



ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΚΑΙ ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Διπλωματική εργασία (Μουσική Ερμηνευτική)

«Το 1^ο μέρος της *Sonata Romantica* για σόλο κιθάρα του Manuel Ponce: ζητήματα μουσικής γλώσσας και ύφους»

Ονοματεπώνυμο: Γιώργος Σωτηρόπουλος

Αριθμός μητρώου: M2017033

Επιβλέπων καθηγητής: Νίκος Τσούχλος

Κέρκυρα, 2023

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	2
1. Εισαγωγή.....	3
1.1. Ο συνθέτης Manuel Ponce	3
1.2. Η συμβολή του Andrés Segovia στην καθιέρωση της κιθάρας ως λόγιου σολιστικού οργάνου κατά τον 20ό αιώνα.....	5
1.3. Η συνεργασία Manuel Ponce και Andrés Segovia και τα κιθαριστικά έργα της περιόδου 1925-32	7
1.4. Η σύνθεση και έκδοση της Sonata Romantica.....	8
2. Μορφολογική ανάλυση του 1^{ου} μέρους της Sonata Romantica	13
2.1. Έκθεση (μμ. 1-52).....	14
Κύριο θέμα – μμ. 1-13.....	14
Μετάβαση – μμ. 14-33.....	16
Δευτερεύον θέμα - μμ. 34-40.....	18
Καταληκτική περιοχή (μμ. 42-52).....	19
2.2. Ανάπτυξη (μμ. 53-99)	21
Αρχική ζώνη - μμ. 53-56	21
Περιοχή Α - μμ. 57-75.....	22
Περιοχή Β (μμ. 76-87).....	25
Περιοχή Γ- Ψευδής επανέκθεση (μμ. 88-99)	27
2.3 Επανέκθεση (μμ. 100-152)	29
Κύριο θέμα (μμ. 100-112)	30
Μετάβαση - μμ. 113-132.....	31
Δευτερεύον θέμα – μμ. 133-139.....	33
Κατάληξη και Coda – μμ. 141-152.....	34
3. Η επέμβαση του Segovia στο 1^ο μέρος της Sonata Romantica.....	36
Επεμβάσεις στην περιοχή της έκθεσης.....	37
Επεμβάσεις στην περιοχή της ανάπτυξης.....	42
4. Συμπεράσματα	47
Βιβλιογραφία	54

Πρόλογος

Στόχος της παρούσας εργασίας είναι η προσέγγιση της μουσικής γλώσσας και ύφους που αναπτύσσει ο Μεξικανός συνθέτης και πιανίστας Manuel Ponce (1882-1948) κατά τη σύνθεση του 1ου μέρους της *Sonata Romantica* (1928), στην προσπάθειά του να ανταποκριθεί στην πρόσκληση – πρόκληση του συνεργάτη και φίλου του δεξιοτέχνη κιθαριστή Andrés Segovia (1893-1987) να γράψει μια ρομαντική σονάτα για σόλο κιθάρα, μιμούμενος το συνθετικό ύφος του Franz Schubert, στο πλαίσιο του εμπλουτισμού του περιορισμένου ρεπερτορίου μουσικής για σόλο κιθάρα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Το ερευνητικό ερώτημα αφορά την ιχνηλάτηση της κλασικής επιρροής πάνω στο έργο και την αναγνώριση του κατά πόσον ο Ponce συγκλίνει με ή αποκλίνει από το μορφολογικό πρότυπο που διέπει την κλασική φόρμα σονάτας, καθώς και μια εκτίμηση όσον αφορά την παρουσία του ύφους του Schubert στο έργο. Ο προβληματισμός αυτός οδηγεί εν τέλει σε μια απόπειρα κριτικής αποτίμησης του έργου, αν δηλαδή εν τέλει αυτό αποτελεί μια απλή άσκηση ιστορικού ύφους ή αν, αντιθέτως, η χρήση δάνειων στοιχείων από το παρελθόν συμβαδίζει με πρωτότυπα δημιουργικά στοιχεία που αφήνουν να ακουστεί η φωνή του συνθέτη. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι αφετηρία της μελέτης αυτής δεν αποτελεί η έκδοση του Segovia (Mainz: Schott, 1929, αναν. 1957, GA 123) που συνήθως χρησιμοποιείται σήμερα στην πράξη, και που περιλαμβάνει μεταξύ άλλων εκτεταμένες επεμβάσεις του Segovia στο μουσικό κείμενο, αλλά το αρχικό κείμενο του Manuel Ponce, όπως το βρίσκουμε στην έκδοση Urtext της συλλογής *Manuel Ponce, Guitar Works* (Mainz: Schott, 2006, GA 544) υπό την επιμέλεια του Tilman Hoppstock, βασισμένη στο χειρόγραφο του Ponce.

1. Εισαγωγή

1.1. Ο συνθέτης Manuel Ponce

Ο Μεξικανός πιανίστας και συνθέτης Manuel Ponce (1882-1948), καλλιτέχνης που στη δημιουργική του πορεία ακολούθησε διαδοχικά ρεύματα της εποχής του, από τον ρομαντισμό και τον ιμπρεσιονισμό στον νεο-κλασικισμό, είναι περισσότερο γνωστός για την συμβολή του στη θεμελίωση της εθνικής μουσικής ταυτότητας του Μεξικού κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα,¹ κάτι που πήρε τη μορφή μιας ιδιαίτερης διαχείρισης του μοντέρνου υποδείγματος που έθετε τότε η Ευρώπη, στο πλαίσιο της οποίας αξιοποιούνταν στοιχεία της Μεξικανικής λαϊκής κουλτούρας.² Όπως αναφέρει ο Madrid-Gonzalez, ο στόχος αυτός του Ponce εντασσόταν στο πλαίσιο του *modernismo* (σε αντιπαράθεση με τον ευρωπαϊκό μοντερνισμό) και ο Ponce τον μοιραζόταν με τον κύκλο των ποιητών *modernistas* (τέλη 19ου - αρχές 20ου αιώνα) που οραματίζονταν την ανανέωση του λεξιλογίου της τέχνης της Λατινικής Αμερικής μέσω της αφομοίωσης των φολκλορικών στοιχείων στα Ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά πρότυπα.³ Στην περίπτωση του Ponce, η αισθητική του αφετηρία ήταν η αξιοποίηση των τοπικών μουσικών παραδόσεων μέσα από την υιοθέτηση Ευρωπαϊκών αισθητικών προτύπων της εποχής εκείνης. Την όλη αυτή προσέγγιση ο ίδιος περιγράφει ως εξής, σε ένα άρθρο του με τίτλο *El folklore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse* που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Revista Musical de México* το 1919:

«Πάνω απ' όλα, πρέπει να ερευνήσουμε τον τρόπο για να δώσουμε μορφή στις μελωδίες του λαού. Στην αρχή της σημαντικής αυτής εξέλιξης που εισήχθη την τελευταία δεκαετία στις καλλιτεχνικές μας τάσεις, απλές αρμονίες είχαν εφαρμοστεί σε λαϊκές μελωδίες, με στόχο αυτές να καταστούν ευκολότερα προσβάσιμες στην πλειοψηφία των ερασιτεχνών. Τώρα, αν θέλουμε να αποφύγουμε τον κίνδυνο της παραφθοράς των τραγουδιών του λαού, πρέπει να κάνουμε μια πραγματικά γενναία προσπάθεια, μια προσπάθεια να τα επαναδιαμορφώσουμε καλλιτεχνικά και να τα εξυψώσουμε στην κατηγορία των έργων τέχνης».⁴

Ο Ponce ήταν πολύ καλά ενημερωμένος για τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές τάσεις. Το 1904 μελέτησε σύνθεση στη Μπολόνια της Ιταλίας με δασκάλους τους Cesare Dall'Olio και Luigi Torchi, ενώ το 1905 μετακόμισε στο Βερολίνο όπου παρακολούθησε μαθήματα πιάνου με τον μαθητή του Franz Liszt, Martin Krause στο

¹ Ricardo Pérez, «Ponce (Cuéllar), Manuel (María)», *Grove Music Online*, Deane Root (επιμ.), ημερομηνία προσέλασης: 23 Οκτωβρίου 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000022072>

² Alejandro L. Madrid-González, «Writing modernist and avant-garde music in Mexico: performativity, transculturation, and identity after the revolution, 1920-1930» (διδακτορική διατριβή, Ohio State University, 2003), 115-121

³ Madrid-Gonzalez, ό.π., 126

⁴ Manuel Ponce, «El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse», *Revista Musical de México* 1, τεύχ. 5 (Σεπτέμβριος 1919) : 9, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1058>, (Το απόσπασμα εντοπίστηκε στην πηγή του Madrid-Gonzalez και ύστερα αναζητήθηκε).

Stern'sches Konservatorium der Musik, σε μια προσπάθεια να εμπλουτίσει περαιτέρω το μουσικό του λεξιλόγιο στο πνεύμα της γερμανικής ρομαντικής σχολής.⁵ Το 1925, σε ηλικία 43 ετών και με ήδη ανεπτυγμένο το προσωπικό του μουσικό λεξιλόγιο, αποφάσισε να μετακομίσει στο Παρίσι για να παρακολουθήσει μαθήματα σύνθεσης από τον Paul Dukas και τη Nadia Boulanger στην École Normale de Musique έως το 1933.⁶ Αξίζει να σημειωθεί πως ο Madrid-Gonzalez υποστηρίζει ότι η απόφαση του Ponce να μετακομίσει στο Παρίσι αντανάκλα περισσότερο την επιθυμία του να επαναπροσδιορίσει τη θέση του ως μουσικού σε μια κοινωνία που άλλαζε μετά το πέρας της Μεξικανικής επανάστασης, ενώ οι επιρροές που είχε δεχθεί από τον ρομαντισμό, τον ιμπρεσιονισμό και τις όψεις του μοντερνισμού των αρχών του 20ού αιώνα δεν οδηγούν σε μια σαφή διάκριση του έργου του σε αντίστοιχες περιόδους. Αντίθετα, οι επιρροές αυτές, καθώς η μια προστίθεται στην άλλη, μοιάζουν στη συνέχεια να συνυπάρχουν και να εναρμονίζονται μεταξύ τους καθ' όλη τη διάρκεια της δημιουργικής του πορείας.⁷ Έτσι, τα έργα του αντανakλούν από στοιχεία του ρομαντισμού μέχρι και πτυχές της ατονικότητας (λ.χ η *Sonata a duo, para Violin y Viola*, 1938).⁸

Η περίοδος 1925-33, κατά την οποία ο Ponce εντρυφεί στις μοντέρνες αισθητικές τάσεις που επικρατούν τότε στη Γαλλία, είναι ταυτόχρονα η περίοδος σύνθεσης των σημαντικότερων έργων του για κιθάρα, κάτι που εντάσσεται στο πλαίσιο της συνεργασίας και προσωπικής φιλίας του με τον Ισπανό κιθαριστή Andrés Segovia. Είναι μια περίοδος κατά την οποία ο Ponce, στο πλαίσιο της μαθητείας του με τον Dukas, ασχολείται εντατικά με τη σύνθεση έργων στο ύφος μεγάλων συνθετών του παρελθόντος. Είναι επίσης μια περίοδος κατά την οποία εκτίθεται διαρκώς σε νεωτερικές επιρροές όπως λ.χ. το νεοκλασικό ύφος του Stravinsky. Και τα τρία αυτά στοιχεία (συνεργασία με τον Segovia, μελέτη ιστορικών στυλ, νεοκλασικές επιρροές) συμβάλλουν καθοριστικά στη δημιουργία των κιθαριστικών έργων που έγραψε εκείνη την περίοδο, ανάμεσα στα οποία περιλαμβάνεται εκείνο που μας απασχολεί στην παρούσα εργασία.⁹ Δεδομένου ότι τα έργα αυτά συνδέονται με τον Segovia, θα στρέψουμε καταρχάς την προσοχή μας στην ιδιαίτερη αυτή προσωπικότητα.

⁵ Parker Scinta, «A realization and analysis : the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantica» (μεταπτυχιακή διατριβή, University of Louisville School of Music, 2014), <https://ir.library.louisville.edu/etd/1286/>, 6-7

⁶ Scinta, ό.π., 9

⁷ Madrid-Gonzalez, ό.π.

⁸ Pérez, «Ponce (Cuéllar), Manuel (María)», *Grove Music Online*

⁹ Scinta, «A realization...», 9-12

1.2. Η συμβολή του Andrés Segovia στην καθιέρωση της κιθάρας ως λόγιου σολιστικού οργάνου κατά τον 20ό αιώνα

Ο Andrés Segovia (1893-1987) υπήρξε δίχως αμφιβολία μια προσωπικότητα που συνέβαλε καθοριστικά στη διεθνή καθιέρωση της κιθάρας ως λόγιου σολιστικού οργάνου κατά τον 20ό αιώνα. Πέρα από την ανάπτυξη μιας δικής του νεωτεριστικής τεχνικής και ενός ιδιαίτερου ερμηνευτικού ύφους που του εξασφάλισαν διεθνή φήμη και κύρος, η συμβολή αυτή υλοποιήθηκε μέσα από:

- την πραγματοποίηση μεταγραφών για σόλο κιθάρα emblematicών έργων παλαιότερων εποχών (από την Αναγέννηση μέχρι και τον Ρομαντισμό) που εμπλούτισαν σημαντικά το εύρος του ρεπερτορίου για το όργανο αυτό¹⁰,
- την εκτεταμένη συνεργασία του με σημαντικούς συνθέτες της εποχής του – που ως επί το πλείστον δεν ήταν κιθαριστές, όπως ο Ponce, ο Castelnuovo-Tedesco, ο Joaquín Turina, ο Federico Moreno Torroba κ.α - τους οποίους προέτρεπε συστηματικά να συνθέσουν καινούργια έργα για κιθάρα που εμπλούτισαν περαιτέρω το ρεπερτόριο του οργάνου¹¹, και
- τη συστηματική ένταξη των παραπάνω έργων (δικών του μεταγραφών και πρωτότυπων συνθέσεων άλλων μουσικών) στα προγράμματα των πολυάριθμων διεθνών περιοδειών και ηχογραφήσεων που πραγματοποίησε στο διάβα της ζωής του ως προβεβλημένος σολίστ κιθάρας μέχρι και το 1987.¹²

