βαρκαρόλα* για Βιολί, Βιολοντσέλο, Αρμόνιο [Αερόφωνο] και Πιάνο, Opus 108 (1898)
- Κουαρτέτο Εγχόρδων Νο. 1 σε μι ελάσσονα, Opus 112 (1899)
- Σονάτα για Βιολοντσέλο και Πιάνο Νο. 2 σε Φα Μείζονα, Opus 123 (1905)
- *Τρίπτυχο* για Βιολί και Πιάνο, Opus 136 (1912)
- *Ελεγεία* για Βιολί και Πιάνο, Opus 143 (1915)
- *Cavatine* για Τενόρο Τρομπόνι και Πιάνο, Opus 144 (1915)
- Κουαρτέτο εγχόρδων Νο. 2 σε Σολ Μείζονα, Opus 153 (1918)
- *Ελεγεία* για Βιολί και Πιάνο, Opus 160 (1920)
- Σονάτα για Όμποε και Πιάνο σε Ρε Μείζονα, Opus 166 (1921)
- Σονάτα για Κλαρινέτο και Πιάνο σε Μι ύφεση Μείζονα, Opus 167 (1921)
- Σονάτα για Φαγκότο και Πιάνο σε Σολ Μείζονα, Opus 168 (1921)