Στο ντοκιμαντέρ *The Six Strings of a Guitar* (1972) η όλη αυτή προσπάθεια – έργο ζωής, συνοψίζεται από τον ίδιο τον Segovia σε τέσσερις επιμέρους στόχους - αποστολές:

«Η διάσωση της κιθάρας από τον κόσμο του φλαμένκο... αποτελεί έναν από τους τέσσερις στόχους, μία από τις τέσσερις αποστολές στις οποίες έχω αφιερώσει τη ζωή μου. Η δεύτερη αποστολή ήταν η δημιουργία ενός εξω-κιθαριστικού ρεπερτορίου (*repertorio extra-guitarrístico*), δηλαδή που να προέρχεται από πρώτης τάξεως συμφωνικούς [μη κιθαριστές] μουσικούς. Το έχω κατορθώσει ήδη, κι' αυτό. Η τρίτη αποστολή είναι η ομορφιά της κιθάρας και η καθολική ισπανικότητά της να γίνουν γνωστές σε όλο τον κόσμο. Και η τέταρτη αποστολή, την οποία δεν έχω ολοκληρώσει

¹⁰ Graham Wade, «Segovia, Andrés», *Grove Music Online*, Deane Root (επιμ.), ημερομηνία προσπέλασης: 13 Οκτωβρίου 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025329>

¹¹ Richard Knepp, «Tracing the Segovia style: collaboration and composition in the guitar sonatinas of Manuel M. Ponce» (διδακτορική διατριβή, University of Georgia, 2011), <https://esploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/doctoral/Tracing-the-Segovia-style-collaboration-and-composition-in-the-guitar-sonatinas-of-Manuel-M-Ponce/9949334388902959>, 1-2

¹² Wade, «Segovia», *Grove Music Online*

ακόμη, αλλά κάνω μεγάλη πρόοδο, είναι να γίνει η κιθάρα αποδεκτή στην πλειοψηφία των σπουδαιότερων ωδείων και μουσικών ακαδημιών του κόσμου».¹³

Καθοριστική ήταν η συμβολή του Segovia στον «εξευγενισμό» της κιθάρας μέσα από την αναθεμελίωση της τεχνικής του οργάνου, το ιδιωματικό ερμηνευτικό ύφος του και τους εκφραστικούς του νεωτερισμούς, στοιχεία που εδραιώθηκαν μέσα από το πλούσιο ρεπερτόριο των πολυάριθμων ρεσιτάλ του ανά τον κόσμο – το οποίο ηχογραφόσε συστηματικά από το 1947 και ύστερα - ενώ συνολικά αυτή η δράση του χάρισε μια περίοπτη θέση στο επίκεντρο της μουσικής σκηνής του 20ού αιώνα, μαζί με τον θαυμασμό και τα επαινετικά σχόλια της πλειοψηφίας των κριτικών και του συνόλου των ακροατών του ανά τον κόσμο.¹⁴

Στην «Εισαγωγή» του *A New Look at Segovia, His Life, His Music* (2ος τόμος), ο Garno συνοψίζει το ερμηνευτικό ύφος του Segovia στα παρακάτω χαρακτηριστικά γνωρίσματα:

- Η «οριζόντια» προσέγγιση στο παίξιμο: αφορά την εκμετάλλευση των ηχητικών δυνατοτήτων που επέφεραν οι καινοτομίες του Antonio Torres (1817-1892) από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα και ύστερα στην κατασκευή της κιθάρας. Η αύξηση του εύρους της δόνησης των χορδών ευνόησε τις δυνατότητες όσον αφορά την παραγωγή και ένταση του ήχου στο όργανο, καθώς ο μουσικός μπορεί να επιλέξει να παίξει ψηλότερα ή χαμηλότερα στην ταστιέρα.
- Η εκτεταμένη χρήση του *vibrato*: ο Segovia ήταν υπέρμαχος της αντίληψης ότι η εκτέλεση της μελωδικής γραμμής οφείλει να μιμείται την ανθρώπινη φωνή όταν τραγουδάει, κάτι που θεωρούσε ότι στην κιθάρα επιτυγχάνεται μέσω της εφαρμογής του *vibrato* στο αριστερό χέρι.
- Η χρήση του «ελεύθερου» *rubato*¹⁵: κατά την εκτέλεση έργων, ο Segovia συχνά για εκφραστικούς λόγους «έκλεβε» χρόνο τον οποίο δεν επέστρεφε – η επιστροφή θα ήταν αναμενόμενη κατά τη χρήση του «μη-ελεύθερου» *rubato*. Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως το *rubato* αυτό το εφάρμοζε ανεξάρτητα από την εποχή σύνθεσης του έργου που εκτελούσε, αλλά και ανεξάρτητα από ρητές ενδείξεις της παρτιτούρας όπως: *accelerando*, *ritardando*, *espressivo* κ.α.
- Η χρήση του *glissando*: αφορά τη μίμηση της τεχνικής του portamento της ανθρώπινης φωνής. Στην κιθάρα επιτυγχάνεται μέσω του γλιστρήματος (slide) του αριστερού χεριού σε μια χορδή από μια νότα ή σειρά από νότες σε μια άλλη.

¹³ Luis Achondo, «The Guitar's Apostle: Imaginaries and Narratives Surrounding Andrés Segovia's Religious Redemption of the Classical Guitar», *Journal of Musicological Research* 39, τεύχ. 4 (2020): 302, <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1794862>

¹⁴ Wade, «Segovia», *Grove Music Online*

¹⁵ Σύμφωνα με τη χρήσιμη διάκριση που προτείνει μεταξύ άλλων ο Richard Hudson στο σύγγραμμά του *Stolen time: the history of tempo rubato* (Oxford, 1994), το λεγόμενο earlier rubato ή melodic rubato αφορά την τεχνική κατά την οποία ο εκτελεστής επεμβαίνει μόνο στη μελωδία, επιμηκύνοντας ή συντομεύοντας τη διάρκεια κάποιων φθόγγων, ενώ το ρυθμικό υπόβαθρο παραμένει σταθερό και ρυθμικά αναλλοίωτο. Το λεγόμενο later rubato ή agogic rubato αφορά επέμβαση του εκτελεστή στην ίδια τη ροή του μουσικού χρόνου, η οποία άλλοτε επιβραδύνεται και άλλοτε επιταχύνεται για εκφραστικούς λόγους. Σε αυτό το δεύτερο είδος αναφέρεται ο Garno όταν μιλά για «ελεύθερο» rubato.

- Η σύνδεση των φθόγγων: εννοείται το δέσιμο των φθόγγων με την τεχνική του *legato*. Ο Segovia έκανε εκτεταμένη χρήση του *legato*, το οποίο συνδύαζε με ποικίλους άλλους τρόπους άρθρωσης.
- Ισορροπημένος ήχος με ποικίλους χρωματισμούς: φαίνεται μέσω των εξής τεχνικών: α) των διάφορων συνδυασμών τοποθέτησης των νυχιών και της άκρης των δακτύλων στις χορδές, εκτελώντας μια νότα ή σειρά από νότες χαμηλότερα ή ψηλότερα στο ηχείο, β) του συνδυασμού του *free stroke* και του *rest stroke* κατά την ατάκα των χορδών με το δεξί χέρι¹⁶, γ) της προετοιμασίας των δακτύλων κατά το χτύπημα των χορδών, δ) της δύναμης που αποδίδεται κατά την ατάκα των χορδών με το δεξί χέρι, και ε) του ελέγχου της καθαρότητας του ηχητικού αποτελέσματος και της διατήρησης των ρυθμικών σχημάτων.
- Η τεχνική του «σπασίματος» των συγχορδιών: αναφέρεται σε μια μορφή ποικιλματος, πρακτικά έμφυτης στην τεχνική της κιθάρας, και αφορά την εκτέλεση των φθόγγων μιας συγχορδίας κατά σειρά και όχι ταυτόχρονα, συνήθως από πάνω προς τα κάτω με τη μορφή αρπισμού.
- Εξαιρετικά υποκειμενική ερμηνεία: αναφέρεται στη ρομαντικίζουσα ερμηνευτική προσέγγιση του Segovia μιας έντονα εκφραστικής υποκειμενικότητας.¹⁷

1.3. Η συνεργασία Manuel Ponce και Andrés Segovia και τα κιθαριστικά έργα της περιόδου 1925-32

Ο Segovia γνώρισε τον Ponce το 1923, όταν πραγματοποίησε συναυλία στο Μεξικό για πρώτη φορά. Ο Ponce, εργαζόμενος εκείνη την περίοδο ως κριτικός για την εφημερίδα *El Universal* και βαθιά εντυπωσιασμένος από τον τρόπο ερμηνείας και διαχείρισης του ηχοχρώματος από τον Segovia, έγραψε κριτική περί αυτών στις 6 Μαΐου 1923, επαινώντας μεταξύ άλλων την ευφυΐα και ικανότητά του Segovia να «μεταδίδει πιστά την πρόθεση του συνθέτη».¹⁸ Τότε είναι που ο Segovia, στο πλαίσιο αυτού που θεωρούσε ως αποστολή του, να συμβάλει δηλαδή στον εμπλουτισμό του ρεπερτορίου της κιθάρας, ξεκίνησε να ζητά από τον Ponce να συνθέτει έργα, συχνά προκαθορισμένου ύφους και φόρμας, με στόχο να τα συμπεριλάβει στα προγράμματα των περιοδειών του, αφού πρώτα τα προσάρμοζε στην κιθάρα. Η γνωριμία τους αυτή αποτέλεσε την αφετηρία μιας διαχρονικής και αμοιβαίας συνεργασίας μεταξύ συνθέτη - εκτελεστή, που ξεκίνησε με τη *Sonata Mexicana* το 1923.¹⁹

Τα σημαντικότερα έργα για κιθάρα του Ponce γράφτηκαν κατά παραγγελία του Segovia ανάμεσα στα έτη 1925-32, σε μια χρονική περίοδο που η συνεργασία τους εντάθηκε λόγω της μετακόμισης του Ponce στο Παρίσι, όπου επίσης διέμενε ο

¹⁶ Αφορούν την τοποθέτηση του δεξιού χεριού, ύστερα από την εκτέλεση (*attack*) μιας χορδής, *free stroke*: η εκτέλεση μιας χορδής και η ελευθέρωση του δακτύλου από αυτήν, *rest stroke*: η εκτέλεση μιας χορδής, ακολουθούμενη από την προσγείωση του δακτύλου στην ακριβώς προηγούμενη χορδή.

¹⁷ Gerard Garno, «Introduction» στο Graham Wade και Gerard Garno (επιμ.) *A New Look at Segovia, His Life, His Music, Volume 2* (Mel Bay Publications, 2018), 12-20.

¹⁸ Corazón Otero, *Manuel M. Ponce and the Guitar* (μτφρ. J.D Roberts) (Αγγλία: Musical New Services, 1983), 18-19

¹⁹ Shaun Miller, «The Development of the Solo Classical Guitar Repertoire 1800 to 1950» (μεταπτυχιακή διατριβή, Emporia State University, 1994), 63-64

Segovia. Μερικά από αυτά (σε συνδυασμό με αυτά που θα αναφέρουμε παρακάτω) είναι το *Tema variado y final* (1926), η *Sonata III* (1927), η *Sonatina meridional* (1930) και οι *Diferencias sobre la folía de España y fuga* (1930).²⁰ Αξίζει να σημειωθεί πως τα κιθαριστικά έργα του Ponce διαφέρουν από τις άλλες συνθέσεις του εκείνης της περιόδου, κάτι που οφείλεται κατά μεγάλο μέρος στο περιεχόμενο των σχετικών παραγγελιών του Segovia, που αφορούσαν συνθέσεις σε συγκεκριμένο κάθε φορά ιστορικό ύφος, με τη *Sonata Romantica* (1928), τη *Sonata Clasica* (1928) και τη *Σουίτα σε Λα* (1930) να αποδίδουν φόρο τιμής αντιστοίχως στον Franz Schubert, τον Fernando Sor και τον Sylvius Leopold Weiss.²¹ Τα κιθαριστικά έργα του Ponce, πριν εκδοθούν περνούσαν από την επιμέλεια του Segovia που τα προσάρμοζε στο μέσο της κιθάρας, ενώ στην πρώτη έκδοσή τους φαίνεται τελικά το ίχνος του αισθητικού συντηρητισμού του Ισπανού κιθαρίστα, ο οποίος συχνά επιδίωκε να περιορίσει την ελεύθερη αξιοποίηση του μοντέρνου μουσικού λεξιλογίου που είχε προηγουμένως αναπτύξει ο Ponce. Είναι πράγματι σαφές ότι ο Segovia δεν λειτουργούσε εν προκειμένω ως απλός ερμηνευτής δημιουργημάτων ενός συνθέτη, αλλά παρενέβαινε ο ίδιος ενεργά σε μια προσχεδιασμένη διαδικασία, που είχε ως απώτερο στόχο να εφοδιάσει την κιθάρα με δείγματα από τις μεγάλες μουσικές φόρμες αυξημένου κύρους («κλασική σονάτα», «ρομαντική σονάτα» κ.λπ.) ενός παρελθόντος που την είχε λίγο ως πολύ αγνοήσει ως μέσο.²²

1.4. Η σύνθεση και έκδοση της *Sonata Romantica*

Όπως φαίνεται και στο χειρόγραφο του έργου, η *Sonata Romantica* είχε αρχικά γαλλόφωνο τίτλο (*Sonate Romantique*), ενώ συντέθηκε το 1928, όταν ο Segovia ζήτησε από τον Ponce να γράψει ένα έργο στο ύφος του ρομαντισμού, μιμούμενος το ύφος του Franz Schubert - το έργο άλλωστε γράφτηκε ακριβώς 100 χρόνια μετά τον θάνατο του φημισμένου Αυστριακού μουσικού.²³ Το έργο αποτελείται από τέσσερα μέρη: 1. *Allegro non troppo, semplice* (χειρόγραφο) - το οποίο θα απασχολήσει την παρούσα εργασία, 2. *Andante* (χειρόγραφο), 3. *Moment Musical, Vivo* (χειρόγραφο), 4. *Allegro non troppo e serio* (έκδοση Segovia).²⁴ Με βάση την αλληλογραφία Segovia - Ponce εκείνης της περιόδου, το έργο φαίνεται να γράφτηκε ανάμεσα στον Μάιο και τον Αύγουστο του 1928, ενώ τα σχόλια του Segovia ήταν επαινετικά. Το έργο είναι τεχνικά απαιτητικό – πιθανόν και επειδή γράφτηκε από έναν συνθέτη που δεν έπαιζε κιθάρα²⁵, αλλά ταυτόχρονα αναδεικνύει ανεξερεύνητες μέχρι τότε πτυχές του ηχοχρώματος της κιθάρας.²⁶

²⁰ Pérez, «Ponce», *Grove Music Online*

²¹ Mark Dale, «The Ponce-Segovia Collaboration: Creating the Modern Guitar Repertory»

(διδακτορική διατριβή, Monash University, 2005), https://figshare.com/articles/thesis/The_Ponce-Segovia_Collaboration_Creating_the_Modern_Guitar_Repertory/12895436/1, 242-243

²² Dale, «The Ponce-Segovia Collaboration...», 37-38

²³ Scinta, «A realization...», 2

²⁴ Οι τίτλοι είναι διαφορετικοί στην έκδοση του Segovia: 1. *Allegro moderato*, 2. *Andante espressivo*, 3. *Allegretto vivo*, 4. *Allegro non troppo e serio* (το τέταρτο μέρος λείπει απ' το διασωθέν χειρόγραφο).

²⁵ Ο Segovia αναφέρθηκε πολλές φορές στη μεγάλη δυσκολία που αντιμετώπιζαν οι μη κιθαριστές-συνθέτες, όταν τους ζητούσε να γράψουν έργα για την κιθάρα. Μάλιστα, ανέφερε ως γενική αλήθεια πως «είναι απίθανο να συνθέσεις [για το όργανο της κιθάρας] αν δεν παίζεις, κι αν δεν παίζεις

Ο Segovia πρωτοάκουσε το έργο εκτελεσμένο από τον Ponce στο πιάνο τον Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, παραλαμβάνοντας ύστερα το χειρόγραφο.²⁷ Κατά το διάστημα Σεπτεμβρίου 1928 – Φεβρουαρίου 1929, ως επιμελητής επεξεργάστηκε τη σύνθεση, ζητώντας παράλληλα από τον Ponce να αναθεωρεί σημεία που είτε παρουσίαζαν τεχνικές δυσκολίες κατά την εκτέλεση, είτε κατά τη γνώμη του έχρηζαν βελτίωσης.²⁸ Η πορεία της σύνθεσης, έκδοσης και εκτέλεσης του έργου συνοψίζεται στα γράμματα που έστειλε ο Segovia στον Ponce (οι απαντήσεις του Ponce δεν έχουν διασωθεί) εκείνη την περίοδο ως εξής:

22 Μαΐου 1928: Ζητά από τον Ponce να βιαστεί με τη σύνθεση της '*Sonata de Schubert*'.²⁹

1928: Τον ενημερώνει πως η ιδέα της σύνθεσης αρέσει αρκετά στον Willy Strecker από τον εκδοτικό οίκο Schott, ο οποίος επιθυμεί να συναντήσει τον Ponce στο Παρίσι αυτοπροσώπως.³⁰

5 Σεπτεμβρίου 1928: Ακούει για πρώτη φορά τη σονάτα εκτελεσμένη στο πιάνο από τον Ponce και ενθουσιάζεται από το αποτέλεσμα.³¹

13 Σεπτεμβρίου 1928: Ασχολείται εντατικά με το έργο και του ζητά να στείλει το 4ο και τελευταίο μέρος του.³²

30 Σεπτεμβρίου 1928: Τον παροτρύνει να αναθεωρήσει ένα σημείο που περιλαμβάνει αρπισμούς στο τελευταίο μέρος του έργου, επειδή θεωρεί πως είναι αδύνατο να εκτελεστεί στην κιθάρα στο δοσμένο tempo. Μάλιστα, συγκρίνει την παρούσα δυσκολία με τη δική του προσαρμογή του *Πρελούδιου σε Μι Μείζονα* για βιολί του J.S. Bach στην κιθάρα, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 1.1. Πλέον απομένει η τοποθέτηση του δακτυλισμού απ' τον Segovia και η αποστολή του έργου στον εκδοτικό οίκο Schott.³³

«Παράδειγμα: Εσύ το κάνεις έτσι



και ο Bach έτσι 4#



κ.τ.λ.»

27 Φεβρουαρίου 1929: Έχοντας μελετήσει διεξοδικά το έργο, του ζητά να αναθεωρήσει σύντομα άλλο ένα σημείο με αρπισμούς στο 4^ο μέρος, επειδή κατά τη γνώμη του «σβήνει το φινάλε» (βλ. Παράδειγμα 1.2) και επιθυμεί να το εκτελέσει

καλά». Βλ. Christopher Nupen, *Segovia at Los Olivos* (συνέντευξη Andres Segovia, VHS), Allegrofilms, 1967

²⁶ Otero, *Manuel M. Ponce and the Guitar*, 27-28

²⁷ Andrés Segovia, *The Segovia-Ponce Letters*, Miguel Alcázar (επιμ.), Peter Segal (μτφρ.), (Editions Orphée, 1989), 36

²⁸ Manuel Ponce και Miguel Alcázar, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce : de acuerdo a los manuscritos originales* (Conaculta : Ediciones Etoile, 2000), 13-15

²⁹ *Letters*, 31

³⁰ *Letters*, 32-33

³¹ *Letters*, 36

³² *Letters*, 37-38

³³ *Letters*, 39-40

στο ρεσιτάλ του στις 23 Μαρτίου 1929 στη Νέα Υόρκη.³⁴ Η επιζητούμενη αλλαγή δεν πραγματοποιείται.³⁵



«Αυτά που ακολουθούν *decrescendo* είναι εντάξει, για παράδειγμα:»



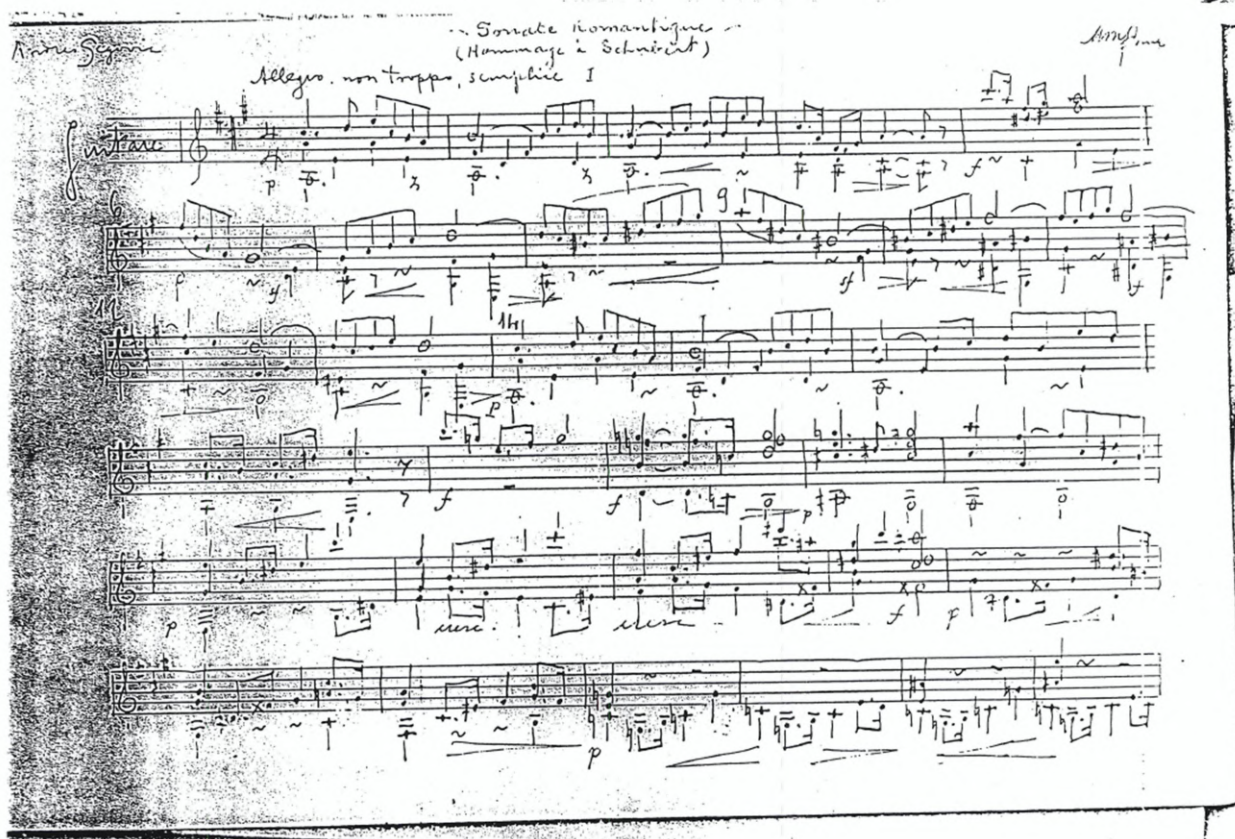
Παράδειγμα 1.2

Δεκέμβριος 1929: Ο Ponce ενημερώνεται για τη μεγάλη επιδοκιμασία που δέχθηκε η *Sonata Romantica* όταν ο Segovia την εκτέλεσε στο ρεσιτάλ του στο Τόκυο της Ιαπωνίας. Ο Segovia εκφράζει τον σεβασμό του προς τον Ponce ως μουσικό, τον οποίο συμμερίζονται όσοι μουσικοί ακούν τα έργα του.³⁶

³⁴ *Letters*, 44-45

³⁵ Ponce και Alcázar , *Obra completa...*, 89-91

³⁶ *Letters*, 48-51



Η πρώτη σελίδα από το 1^ο μέρος του έργου, όπως φαίνεται στο διασωθέν χειρόγραφο του Ponce (1928) (Ponce Archives, Escuela Nacional de Música, Πόλη του Μεξικού, Μεξικό)

Το έργο εκδόθηκε υπό την επιμέλεια του Segovia το 1929 από τον εκδοτικό οίκο Schott Musik International, ενώ το μουσικό κείμενο της έκδοσης παρουσιάζει σημαντικές διαφορές από την αρχική σύνθεση, όπως αυτή εντοπίζεται στην έκδοση Urtext που εκδόθηκε υπό την επιμέλεια του Tilman Hoppstock (Mainz: Schott, 2006, GA 544), και στην οποία ανακαλύπτουμε το πρωταρχικό κείμενο του Ponce. Οι διαφορές που πραγματοποίησε ο Segovia στην έκδοσή του δεν αφορούν μόνο την προσαρμογή του έργου στις τεχνικές δυνατότητες της κιθάρας. Αντίθετα, παντού αισθάνεται κανείς τη βούληση προσαρμογής της μουσικής στο προσωπικό ερμηνευτικό ύφος και τις αισθητικές αντιλήψεις και προτιμήσεις του επιμελητή Segovia³⁷ που πραγματώνεται μέσω:

- Νέων ερμηνευτικών ενδείξεων, οι οποίες είναι σαφές ότι δεν προέρχονται από τον συνθέτη.
- Της σύνδεσης των φθόγγων με την τεχνική του *legato*.
- Της τεχνικής του «σπασίματος» των συγχορδιών, που αποτελεί θεμελιώδες χαρακτηριστικό της ερμηνευτικής του προσέγγισης, και φαίνεται στην ηχογράφηση του έργου από τον ίδιο (Νέα Υόρκη, 1964).

³⁷ Αξίζει να σημειωθεί πως ο Segovia ηχογράφησε για πρώτη φορά τη *Sonata Romantica* το 1964 στη Νέα Υόρκη, παραλείποντας τα μέτρα 169-173 στο τέταρτο μέρος του έργου. Βλ. Andrés Segovia, «Sonata Romantica» στο *Dedication*, ηχογράφηση 1964, Deutsche Grammophon – 00289 477 6050

Όσον αφορά την ουσία αλλά και την ηθική διάσταση της επέμβασης του Segovia στα κιθαριστικά έργα του Ponce, στη σχετική συζήτηση ξεχωρίζουν κυρίως δύο σημαντικές απόψεις:

- Ο Segovia ενήργησε με στόχο να αξιοποιήσει στο μέγιστο βαθμό τον χαρακτήρα και την εκφραστικότητα της κιθάρας, προσφέροντας τα κατάλληλα τεχνικά μέσα για την βέλτιστη πραγμάτωση της ιδέας του συνθέτη (άρα η επέμβαση είναι αισθητικά θεμιτή, διότι διαφυλάσσει επί της ουσίας τη μουσική ιδέα του συνθέτη, ντύνοντάς τη απλά με πιο κατάλληλο τεχνικό ένδυμα – όπως έκανε λ.χ. κάποτε ο Joseph Joachim για το κοντσέρτο για βιολί του Brahms – μια προσέγγιση συγγενής με τις ρομαντικές αντιλήψεις).

- Ο Segovia ενήργησε ως διάσημος εκτελεστής που δεν διστάζει, από θέση ισχύος, να επέμβει σε μεγάλο βαθμό στην αρχική σύνθεση, αδιαφορώντας αν αλλοιώνεται λιγότερο ή περισσότερο η αρχική ιδέα του συνθέτη, προκειμένου να διασφαλίσει ένα ηχητικό αποτέλεσμα που δε θα αποξενώσει – θα κολακεύσει το ακροατήριό του (άρα η επέμβαση είναι αισθητικά αθέμιτη, διότι αλλοιώνει τη μουσική ιδέα).³⁸

Στην προκειμένη περίπτωση, θα θέλαμε να παρατηρήσουμε ότι κατά τη γνώμη μας ο ένας ισχυρισμός δεν αναιρεί απαραίτητα τον άλλον, ενώ η συζήτηση περί θεμιτού ή αθέμιτου των επεμβάσεων αυτών ίσως και να μην έχει πια μεγάλη σημασία. Άλλωστε, θεωρείται μάλλον δεδομένη η έγκριση του Ponce για τις αλλαγές που έκανε ο Segovia, του οποίου το ερμηνευτικό ύφος εκτιμούσε ιδιαίτερα. Όπως και να έχουν τα πράγματα, δεν χωράει αμφιβολία ότι η *Sonata Romantica*, πέρα από τον όποιο έμφυτο μουσικό συντηρητισμό του Segovia, εξυπηρέτησε πλήρως την επιθυμία του να συμβάλει στον εμπλουτισμό του «σοβαρού» ρεπερτορίου για την κιθάρα, στο πλαίσιο μιας ευρύτερης δράσης που στόχευε στην αναβαθμιση της κιθάρας από λαϊκό όργανο σε όργανο λόγιο, ισότιμο με το πιάνο ή το βιολί («διάσωση της κιθάρας από το Φλαμένκο», βλ. παραπάνω, σελ. 5-6).

³⁸ Knepp, «Tracing the Segovia Style...», 34-36

2. Μορφολογική ανάλυση του 1^{ου} μέρους της *Sonata Romantica*

Όταν αναφερόμαστε στη *Sonata Romantica* σήμερα, την αντιλαμβανόμαστε ως το αποτέλεσμα μιας συνδημιουργίας: του Ponce και του Segovia. Είναι δηλαδή ένα έργο που δεν προέρχεται κατευθείαν από τον συνθέτη Manuel Ponce, κι' αυτό επειδή το οριστικό αποτέλεσμα (χρονολογικά η πρώτη έκδοση του έργου) εμπεριέχει ήδη την αναπροσαρμογή του από τον επιμελητή Segovia στο μέσο της κιθάρας, όπως προειπώθηκε. Πρέπει να σημειωθεί πως η απόδοση της αρχικής σύνθεσης του Ponce πριν από τις επεμβάσεις του Segovia δεν είναι χωρίς προβλήματα στην κιθάρα, και μάλλον είναι πιο ρεαλιστικό να αποδεχτεί κανείς την έκδοχή του Segovia, που ως δεξιότηχνης κιθαριστής γνωρίζει καλά την ιδιοσυγκρασία του οργάνου και επεμβαίνει στην αρχική σύνθεση προκειμένου να την κάνει να ηχεί καλύτερα. Ωστόσο, αυτό επηρεάζεται καθοριστικά απ' την ερμηνευτική του αντίληψη και, σε κάποια σημεία (όπως θα δούμε στο Κεφάλαιο 3), την ίδια την αισθητική του περί μουσικής. Έτσι, η επέμβασή του αλλοιώνει σημαντικά το αρχικό μουσικό κείμενο, «λειαίνοντας» (ή, αν θέλουμε, «ισοπεδώνοντας») κάποιες ιδιαίτερες πτυχές του μουσικού ύφους και λεξιλογίου του Ponce.

Η επιλογή της παρούσας εργασίας να επικεντρωθεί στην μεταγενέστερη έκδοση Urtext (που αποτυπώνει το αρχικό μουσικό κείμενο του Ponce χωρίς τις επεμβάσεις του Segovia) οφείλεται πρωτίστως στο ενδιαφέρον που παρουσιάζει η γνωριμία με μια λιγότερο γνωστή - αν και απολύτως αυθεντική - έκδοχή ενός πολυπαιγμένου έργου. Όπως προαναφέρθηκε, η έκδοση αυτή περιλαμβάνεται στη σειρά *Manuel Ponce, Guitar Works* (Mainz: Schott, 2006, GA 544), υπό την επιμέλεια του Tilman Hopfstock, και βασίζεται στο χειρόγραφο του Ponce. Η μελέτη θα επικεντρωθεί στο πρώτο μέρος του έργου (*Allegro non troppo, semplice*), που μοιάζει να φέρει το μεγαλύτερο βάρος εκπροσώπησης του είδους «ρομαντική σονάτα» που επαγγέλλεται ο τίτλος το έργου.

Το *Allegro non troppo, semplice* της *Sonata Romantica* είναι γραμμένο στην τονικότητα Λα μείζονα, σε μέτρο 4/4, αποτελείται από 152 μέτρα, ενώ ως προς το γενικό του σχέδιο, ανταποκρίνεται στην κλασική μορφή σονάτας, όπως αυτή συναντάται στα έργα του Schubert. Η παρουσίαση που ακολουθεί στοχεύει στην ιχνηλάτηση της επιρροής του κλασικο-ρομαντικού αυτού μορφολογικού προτύπου πάνω στο έργο, και την αναγνώριση της έκτασης στην οποία ο Ponce συγκλίνει ή αποκλίνει από αυτό - καθώς και τη μίμηση του ύφους του Schubert κατά την εκπλήρωση του αιτήματος του Segovia για ένα μείζον κιθαριστικό έργο στο ύφος του συνθέτη αυτού.

Αρκετούς από τους όρους που ακολουθούν (π.χ παρουσίαση, υβριδική δομή, ουσιώδης εκθεσιακή κατάληξη κ.α) τους δανείζομαι από το βιβλίο του Π. Βούβαρη, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*.³⁹

³⁹ Πέτρος Βούβαρης, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής* (Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015). <https://hdl.handle.net/11419/1305>

2.1. Έκθεση (μμ. 1-52)

Κύριο θέμα – μμ. 1-13

Το **κύριο θέμα** της **έκθεσης** (μμ. 1-13) εισάγει την τονικότητα Λα μείζονα και έχει τη μορφή πρότασης, που αποτελείται από τις λειτουργίες της **παρουσίασης**, της **συνέχισης** και της **πτώσης**, στις οποίες προστίθεται μια **επέκταση της πτώσης**. Η **παρουσίαση** του θέματος (μμ. 1-4) χαρακτηρίζεται από τη χρήση ισοκρατήματος στην τονική καθ' όλη την αρμονική εξέλιξη, ενώ απαρτίζεται από δύο εκδοχές μιας **βασικής ιδέας** (ΒΙ):

- Στην πρώτη της εμφάνιση, η ΒΙ πραγματοποιεί μια στοιχειώδη κίνηση από τη νότα ντο# (μ. 1) στη νότα σι (μ.2), ενώ η αρμονία κινείται αντίστοιχα από την βαθμίδα Ι στη βαθμίδα ΙΙ (μμ. 1-2) (Παράδειγμα 2.1).



Παράδειγμα 2.1 – **Κύριο θέμα – Παρουσίαση - Βασική ιδέα** – κίνηση από τη νότα ντο# στη νότα σι (μμ. 1-2)

- Η δεύτερη, παραλλαγμένη εκδοχή της ΒΙ την μεταφέρει έναν τόνο χαμηλότερα ως στοιχειώδη κίνηση από το σι (μ.3) στο λα (μ. 4), που εναρμονίζεται με τις βαθμίδες της V και Ι (μμ. 3-4) (Παράδειγμα 2.2).



Παράδειγμα 2.2 – **Παραλλαγμένη επανάληψη βασικής ιδέας** – κίνηση από τη νότα σι στη νότα λα (μμ. 3-4)

Στα τέσσερα αυτά μέτρα της παρουσίασης συναντάμε ήδη τρία από τα θεμελιώδη μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Ronce καθ' όλη την πορεία της σύνθεσης, προσδίδοντάς της αξιοσημείωτη συνοχή. Πιο συγκεκριμένα:

- το μοτίβο **α** αφορά τη ρυθμομελωδική κίνηση ντο#-ρε-μι (μ.1), η οποία εμφανίζεται ρυθμικά επιβραδυσμένη (**α'**) στο μ. 2 σε μεταφορά κατά

έναν τόνο χαμηλότερα (σι-ντο#-ρε), και στο μ. 3 ομοίως έναν τόνο χαμηλότερα αλλά ρυθμικά όμοια με την πρώτη της εμφάνιση (α'').

- Το μοτίβο **β** αφορά την κίνηση μι-ντο#-σι-λα και συναντάται στο μ. 1, ενώ επαναλαμβάνεται παραλλαγμένο (**β'**: ανάδρομη αναστροφή του β) στα μμ. 3-4 με την κίνηση μι-ρε-ντο#-λα.

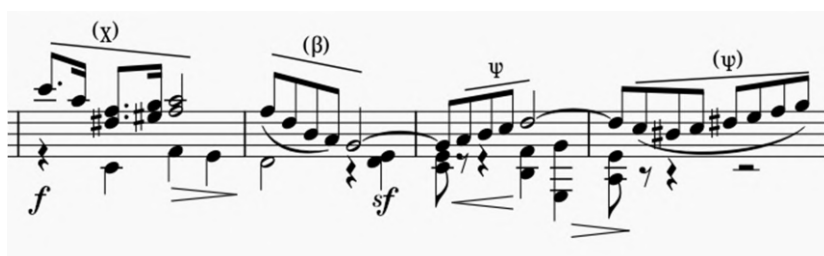
- Το πτωτικό μοτίβο **χ** (κίνηση ντο#-λα-φα#-σολ#-λα) κάνει την είσοδό του στο μ.4 και έχει ιδιαίτερο ρυθμομελωδικό χαρακτήρα, καθώς συνδυάζει τις αξίες του παρεστιγμένου ογδούου και του δεκάτου έκτου.

Τα προαναφερόμενα μοτίβα φαίνονται στο Παράδειγμα 2.3.



Παράδειγμα 2.3 – **Κύριο Θέμα – Παρουσίαση** - Τα μοτίβα **α, β** και **χ** (μμ. 1-4)

Η **συνέχιση** (μμ. 5-6), αξιοποιεί το μοτίβο (**χ**) που εμφανίζεται μια οκτάβα ψηλότερα με διαφορετική εναρμόνιση στη σχετική ελάσσονα (Φα#), που αμβλύνει τον αρχικό πτωτικό του χαρακτήρα. Ακολουθεί μια νέα παραλλαγή του (**β**) στις βαθμίδες IV-V₂ (μ. 6). Αυτά οδηγούν στην **πτώση** (I⁶-II-V-I), η οποία χτίζεται πάνω σε μια ανιούσα βηματική κίνηση (λα-σι-ντο#-ρε, μμ. 7-8) που επίσης αποκτά μοτιβικό χαρακτήρα (εφεξής μοτίβο **ψ**) (Παράδειγμα 2.4).



Παράδειγμα 2.4 – **Θέμα Α - Συνέχιση και πτώση** – Τα μοτίβα **χ, β** και **ψ** (μμ. 5-8)

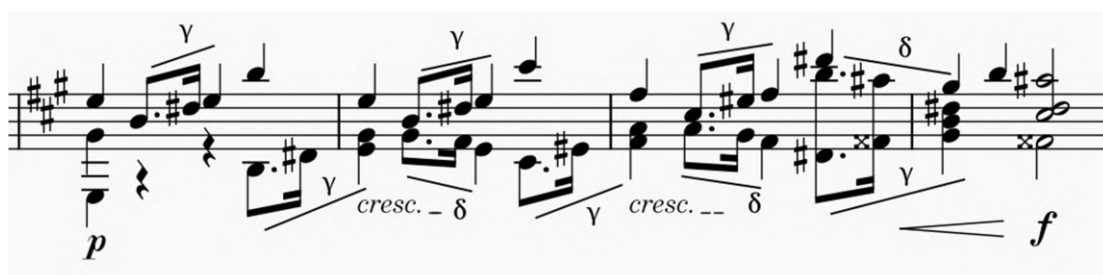
Η προσμονή της πτώσης στο μ. 8 δημιουργείται με μελωδικά μέσα (ανιόν μοτίβο **ψ**) και πράγματι επιβεβαιώνεται στο μ. 9, χωρίς ωστόσο την υποστήριξη της αρμονικής παραμέτρου. Η εξέλιξη που ακολουθεί μπορεί να νοηθεί ως μια ασυνήθιστη **επέκταση** (μμ. 9-13) όπου κυριαρχεί η III βαθμίδα (Ντο# ελάσσων), δίχως να πραγματοποιείται μετατροπία. Η III επιμένει μέχρι και το μ. 13, πριν συναντήσουμε μια ξαφνική επιστροφή στην τονική κυριολεκτικά την τελευταία στιγμή μέσω της V. Από πλευράς μελωδικού περιεχομένου, η αναφερόμενη επέκταση χτίζεται με κινήσεις που αποτελούν περαιτέρω παραλλαγές των μοτίβων (**β**) και (**ψ**) (Παράδειγμα 2.5).





Παράδειγμα 3.2 – **Μετάβαση** – Ελλειπτικό σχήμα και πτώση στη δεσπόζουσα (μετατροπία) (μμ. 19-22)

Στα μμ. 22-28, η εγκατάσταση του τονικού κέντρου της Μι μείζονος αξιοποιεί μια ανιούσα **αρμονική αλυσίδα** που οδηγεί διαδοχικά απ' τη βαθμίδα I στις βαθμίδες II και III της νέας τονικότητας, πάνω στις οποίες στηρίζονται επαναλαμβανόμενες κινήσεις, συγγενείς με το μοτίβο (χ). Οι κινήσεις αυτές χτίζονται πάνω σε δύο νέες μοτιβικές ιδέες: τις κινήσεις σι-ρε#-μι (γ) και σολ#-φα#-μι (δ), οι οποίες αξιοποιούν το στοιχείο του παρεστιγμένου ρυθμού που συναντήσαμε νωρίτερα στο μοτίβο χ και επαναλαμβάνονται μέχρι και το μ. 32 (Παραδείγματα 3.3, 3.4 και 3.5).



Παράδειγμα 3.3 – **Μετάβαση** – Μι μείζων - Τα μοτίβα γ και δ (μμ. 22-25)

Η αρμονική πορεία στα μμ. 26-28 συνεχίζει ως εξής: III-V/III (μ. 26), III-V/II (μ.27) και II-I⁶₄ (μ. 28), γίνεται δηλαδή επιστροφή στην τονική από τον ίδιο δρόμο που είχε προηγουμένως αξιοποιηθεί για την αναχώρηση από εκείνη, που στηρίζεται στο μπάσο από μια σειρά από κατιούσες πέμπτες (ρε#-σολ#, ντο#-φα#).

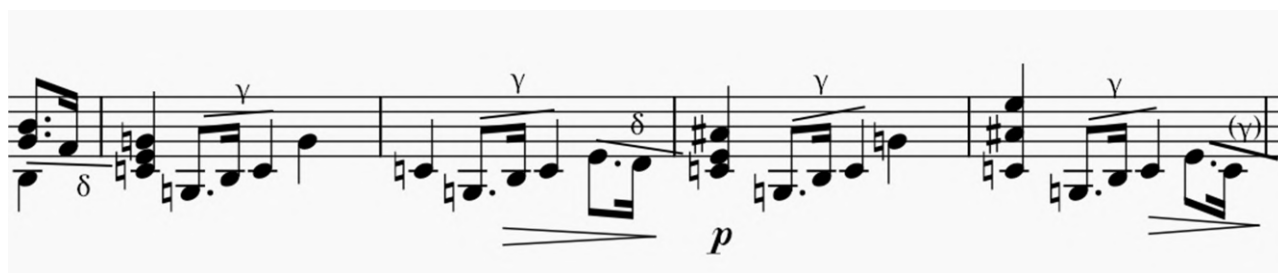
Η κατιούσα αυτή αρμονική αλυσίδα διακόπτεται αιφνίδια, καθώς στη θέση της αναμενόμενης συγχορδίας Μι μείζονος στο μ. 29 εμφανίζεται μια **παρένθετη** συγχορδία Ντο μείζων (Παράδειγμα 3.4), η οποία επιμένει μέχρι και το μ. 32. Εδώ, ο Ronce μοιάζει να επιχειρεί να εξισορροπήσει την μάλλον αντισυμβατική αυτή αρμονική πορεία, εξασφαλίζοντας τη συνοχή του όλου περάσματος μέσα από την επαναλαμβανόμενη χρήση του παραλλαγμένου μοτίβου (γ): κίνηση σολ^b-σι-ντο^b αλλά και του (δ): μι-ρε-ντο^b (μμ. 32-33) (Παράδειγμα 3.5).

Ο τρόπος με τον οποίο ο συνθέτης επιλέγει να επιστρέψει στη Μι μείζονα βασίζεται στην προσθήκη του διαστήματος της 6^{ης} **αυξημένης** στην τονική, όπως φαίνεται στα μμ. 31-32. Ο πειρασμός να ερμηνεύσουμε το λα# με τρόπο εναρμόνιο ως σι^b και τη συγχορδία αυτή ως δεσπόζουσα με έβδομη μιας υποθετικής Φα μείζονος διαψεύδεται αμέσως στο μ. 33, με την εμφάνιση της I⁶₄ της Μι μείζονος και τον σχηματισμό της τέλει αυθεντικής πτώσης πριν την έναρξη του δευτερεύοντος

θέματος (Παράδειγμα 3.6), που αποκαλύπτει τον αληθινό χαρακτήρα της συγχορδίας με αυξημένη έκτη (γερμανική). Διαρκώς παρόν παραμένει το μοτίβο γ.



Παράδειγμα 3.4 – **Μετάβαση** – Αρμονική πορεία: III-II-I⁶₄ και αιφνίδια κίνηση στη Ντο μείζονα (μμ. 26-28) - τα μοτίβα γ και δ



Παράδειγμα 3.5 – **Μετάβαση** – Παρένθετη τονικότητα Ντο μείζων (μμ. 29-32) - τα μοτίβα γ και δ



Παράδειγμα 3.6 – Χρωματική σύνδεση Ντο μείζονος με αυξημένη έκτη (γερμανική) με την I⁶₄ της Μι μείζονος για τον σχηματισμό τέλει αυθεντικής πτώσης στη δεσπόζουσα (μμ. 32-34)

Δευτερεύον θέμα - μμ. 34-40

Η κίνηση από την I⁶₄ στην V⁷ και ύστερα στην I (μμ. 33-34) συνιστά τέλεια αυθεντική πτώση στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας που, κατά τα ειωθότα στην κλασική μορφή σονάτας, εφεξής τονικοποιείται. Η κίνηση αυτή εισάγει το **δευτερεύον θέμα**, εισάγοντας παράλληλα το χαρακτηριστικό μελωδικό άλμα σισολ#-μι, το οποίο στη συνέχεια θα αποδειχθεί σημαντικό, γι' αυτό εφεξής το ονομάζουμε μοτίβο φ (μ. 33). Το μοτίβο φ εμφανίζεται παραλλαγμένο στα μέτρα 35 και 37.

Το **δευτερεύον θέμα** εκτείνεται στα μμ. 34-40, σηματοδοτεί με σαφήνεια την άφιξη στη Μι μείζονα και έχει χαρακτήρα *scherzando*. Αποτελούμενο από 7 μέτρα, σε αντίθεση με το κύριο θέμα συνιστά **υβριδική** δομή που συνδυάζει στοιχεία της

περιόδου (μμ. 34-37) και της πρότασης (μμ. 38-41). Πιο συγκεκριμένα, αξιοποιεί μια δίμετρη **βασική ιδέα (BI)** που συνίσταται στη στοιχειώδη κίνηση του περιγράμματος της μελωδίας από τη νότα μι (μ. 34) στη ρε# (μ. 35), όσο η αρμονία κινείται διαδοχικά από την Ι (μ. 34) στην V (μ. 35). Η ιδέα αυτή βασίζεται πάνω στη βηματική κίνηση τριήχων και στην παραλλαγή του προγενέστερου μοτίβου (**φ**) στην V. Το όλον συνοδεύεται από **ισοκράτημα** στην τονική Μι.

Στα μέτρα 36-37, η βασική ιδέα επαναλαμβάνεται αυτούσια ως το πρώτο σκέλος της BI (το μ. 36 είναι όμοιο με το μ. 34), ενώ στη συνέχεια το μοτίβο **φ** στο μ. 37 μεταφέρεται στην V/III με αποτέλεσμα το μελωδικό περίγραμμα να αποκτά διαφορετικό χρώμα με προσανατολισμό στην III (Παράδειγμα 4.1).

Παράδειγμα 4.1 – **Θέμα Β** – Μι Μείζων – Βασική ιδέα και επανάληψη βασικής ιδέας – βηματική κίνηση τριήχων και αξιοποίηση του προγενέστερου μοτίβου **φ** (μμ. 33-37)

Στα μμ. 38-39, το προηγούμενο τετράμετρο διαδέχεται η **συνέχιση** που αξιοποιεί την κεφαλή της BI του θέματος αυτού, ενώ χαρακτηρίζεται από επιτάχυνση του αρμονικού ρυθμού. Οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις τριήχων στη μελωδική γραμμή διαδραματίζουν ιδιαίτερο ρόλο, καθοδηγώντας την αρμονική πορεία σε συνδυασμό με τη συγχορδία που προηγείται αυτών ως εξής: III-I⁶ (μ. 38), iv-(V⁶/V) (μ. 39).

Στο μέτρο 40 διαγράφονται όλα τα στοιχεία μιας τέλει πτώσης στη Μι μείζονα, την οποία ο συνθέτης ωστόσο αρνείται να ολοκληρώσει, υποκαθιστώντας την αναμενόμενη συγχορδία της Ι με μια μη αναμενόμενη, αιφνίδια **παύση** ενός ολόκληρου μέτρου (μ. 41). Τα προαναφερόμενα φαίνονται στο Παράδειγμα 4.2.

Παράδειγμα 4.2 – **Θέμα Β** - **Συνέχιση** (αρμονική κίνηση σε διάστημα 3^{ης}) και **διακοπή πτώσης** (μμ. 38-41)

Καταληκτική περιοχή (μμ. 42-52)

Η ανεπίλυτη αρμονική ένταση που επέφερε η προαναφερθείσα ανολοκλήρωτη πτώση στη Μι μείζονα [(V/V)-I⁶₄-V] στο τέλος του δευτερεύοντος θέματος ακολουθείται από την έλευση της **καταληκτικής περιοχής** της έκθεσης, η οποία

επανέρχεται για άλλη μια φορά στην απομακρυσμένη τονικότητα της Ντο μείζονος – της VI του ελάσσονα τρόπου, ακολουθώντας την V μετά την παύση που μεσολαβεί στο μ. 41.

Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της καταληκτικής περιοχής προκύπτει από την επαναλαμβανόμενη εμφάνιση της κεφαλής του κύριου θέματος, που επανέρχεται τρεις φορές με διαφοροποιημένη κάθε φορά εναρμόνιση, με στόχευση να επιστρέψει τελικά στη Μι μείζονα. Πιο συγκεκριμένα, αξιοποιεί συστηματικά τα μοτίβα **α** και **β** του κύριου θέματος, το οποία αντιπαραθέτει με το νέο μοτίβο **ζ** (κατιούσα κίνηση: ντο^β-σι-σι) που μπορεί να εκληφθεί ως μορφή απάντησης στα πρώτα. Στα μμ. 42-43 έχουμε την παραλλαγμένη εμφάνιση του μελωδικού περιγράμματος του κυρίου θέματος, η οποία τώρα παραλάσσεται στην κίνηση: μι-φα^β-σολ^β-μι-ρε-ντο^β-μι και αρθρώνεται μέσω των μοτίβων (**α**) και (**β**). Αυτή ακολουθείται στα μμ. 43-44 από το νέο μοτίβο **ζ**, ενώ συνολικά αυτή η διαδοχή συνεχίζεται μέχρι και το μέτρο 48 με τις επακόλουθες παραλλαγές και των τριών συνδυαστικών μοτίβων (Παράδειγμα 5.2)

Στα μμ. 48-49, επιτυγχάνεται τελικά ο αρμονικός στόχος της **ουσιώδους εκθεσιακής κατάληξης**, δηλαδή της αναμενόμενης τέλει αυθεντικής πτώσης στη δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας Λα μείζονος, πράγμα που δεν κατορθώθηκε πλήρως στο δευτερεύον θέμα. Στο πλαίσιο της κλασικής μορφής σονάτας, και πάλι ο δρόμος που επιλέγει ο συνθέτης για να φτάσει σε αυτή την κατάληξη είναι μάλλον αντισυμβατικός. Πιο συγκεκριμένα - όπως και κατά την ένωση της περιοχής της μετάβασης με το δευτερεύον θέμα – η σύνδεση πραγματοποιείται αιφνίδια και με χρωματικό τρόπο μέσω της ανιούσας κίνησης του λα# στο σι στη μελωδία, της κατιούσας κίνησης του ντο^β στο σι στο μπάσο και της ανιούσας κίνησης του σολ^β στο σολ# στην ενδιάμεση φωνή, σχηματίζοντας την I⁶₄ στη Μι μείζονα. Έτσι, δημιουργείται η αρμονική πορεία της I⁶₄-V⁷-I (μμ. 48-49), η οποία - σε συνάρτηση με τον σχηματισμό της μέσω της παραλλαγής του μοτίβου **φ** - συνιστά επανειλημμένη αρμονική **χειρονομία** του Ponce που φαίνεται και νωρίτερα στο μ. 33 πριν την έναρξη του δευτερεύοντος θέματος (Παράδειγμα 5.1).

μ. 33-34



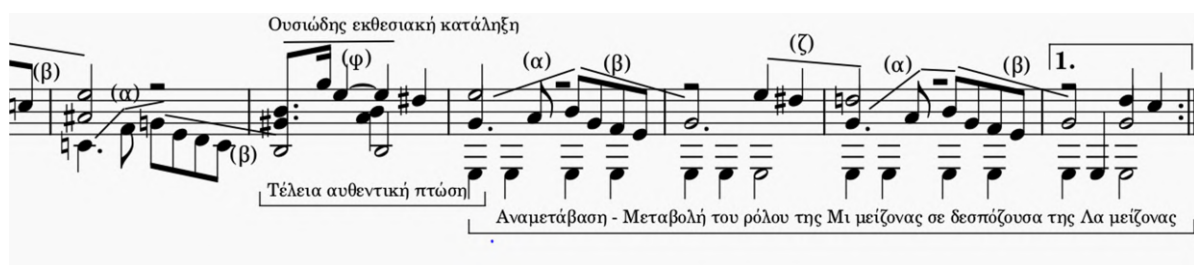
μ. 48-49



*Παράδειγμα 5.1 – Επαναλαμβανόμενη αρμονική χειρονομία του Ponce – Τέλεια αυθεντική πτώση στη Μι μείζονα μέσω αξιοποίησης του μοτίβου **φ** – σύγκριση μμ. 33-34 και 48-49.*

Ταυτόχρονα, η παρούσα τέλεια αυθεντική πτώση προμηνύει την έναρξη της περιοχής **αναμετάβασης** (μμ. 49-52), δηλαδή του τελευταίου μέρους της έκθεσης, όπου η ως τώρα τονικοποιημένη Μι μείζων μετατρέπεται σε ενεργή δεσπόζουσα της αρχικής τονικότητας Λα μείζονος, με στόχο την ομαλή επιστροφή στο κύριο θέμα

κατά την επανάληψη της έκθεσης. Επιπλέον, ο Ronce συνεχίζει να κάνει χρήση των παραλλαγμένων μοτίβων **α**, **β** και **ζ**, συνδυάζοντάς τα με την προσθήκη ισοκρατήματος Μι στο μπάσο, μια κίνηση που αφενός μιμείται την αντίστοιχη χειρονομία του κύριου θέματος, και αφετέρου ενισχύει την αίσθηση της κατεύθυνσης προς τη Λα μείζονα μέσω της V.



Παράδειγμα 5.2 – Καταληκτική περιοχή (μμ. 42-52) – Ουσιώδης εκθεσιακή κατάληξη (μμ. 48-49) – Περιοχή αναμετάβασης (μμ. 49-52)

2.2. Ανάπτυξη (μμ. 53-99)

Ως είθισται στο πλαίσιο του προτύπου της φόρμας σονάτας, στην περιοχή της **ανάπτυξης** γίνονται σημαντικές αναφορές στο υλικό της έκθεσης, με ποικίλους συνδυασμούς ρυθμομελωδικών σχημάτων, ενώ δημιουργείται ισχυρή αρμονική ένταση καθώς επικρατεί κλίμα τονικής αστάθειας.⁴⁰ Πρόκειται για μια «δύσκολη» συγκυρία, που χρειάζεται να ξεπεραστεί με την επίτευξη του στόχου της **επανεκθεσης**. Παρακάτω θα δούμε τις μεθόδους που αξιοποιεί ο Ronce για να δημιουργήσει μέσα στο πλαίσιο της περιοχής της ανάπτυξης μια σταδιακή κορύφωση πριν την επανεκθεση.

Αρχική ζώνη - μμ. 53-56

Τα μμ. 53-56 δύναται να ερμηνευτούν ως ένα προπαρασκευαστικό στάδιο ενός μεγαλύτερου επεισοδίου που έπεται. Αρχικά, η σύνδεση την οποία ο Ronce επιλέγει με την **αρχική ζώνη** (μμ. 53-56) της ανάπτυξης γίνεται μέσω μετατροπής της VI βαθμίδας της τονικοποιημένης Μι μείζονος (Ντο# ελάσσονα), η οποία στο μέτρο 53 εμφανίζεται σε α' αναστροφή με όξυνση της 3^{ης} στο μπάσο, που λειτουργεί ήδη ως παρενθετική δεσπόζουσα της επερχόμενης Φα# μείζονος. Από μοτιβική πλευρά, για

⁴⁰ Βούβαρης, ό.π., 141

να δημιουργήσει συνοχή ανάμεσα στην περιοχή της αναμετάβασης της έκθεσης και την αρχική ζώνη της ανάπτυξης, ο Ponce αξιοποιεί στη δεύτερη ρυθμομελωδικά στοιχεία δανεισμένα απ' την πρώτη: μεταφέρει διαφοροποιημένη τη βασική ιδέα του κυρίου θέματος και επαναφέρει τα παραλλαγμένα μοτίβα **α**, **β** και **ζ** στο προσωρινά εγκατεστημένο τονικό κέντρο της Φα# ελάσσονος (μμ. 53-57). Η εμφάνιση των τριών προαναφερόμενων μοτιβικών κινήσεων εντάσσεται στο πλαίσιο της επαναλαμβανόμενης αρμονικής πορείας της V που λύνεται στην I (Παράδειγμα 6.1).



Παράδειγμα 6.1 – **Αρχική ζώνη** ανάπτυξης (μμ. 53-56) – Τα μοτίβα **α**, **β** και **ζ**

Περιοχή Α - μμ. 57-75

Στο μ. 57, ο Ponce εισέρχεται σε μια εκτεταμένη περιοχή της ανάπτυξης που χαρακτηρίζεται από μεγάλη αρμονική ρευστότητα, απότομες εναλλαγές και μετατροπές σε συνδυασμό με τη συνεχή παραλλαγή του ρυθμού και της μελωδικής γραμμής από μέτρο σε μέτρο.

Στα μμ. 57-64 εκτείνεται μια οκτάμετρη φράση που χτίζεται αρχικά ανά δύο μέτρα και κατόπιν ανά ένα μέτρο πάνω στην VI του δευτερεύοντος θέματος, που εμφανίζεται στο πλαίσιο μιας ανιούσας αλυσίδας (μέτρο 57: βασικό μελωδικό περίγραμμα ντο# - φα#, μέτρα 59 - 61: βασικό μελωδικό περίγραμμα ρε – σολ, μέτρα 62 - 63: βασικό μελωδικό περίγραμμα μιb – λαb, μέτρο 64: βασικό μελωδικό περίγραμμα φα – σιb). Η παραπάνω κίνηση συμπληρώνεται από την εμφάνιση των μοτίβων **γ** και **δ**, και στηρίζεται πάνω σε μια πολύπλοκη αρμονική διαδοχή που οδηγεί από τη Φα# ελάσσονα στη Ρε μείζονα, κατόπιν στη Σολ ελάσσονα, στη Λαb ελάσσονα και, μέσω της Σιb μείζονος καταλήγει στη Μιb μείζονα.

Τα προαναφερόμενα φαίνονται στα Παραδείγματα 6.2. και 6.3.



Παράδειγμα 6.2 – Αρμονική σύνδεση: Φα# ελάσσων (I)- Ρε μείζων (VI⁶ ή V⁶/Σολ)- Σολ ελάσσων (I)



Παράδειγμα 6.3 – ανιούσα βηματική κίνηση της επαναλαμβανόμενης ΒΙ του δευτερεύοντος θέματος

Κατά την προηγηθείσα φράση (μμ. 57-64), ο Ponce μοιάζει να υπογραμμίζει την αστάθεια του όλου περάσματος με ερμηνευτικές υποδείξεις όπως *animando*, *sempre agitato* και *accell. e cresc.* Στο μ. 65 αντιθέτως, όπου λύνεται προσωρινά η αρμονική αστάθεια με μια πτώση στη Μι^b μείζονα, η ένδειξη που δίνεται είναι *calmo espress.* Στα μμ. 65-68 ο αρμονικός ρυθμός μεταβάλλεται με την εμφάνιση ενός νέου **θέματος της ανάπτυξης** στη Μι^b μείζονα (μμ. 65-66) και επαναλαμβάνεται αμέσως μετά διαφοροποιημένο στη μακρινή Σι ελάσσονα (μμ. 67-68).

μμ. 65-66-> Στο πλαίσιο της Μι^b μείζονος, η μελωδική κίνηση σι^b-μι^b-μι^b-φα[#]-μι^b-ρε-ρε (θέμα της ανάπτυξης) στερεώνεται στις βαθμίδες I⁶-V-VII⁶-V (μ. 65) και ακολουθείται από την κίνηση (ρε)-ρε-μι^b-μι^b-σολ[#]-φα[#]-σι^b-λα^b (που στερεώνεται ομοίως στις βαθμίδες I-VII⁶-V⁷) (μ. 66). Ακολουθεί αιφνίδια μετατροπία στη Σι ελάσσονα μέσω της εναρμόνιας αλλαγής του σολ^b σε φα[#] (μ. 67).

μμ. 67-68-> Στο πλαίσιο της Σι ελάσσονος όπου βρισκόμαστε τώρα, το μελωδικό περίγραμμα του προτύπου μεταφέρεται κατά ένα διάστημα 4ης χαμηλότερα με την κίνηση: φα[#]-σι[#]-σι-ντο[#]-σι-λα[#]-λα[#] που στερεώνεται ομοίως στις βαθμίδες I⁶-V-VII⁶-V (μ. 67), και την κίνηση (λα[#])-λα[#]-σι-σι[#]-ντο[#]-ρε-φα[#]-μι που στερεώνεται στις βαθμίδες I-V-VII⁶-V⁷ (μ.68), με τη διατήρηση της αρμονικής αλυσίδας στις κάτω φωνές, αλλά τη διακοπή της στη μελωδία στο δεύτερο μισό του μέτρου.

Τα προαναφερόμενα φαίνονται στο Παράδειγμα 6.4.



Παράδειγμα 6.4 – **Θέμα της ανάπτυξης** - Αρμονική αλυσίδα – Κίνηση από τη Μι^b μείζονα προς τη Σι ελάσσονα (μμ. 65-68).

Στα μμ. 69-73, επανεμφανίζεται η ΒΙ του δευτερεύοντος θέματος, που είχαμε ήδη συναντήσει στα μμ. 57-58, αυτή τη φορά στη Σι ελάσσονα. Η ΒΙ του δευτερεύοντος θέματος εμφανίζεται εκ περιτροπής με τις κινήσεις των παρεστιγμένων μοτίβων (γ) και (δ). Ειδικότερα, η βασική ιδέα τοποθετείται και ύστερα επαναλαμβάνεται, ακολουθούμενη από πτώση ως εξής:

μμ. 69-70-> Βασική ιδέα: Στο πλαίσιο της I βαθμίδας της Σι ελάσσονος (μ. 69) εμφανίζεται το βασικό μελωδικό περίγραμμα: φα#-σι, και ακολουθείται από παραλλαγές των μοτίβων (γ): κίνηση φα#-λα#-σι (μ. 70) και (δ): κίνηση φα#-μι-ρε και ρε-ντο#-σι (μμ. 70-71) που στερεώνονται στις βαθμίδες V-I.

μμ. 71-72 -> Επανάληψη βασικής ιδέας: Το βασικό μελωδικό περίγραμμα: φα#-σι στην τονική (I) (μ. 69) μεταφέρεται μια οκτάβα χαμηλότερα, ενώ δημιουργείται περαιτέρω ένταση με την προσθήκη της δυναμικής *cresc. ed accel.* (μ. 71). Αυτή ακολουθείται από τη Σολ μείζονα (VI) που λαμβάνει απευθείας τον ρόλο της δεσπόζουσας της Ντο μείζονος, ενώ αυτό φαίνεται ύστερα από τις κινήσεις των μοτίβων (γ): σι-ντο#-ρε, ρε-μι-φα# και (δ): φα#-μι-ρε (μ. 72-73).

μμ. 73-74-> Ατελής πτώση: Ο ρόλος της Σολ μείζονος ως δεσπόζουσα της Ντο μείζονος επιμένει, με τη διατήρηση της έβδομης στο μ. 73. Ακολουθεί ατελής πτώση στη Ντο μείζονα. (βλ. Παράδειγμα 6.5).

Παράδειγμα 6.5 – Βασική ιδέα- Επανάληψη βασικής ιδέας – Πτώση στη Ντο μείζονα (μμ. 69-74)

μμ. 74-75-> Θέμα της ανάπτυξης: ακολουθεί άλλη μια εμφάνιση του θέματος της ανάπτυξης, αυτή τη φορά στην τονικότητα της Ντο μείζονος, που συνδυάζει στοιχεία της πρώτης και δεύτερης εμφάνισής του (μμ. 65-68), ενώ επανέρχεται ο χαρακτήρας *calmo* (Παράδειγμα 6.6).

Παράδειγμα 6.6 – Διαφοροποιημένη εμφάνιση θέματος της ανάπτυξης στη Ντο μείζονα (μμ. 74-75)

Περιοχή Β (μμ. 76-87)

Στο σημείο αυτό είχε δημιουργηθεί η προσδοκία της άφιξης στην τονικότητα της Ντο μείζονος η οποία είχε περαιτέρω ισχυροποιηθεί με την ένδειξη *crescendo* (Παράδειγμα 6.6). Η μη αναμενόμενη κίνηση (αποφυγή πτώσης) που πραγματοποιείται στο μ. 76, συνίσταται στην αιφνίδια εμφάνιση μιας συγχορδίας Σι^b-ρε-μι που αργότερα αποκαλύπτεται ότι λειτουργεί ως VII της Ρε. Στο μ. 76 ξεκινά ένα ισχυρά εμφατικό πέρασμα που βασίζεται στη ρυθμική φυσιογνωμία της ΒΙ του δευτερεύοντος θέματος (τρίηχα), που φέρει την ένδειξη «*Poco più mosso*» και που οδηγεί στην κορύφωση της περιοχής της ανάπτυξης μέσα από μια γενικά ανιούσα εξέλιξη σε ένα αρμονικά ασταθές περιβάλλον. Αναλυτικότερα:

Η αρμονική πορεία στα μμ. 76-79 κατευθύνεται προς το τονικό κέντρο της Ρε ελάσσονος, το οποίο εγκαθιστάται σταδιακά μέσω ενός αρμονικά σύνθετου δρόμου, όπου το διάφωνου χαρακτήρα αρμονικό υπόβαθρο συνοδεύεται από τις ενδείξεις δυναμικής *sf*, *f* και *crescendo*:

- Στο μ. 76, η συγχορδία της Σι^b μείζονος ακολουθείται από το μελωδικό περίγραμμα σι^b-σι^b-σι^b-λα-σι^b-ντο^β-σι-ντο^β-σι^b-ντο^β-σι^b και αποκαλύπτεται να λειτουργεί ως η VII μεθ' ενάτης της Ρε ελάσσονος.
- Στο μ. 77, η εγκατάσταση του τονικού κέντρου της Ρε ελάσσονος αρχίζει να επαληθεύεται με την εμφάνιση της συγχορδίας της Ντο[#] ελαττωμένης με την έβδομη στο μπάσο (VII⁴₂), λύνοντας ταυτόχρονα τη νότα ρε βηματικά στη ντο[#], ενώ η εμφάνιση του μελωδικού περιγράμματος συγκρούεται με τη διατήρηση του ντο[#].
- Στο μ. 78, η άφιξη της Λα μείζονος (V) συνιστά ένα βήμα πριν την κατάληξη στη Ρε ελάσσονα. Ομοίως, υφίσταται σημαντική αντίθεση λόγω της εμφάνισης του ντο^β και της μη διατήρησης του ντο[#] (προσαγωγέας) στη μελωδία.
- Στο μ. 79-> Ακολουθεί παραλλαγή της μελωδικής κίνησης, που σε συνδυασμό με το *crescendo* κινείται εμφατικά στη δεσπόζουσα της Ρε ελάσσονος πριν την άφιξη στην τονική.

Τα παραπάνω φαίνονται στο Παράδειγμα 7.1.

Poco più mosso
Μετασχηματισμός κύριας μελωδίας



Παράδειγμα 7.1 – Μετασχηματισμός κύριας μελωδίας - Κίνηση προς τη Ρε ελάσσονα μέσω αρμονικά πολύπλοκου δρόμου (μμ. 76-79).

Στα μμ. 80-83, η δυναμική *f* διατηρείται με την άφιξη και επαναλαμβανόμενη εμφάνιση του ρε στο ρυθμικό σχήμα του τριήχου (μ. 80). Αυτή η νότα επιμένει και, στα μμ. 81-83 αρχίζει να εναρμονίζεται διαφορετικά ανά μέτρο, κάθε φορά με ανιούσα χρωματική κίνηση: από το ρε στη συνήχηση ρε-μι^b (μ. 81) και ύστερα στη συνήχηση ρε-μι^β (μμ. 82-83). Επιπρόσθετα, στο μ. 82 εισάγεται μια νέα μοτιβική κίνηση στη χαμηλή φωνή: ντο^β-λα-σι^b που επανεμφανίζεται στο μ. 83 σε διάστημα

τρίτης μικρής χαμηλότερα: λα-φα[#]-σολ^β, προσδίδοντας διαφορετικό χρώμα και αρμονική σημασία στις συνηχήσεις (Παράδειγμα 7.2).



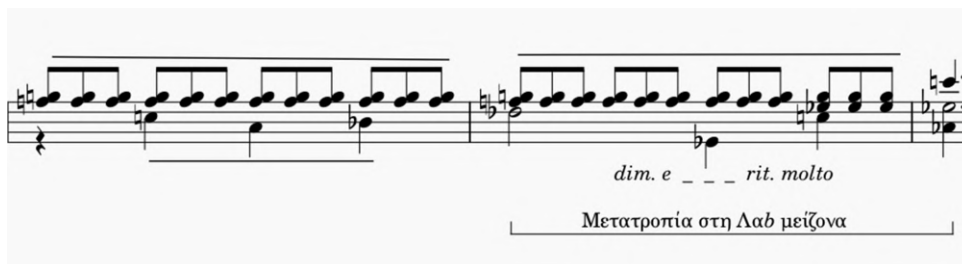
Παράδειγμα 7.2 – Διαφοροποίηση εναρμόνισης του ρε σε συνηχήσεις μέσω ανιούσας χρωματικής κίνησης (μμ. 80-83).

Η προηγηθείσα συνολική αρμονική χειρονομία των μέτρων 80-83 μεταφέρεται κατά διάστημα τρίτης μικρής ψηλότερα, με νότα αφετηρίας το φα^β στο μ. 84 που εναρμονίζεται με τη νότα σολ^β στο μ. 85 και ύστερα με τη νότα σολ^β και το μοτίβο: ντο^β-λα-σι^β στο μ. 86. Στο μ. 87 το όλο πέρασμα κορυφώνεται, ενώ ύστερα ακολουθεί *diminuendo* και σημαντική εμφατική επβράδυνση του tempo (*rit. molto*):

- Στον πρώτο και δεύτερο χρόνο, η νότα φα^β συνεχίζει αρχικά με τη νότα σολ^β που εναρμονίζονται με τη θεμέλιο ρε^β στη χαμηλή φωνή, σχηματίζοντας τη συγχορδία της Ρε^β μείζονος με 4^η αυξημένη.
- Στον τρίτο χρόνο, η συνηχήση φα^β-σολ^β συνοδεύεται από τη νότα μι^β στο μπάσο, σχηματίζοντας τη συγχορδία Μι^β μείζονα.
- Στον τέταρτο χρόνο διακόπτεται η προηγηθείσα συνηχήση και τη θέση της λαμβάνει η συγχορδία της Ντο ελάσσονος (ντο^β-μι^β-σολ^β).

Η παραπάνω αρμονική πορεία συνιστά μετατροπία στη Λα^β μείζονα, το τονικό κέντρο της οποίας εγκαθίσταται μέσω της αρμονικής πορείας IV-V-VI-I (μμ. 87-88).





Παράδειγμα 7.3 – Διαφοροποίηση εναρμόνισης της νότας φα (μμ. 84-87) – Κορύφωση περάσματος / Μετατροπή στη Λαβ μείζονα (μμ. 87-88).

Περιοχή Γ- Ψευδής επανέκθεση (μμ. 88-99)

Μετά την αίσθηση κορύφωσης που δημιουργήσε το πέρας των μμ. 76-87, στο μ. 88 δημιουργείται η εντύπωση ότι εμφανίζεται η Επανέκθεση, με την εμφάνιση του κύριου θέματος. Ωστόσο, η τονικότητα είναι η Λαβ μείζων και όχι η Λα μείζων, πράγμα που προδίδει τον χαρακτήρα της περιοχής αυτής ως **ψευδούς επανέκθεσης** (μμ. 88-99), μέρους μιας περιοχής μετάβασης από την ανάπτυξη στην **επανέκθεση**. Η παραπλανητική φύση της ψευδούς επανέκθεσης, που ενισχύεται και από την ένδειξη *a tempo* (μ. 88) προκύπτει από τη μεταφορά της βασικής ιδέας του κύριου θέματος στη Λαβ μείζονα. Στην περιοχή αυτή, γίνεται εκτεταμένη χρήση στοιχειωδών μοτιβικών κινήσεων, δανεισμένων απ' το κύριο θέμα που στερεώνουν παραλλαγμένες εμφανίσεις της βασικής του ιδέας, η οποία όμως δεν ολοκληρώνεται, οδηγώντας σε διαφορετικά κέντρα μέσω εκτεταμένων μετατροπικών σχημάτων που έχουν τελική στόχευση την επιστροφή στη Λα μείζονα.

Η αρμονική πορεία στα μμ. 88-94 αφορά την κατιούσα κίνηση ανά μέτρο της χαμηλότερης φωνής ως εξής: λαβ-σολ^β-φα^β-μιβ-ρε, ενώ η αρμονική πορεία στα μμ. 88-93 κινείται διαδοχικά στις συχορδίες Λαβ μείζονα (μ. 88)- Σιβ ελάσσονα (μ.89)- Μι ελαττωμένη με εβδόμη και ενάτη (μ. 90)- Φα μείζονα μεθ' εβδόμης (μ.91)- Σιβ μείζονα μεθ' εβδόμης (μ.92) - Μιβ μείζονα μεθ'εβδόμης (μ. 93) οι οποίες χτίζονται από παραλλαγές των μοτίβων (α), (α'), (β) και (λ). Ειδικότερα:

- Στα μμ. 88-89 έχουμε την εμφάνιση της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος στη Λαβ μείζονα, πάνω στην οποία στερεώνονται οι μοτιβικές κινήσεις (α), (β) και το νέο μοτίβο λ: λαβ-λαβ-λαβ στις βαθμίδες I-II με χρήση ισοκρατήματος στην τονική.
- Στο μ. 90, η επανάληψη της βασικής ιδέας στην V βαθμίδα - σε αντίθεση με το κύριο θέμα – δεν πραγματοποιείται, εφόσον εμφανίζεται η ελαττωμένη συχορδία σολ^β-ντο#-μι-σιβ-(ρεβ) (Μι ελαττωμένη με εβδόμη και ενάτη) που χτίζεται απ' το ρυθμικά και διαστηματικά παραλλαγμένο μοτίβο (α'): σιβ-ντο^β-ρεβ και συνοδεύεται στη χαμηλή φωνή από το ρυθμικά παραλλαγμένο (λ): σολ^β-σολ-σολ.
- Η συχορδία της Μι ελαττωμένης με εβδόμη και ενάτη ακολουθείται απ' τη Φα μείζονα, η οποία εμφανίζεται με την προσθήκη της έβδομης νότας (μιβ) στο μ. 91 και στερεώνει τα μοτίβα (α): μιβ-φα^β-σολβ (μ. 91), (β): σολβ-μιβ-ρεβ-ντο^β-σιβ (μμ. 91-92) και (λ): φα^β-φα-φα.

- Έπειτα, αυτή ακολουθείται από τη Σιβ μείζονα μεθ' εβδόμης (λαb) σε β' αναστροφή που ομοίως χτίζεται από παραλλαγές των μοτίβων (α): λαb-σιb-ντοb (μ. 92), (β): ντοb-λαb-σολb-φα^β-σολ^β (μμ. 92-93) και (λ): φα^β-φα-φα.
- Αυτή, στο μ. 93 λύνεται στη Μιβ μείζονα μεθ' εβδόμης (ρεb) που χτίζεται από το μοτίβο (α'): ρεb-μιb-φαb και το ρυθμικά παραλλαγμένο (λ): μιb-μιb-μιb.

Τα παραπάνω φαίνονται στο Παράδειγμα 8.1.

Ψευδής επανέκθεση

a tempo

Παράδειγμα 8.1 –Ψευδής επανέκθεση - Παραλλαγές των μοτίβων (α),(α'), (β) και (λ) – μμ. 88-93

Η αρμονική πορεία στα μμ. 94-99 συνεχίζει ως εξής: Ρε μείζων μεθ' εβδόμης (μ. 94)- Σολ μείζων σε β' αναστροφή (μ. 95)- Ρε μείζων μεθ' εβδόμης- Ρε# ελαττωμένη (μ. 96)- Μι μείζων μεθ' εβδόμης (μ. 97)- Φα μείζων μεθ' εβδόμης (μ. 98) – Φα μείζων με αυξημένη 6^η (μ. 99). Από την αρχή του μ. 94 έως και τον δεύτερο χρόνο του μ. 96, παύει η κατιούσα βηματική κίνηση της χαμηλής φωνής, η οποία παραμένει στη νότα ρε. Ύστερα, από τον τρίτο χρόνο του μ. 96 έως και το μ. 98, αυτή ανεβαίνει χρωματικά στο φα^β, που διατηρείται στο μ. 99 πριν κατέβει βηματικά στο μι (μ.100).. Ειδικότερα:

- Στο μ. 94, τη Μιβ μείζονα ακολουθεί η Ρε μείζων μεθ' εβδόμης (ντο^β) που χτίζεται από τα μοτίβα (α): φα#-σολ^β-λα^β (μ. 94), (β): λα^β-φα#-μι^β-ρε^β-σολ^β (μμ. 94-95) και συνοδεύεται από την ισόχρονη επανάληψη της νότας ρε στη χαμηλή φωνή.
- Στο μ. 95 ακολουθείται από τη Σολ μείζονα σε β' αναστροφή, η οποία χτίζεται από το νέο και ρυθμικά όμοιο με το (α') μοτίβο ω: σολ^β-σι-σι και σι-ρε-ρε, ενώ διατηρείται ο ισόχρονος τονισμός της νότας ρε στην χαμηλή φωνή.
- Ακολουθεί η αρμονική πορεία: Ρε μείζων μεθ' εβδόμης- Ρε# ελαττωμένη (μ. 96), που χτίζεται από τα μοτίβα (α): φα#-σολ^β-λα (μ. 96), (β): λα-σολ#-λα-φα#-σολ# (μμ. 96-97) και υφίσταται ανιούσα κίνηση της νότας ρε στη ρε# στη χαμηλή φωνή. Στο μ. 97 εμφανίζεται η Μι μείζων μεθ' εβδόμης – λύνοντας την προηγούμενη Ρε# ελαττωμένη – η οποία χτίζεται από τα μοτίβα (ω):

σολ#-σι-σι και σι-ρε-ρε στις ψηλότερες φωνές και (λ): μι-μι-μι στη χαμηλή, ενώ φέρει τον ρόλο της δεσπόζουσας της Λα μείζονος με την εμφάνιση του προσαγωγέα της (σολ#) και της έβδομης (ρε).

- Στο μ. 98 ακολουθεί η Φα μείζων μεθ' έβδομης (μιb) που χτίζεται από τα μοτίβα (α): λα-σι-ντο^β (μ. 98) και (β): ντο^β-λα-φα^β-μι^β-ρε#. Εδώ, συνιστάται απροσδόκητη πτώση στην VI του ελάσσονα τρόπου της τονικότητας Λα.
- Ύστερα, στο μ. 99 η συγχορδία αυτή εκλαμβάνεται ως Φα μείζων με 6^η αυξημένη (ρε#), χτίζεται από τα μοτίβα (α): λα-σι-ρε^β (μ. 99) και (β): ρε^β-ντο^β-σι-λα-ντο#, ρε^β-ντο^β-σι-λα-λα (μμ. 99-100), ενώ η τελευταία αυτή κίνηση συνοδεύεται από σταδιακή μείωση του tempo (*rall.*) και *diminuendo*, ενώ σηματοδοτεί την έναρξη της επανέκθεσης (*a tempo*), επιστρέφοντας στη Λα μείζονα (μ. 100).

Τα προαναφερόμενα φαίνονται στο Παράδειγμα 8.2.

Παράδειγμα 8.2 – Ψευδής επανέκθεση - Αρχή επανέκθεσης - μμ. 94-100

2.3 Επανέκθεση (μμ. 100-152)

Σύμφωνα με το πρότυπο της μορφής σονάτας, στόχος της επανέκθεσης είναι να οδηγήσει μέσω της διαδικασίας που ονομάζεται επανεκθεσιακή περιτροπή (ακολουθία της πορείας της έκθεσης στο πλαίσιο της κύριας τονικότητας) στην ουσιώδη δομική κατάληξη της σονάτας.⁴¹ Όπως αναφέρει ο Βούβαρης, η ουσιώδης δομική κατάληξη επιτυγχάνεται με την πραγματοποίηση της πρώτης τέλει αυθεντικής πτώσης στην κύρια τονικότητα στη δεύτερη περιοχή της επανέκθεσης (δευτερεύον θέμα και καταληκτική περιοχή), και αποτελεί «τον τελικό στόχο της δομικής αφήγησης της σονάτας». Ύστερα, ακολουθεί μια ακόμη τέλεια αυθεντική πτώση στην κύρια τονικότητα στην καταληκτική περιοχή, ενώ μαζί συνιστούν την

⁴¹ Βούβαρης, ό.π., 141

τονική επίλυση της σονάτας.⁴² Παρακάτω θα δούμε αν και πώς αυτά εφαρμόζονται στη *Sonata Romantica* από τον Ponce.

Κύριο θέμα (μμ. 100-112)

Στο μ. 100, με την επιστροφή στη Λα μείζονα, ξεκινά η επανέκθεση, όπου επαναφέρεται αυτούσιο το μελωδικό περίγραμμα της **βασικής ιδέας** του κύριου θέματος.⁴³ Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι αλλάζει το αρμονικό χρώμα, λόγω της χρήσης ισοκρατήματος στην V και όχι στην I (μμ. 100-102) δίνοντας διαφορετικό ρόλο στη λειτουργία της **παρουσίας** (μμ. 100-103), κατά την οποία η σταδιακή άφιξη στην V και τον προσαγωγέα της γίνεται χρωματικά. Ειδικότερα, η Λα μείζων σε β' αναστροφή ακολουθείται απ' τη Σι ελάσσονα και την εμφάνιση του φα# στην ενδιάμεση φωνή (μ. 101). Αυτή ακολουθείται από την V, η άφιξη της οποίας χρωματίζεται χαρακτηριστικά στη μεσαία φωνή από μια κίνηση: φα# - φαχ - σολ# (μ. 102-103). Όπως και στην περιοχή της έκθεσης, την κίνηση αυτή ακολουθεί το μοτίβο (χ): ντο#-λα-φα#-σολ#-λα στις βαθμίδες I-IV⁶₄-I. Τα παραπάνω φαίνονται στο Παράδειγμα 9.1.



Παράδειγμα 9.1- Επανέκθεση – Κύριο θέμα- Παρουσίαση –Τα μοτίβα α, β, α', α'',β' και χ (μμ. 100-103).

Οι λειτουργίες της **συνέχισης** (μμ. 104-105) και της **πτώσης** (μμ. 106-107) επαναλαμβάνονται σχεδόν αυτούσια ως είχαν στην περιοχή της έκθεσης, με τη μόνη διαφορά να υφίσταται κατά την έναρξη της συνέχισης και τον διαφορετικό χρωματισμό της VI βαθμίδας. Το μοτίβο (χ): ντο#-λα-φα#-σολ#-λα εμφανίζεται στον 1^ο χρόνο, και ύστερα παράλλαγμενο σε διάστημα μιας οκτάβας χαμηλότερα στον 2ο: ντο#-λα-φα#-μι (μ. 104), όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 9.2.

⁴² Βούβαρης, ό.π.

⁴³ Αυτό ονομάζεται «διπλή επιστροφή», λόγω της ταυτόχρονης επιστροφής του κύριου θέματος και της τονικής κατά την έναρξη της επανέκθεσης, βλ. James Webster, "Sonata form." *Grove Music Online*. 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/om-o-9781561592630-e-0000026197>.



Παράδειγμα 9.2 – Επανέκθεση- Κύριο θέμα- Συνέχιση – Διαφοροποιημένη επανάληψη του μοτίβου (X) (μ. 104).

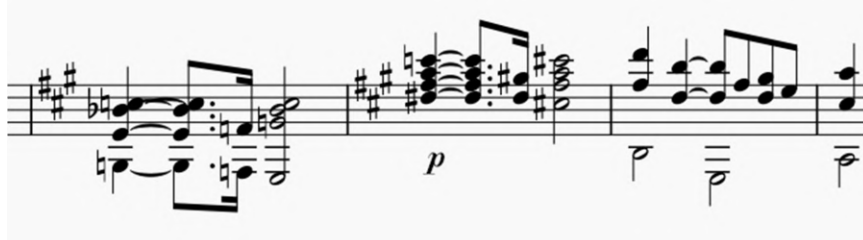
Μετάβαση - μμ. 113-132

Η περιοχή της **μετάβασης** (μμ. 113-132) στην επανέκθεση διαφοροποιείται από εκείνη της έκθεσης με στόχευση την έναρξη του δευτερεύοντος θέματος στην κύρια τονικότητα Λα μείζονα. Ειδικότερα, τα μμ. 113-115 είναι όμοια με τα μμ. 14-16 της μετάβασης της έκθεσης, ενώ η διαφοροποίηση έγκειται στη λύση της V^7 στην VI βαθμίδα (μμ. 115-116), η οποία ακολουθείται από την V/V και την V (μ. 116) που ύστερα καταλήγει στην i (Λα ελάσσονα) (μ. 117), όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 10.1.



Παράδειγμα 10.1 – **Μετάβαση** – Κατάληξη στη Λα ελάσσονα (μμ. 113-117)

Έπειτα, ο δρόμος άφιξης στη Λα μείζονα βασίζεται στην κατιούσα βηματική κίνηση του μπάσου: σολ^b-φα^b-μι-ρε[#]-ντο[#]-σι που ακολουθεί στα μμ. 118-120 (παρόμοια με τα μμ. 19-21) και ξεκινάει στο μ.118, ύστερα συνεχίζεται δύο οκτάβες ψηλότερα (μ. 119) και καταλήγει πάλι στο μπάσο (μ. 120). Η αρμονική πορεία των μέτρων 118-119 στερεώνεται στις συγχορδίες: Ντο μείζονα με μικρή έβδομη σε β' αναστροφή – Ντο μείζονα με μικρή έβδομη σε α' αναστροφή (μ. 118) – Ρε[#] ελαττωμένη μεθ' εβδόμης- Φα[#] ελάσσονα σε β' αναστροφή (μ. 119). Αυτές οδηγούν με τρόπο παρόμοιο με εκείνον που χρησιμοποιείται στην περιοχή της έκθεσης, αλλά με διαφοροποιημένο ρυθμικό σχήμα στην πτώση: II- V^7 (μ. 120) - I (μ. 121) (Παράδειγμα 10.2.)



Παράδειγμα 10.2 – **Μετάβαση** – Ελλειπτικό σχήμα που οδηγεί σε πτώση στη Λα μείζονα (μμ. 118-121)

Στα μμ. 121-124, εμφανίζεται η προγενέστερη ανιούσα αρμονική αλυσίδα που ήταν εγκατεστημένη στη Μι μείζονα στα μμ. 22-28, και τώρα κινείται στις βαθμίδες της I, της II και της III της Λα μείζονος, πάνω στις οποίες στηρίζονται οι επαναλαμβανόμενες κινήσεις των μοτίβων (γ): μι-σολ#-λα και (δ): ντο#-σι-λα (Παράδειγμα 10.3).



Παράδειγμα 10.3 – **Μετάβαση** – Αρμονική αλυσίδα στη Λα μείζονα – Τα μοτίβα γ και δ (μμ. 121-124)

Ύστερα, στα μμ. 125-127, η αρμονική πορεία: III-V/III (μ. 125), III-V/II (μ.126)- II-V⁷ (μ. 127), διαφοροποιείται από την αντίστοιχη πορεία της περιοχής της μετάβασης της έκθεσης, όσον αφορά την άφιξη στην παρένθετη τονικότητα της Φα μείζονος, που γίνεται μέσω της κίνησης του μοτίβου (δ): ντο[♭]-σι-λα (μμ. 127-128), ενώ στη μελωδία ακολουθεί ο 3ος της φθόγγος (λα) και όχι ο 5ος (ντο[♭]) (μ. 128) (βλ. Παράδειγμα 10.4).



Παράδειγμα 10.4 – **Μετάβαση** - Αρμονική πορεία: III-II-V⁷ - Κίνηση προς τη Φα μείζονα (μμ. 125-127) - τα μοτίβα γ και δ

Σχεδόν όμοια με την περιοχή της μετάβασης της έκθεσης (μμ. 29-33), η παρένθετη Φα μείζων διατηρείται στα μμ. 128-131 με την προσθήκη της αυξημένης έκτης (ρε#) στο μ. 130, η οποία, παρ' όλα αυτά, εξαλείφεται στο μ. 131, ενώ συνεχίζουν να είναι παρόντα τα μοτίβα (γ): ντο[♭]-μι-φα[♭] και (δ): λα-σολ[♭]-φα[♭].

Τέλος, η επιστροφή στη Λα μείζονα για τον σχηματισμό της τέλει αυθεντικής πτώσης στην τονική (μμ. 132-133) γίνεται αιφνίδια και με χρωματικό τρόπο - όπως στην περιοχή της μετάβασης της έκθεσης (μ. 33) - ωστόσο το διάστημα της 6^{ης} αυξημένης έχει εξαλειφθεί, και έτσι η I⁶₄ συνδέεται με τη Φα μείζονα μέσω του μοτίβου (γ): λα-φα[♭]-μι (βλ. Παράδειγμα 10.5).



Παράδειγμα 10.5 – **Μετάβαση** – Κίνηση στη Φα μείζονα και επαναφορά στη Λα μείζονα για τον σχηματισμό της τέλει αυθεντικής πτώσης (μμ. 128-133)

Δευτερεύον θέμα – μμ. 133-139

Το δευτερεύον θέμα εισάγεται κανονικά στην αρχική τονικότητα Λα μείζονα στο μ. 133, ακολουθώντας την τέλεια αυθεντική πτώση (I^6_4-V-I) στα μμ. 132-133 (Παράδειγμα 11.1), ενώ οι ρυθμομελωδικές ιδιότητες της δίμετρης **βασικής ιδέας** του (μμ. 133-134) διατηρούνται: η στοιχειώδης κίνηση της μελωδίας από το λα στο σολ#, η βηματική κίνηση τριήχων (μ. 133) και η παραλλαγή του μοτίβου (**Φ**), σε συνδυασμό με το ισοκράτημα στην τονική (μ. 134). Το ίδιο ισχύει και κατά τη διαφοροποιημένη επανάληψη της βασικής ιδέας του θέματος (μμ. 135-136), με τη διατήρηση του πρώτου σκέλους της στην I (μ. 135) και τη μεταφορά του μοτίβου (**Φ**) στην V/III (μ. 136).

Κατά τη **συνέχιση** (μμ. 137-138), ο αρμονικός ρυθμός επιταχύνεται με τις επαναλαμβανόμενες κινήσεις τριήχων στη μελωδική γραμμή, δημιουργώντας την αλληλουχία: $III-I^6$ (μ. 137), $iv-(V^6/V)$ (μ.138).

Ύστερα, στο μ. 139 φαίνεται η επιχείρηση για την επίτευξη της ουσιώδους δομικής κατάληξης, μέσω μιας τέλει αυθεντικής πτώσης, η οποία ωστόσο – σε συμφωνία με τη δομή και αρμονική λειτουργία του δευτερεύοντος θέματος στην περιοχή της έκθεσης – **διακόπτεται** για άλλη μια φορά απροσδόκητα. Έτσι, η αναμενόμενη εμφάνιση της συγχορδίας της Λα μείζονος στο μ. 140 υποκαθίσταται από χαρακτηριστική **παύση** ενός ολόκληρου μέτρου.

Τα προαναφερόμενα φαίνονται στο Παράδειγμα 11.2.



Παράδειγμα 11.1 – Τέλεια αυθεντική πτώση – Εισαγωγή δευτερεύοντος θέματος στη Λα μείζονα (μμ. 118-119)



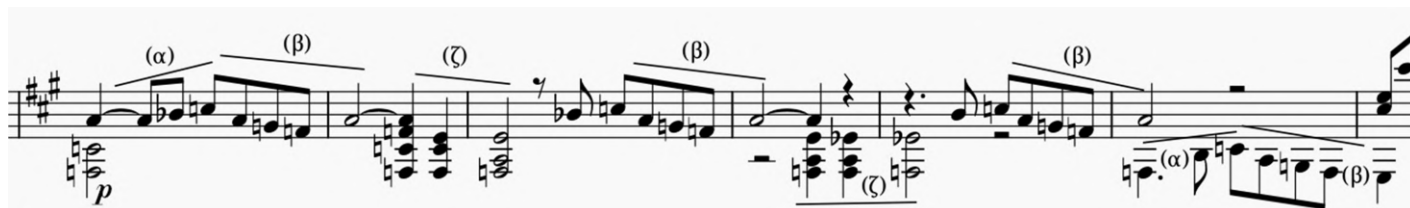


Παράδειγμα 11.2 – Δευτερεύον θέμα στη Λα μείζονα – Βασική ιδέα (μμ.133-134), Επανάληψη βασικής ιδέας (μμ. 135-136), Συνέχιση (μμ. 137-138), Διακοπή πτώσης (μμ.139-140)

Κατάληξη και Coda – μμ. 141-152

Η περιοχή της κατάληξης και της coda (μμ. 141-152) εμφανίζεται στο πρότυπο της καταληκτικής περιοχής της έκθεσης, μεταφέροντας την άλυτη αρμονική ένταση του δευτερεύοντος θέματος στην απομακρυσμένη τονικότητα της Φα μείζονος. Η δομή της έγκειται, ομοίως, στην διαφοροποιημένη κάθε φορά εναρμόνισή της **παρένθετης** αυτής τονικότητας, η οποία τελικά θα επιστρέψει μέσω της τέλει αυθεντικής πτώσης στη Λα μείζονα για την επίτευξη της ουσιώδους δομικής κατάληξης, που δεν πραγματοποιήθηκε στο δευτερεύον θέμα.

Στα μμ. 141-146 επανέρχεται ο διάλογος ανάμεσα στα μοτίβα (α), (β) και (ζ) που συγκροτούν την παραλλαγμένη εμφάνιση της βασικής ιδέας του κυρίου θέματος, όπως φαίνεται στο Παράδειγμα 12.1



Παράδειγμα 12.1 – **Coda** – Διαφορετική εναρμόνιση της τονικής Φα με στόχο την κατάληξη στη Λα μείζονα – Διάλογος ανάμεσα στα μοτίβα α, β και ζ (μμ. 141-147)

Στα μμ. 146-148, εμφανίζεται η πλέον γνώριμη χειρονομία του Ponce: πραγματοποιείται αιφνίδια σύνδεση της απομακρυσμένης τονικότητας Φα μείζονος με την τονική Λα μείζονα μέσω κατιούσας χρωματικής κίνησης (φα[♭]-μι στο μπάσο), για τον σχηματισμό της τέλει αυθεντικής πτώσης στη Λα μείζονα, επιτυγχάνοντας ταυτόχρονα τη λειτουργία της **ουσιώδους δομικής κατάληξης**. Η αιφνίδια και χρωματική σύνδεση της απομακρυσμένης τονικότητας με την τονική I⁶₄, όπως έχουμε δει προηγουμένως, φαίνεται στα μμ. 32-33 (σύνδεση μετάβασης με το δευτερεύον θέμα στην έκθεση), 47-48 (σύνδεση καταληκτικής περιοχής με περιοχή αναμετάβασης στην έκθεση) και 131-132 (σύνδεση μετάβασης με το δευτερεύον θέμα στην επανέκθεση), ενώ τώρα εμφανίζεται για μια τελευταία φορά για την επίτευξη της ουσιώδους δομικής κατάληξης, αποτελώντας χαρακτηριστική αρμονική **χειρονομία** του Ponce στο 1^ο μέρος της *Sonata Romantica*.

Η εμφάνιση της ουσιώδους δομικής κατάληξης (μμ. 147-148) σηματοδοτεί την έναρξη της ευρύτερης περιοχής της **τονικής επίλυσης** της σονάτας (μμ. 147-152) που κλείνει με τέλεια αυθεντική πτώση στην κύρια τονικότητα Λα μείζονα στα μμ. 151-152, κλείνοντας ταυτόχρονα το 1^ο μέρος της *Sonata Romantica*. Τα προαναφερόμενα φαίνονται στο Παράδειγμα 12.2.

Ουσιώδης δομική κατάληξη

(φ) (α) (β) (α'') (β) *poco rall.* *a tempo* *pp*

Τέλεια αυθεντική πτώση Τέλεια αυθεντική πτώση

Τονική επίλυση της σονάτας

Παράδειγμα 12.2 –Περιοχή **τονικής επίλυσης** της σονάτας (μμ. 147-152): Ουσιώδης **δομική κατάληξη** (τέλεια αυθεντική πτώση, μμ. 147-148) και κλείσιμο της σονάτας (μμ. 147-152)

3. Η επέμβαση του Segovia στο 1^ο μέρος της *Sonata Romantica*

Σε συνέχεια της περιγραφής που προηγήθηκε, έχει ενδιαφέρον να γίνει μια αναφορά στις επεμβάσεις του Segovia πάνω στο 1^ο μέρος του έργου (το οποίο αλλοιώθηκε πολύ περισσότερο απ' τα υπόλοιπα τρία μέρη)⁴⁴, προκειμένου να εντοπίσουμε τη διάσταση και τον χαρακτήρα αυτών. Για την τεκμηρίωση του χαρακτήρα που αναζητούσε ο Segovia θέτω ως σημείο αναφοράς την ηχογράφιση του έργου από τον ίδιο (Νέα Υόρκη, 1964).⁴⁵

Αρχικά, εμφανή και αξιοσημείωτα στοιχεία στο κείμενο της πρώτης έκδοσης του έργου (Mainz: Schott, 1929, αναν. 1957, GA 123) είναι τα εξής:

- Η προσθήκη του υποτίτλου (μτφ.) «Φόρος τιμής στον Fr. Schubert που αγαπούσε την κιθάρα»⁴⁶
- Η αλλαγή του *Allegro non troppo, semplice* σε *Allegro moderato*,
- Η οδηγία του «οριζόντιου παιξίματος» που φαίνεται μέσω των δακτυλισμών του και των θέσεων των φθόγγων και συγχορδιών που προτείνει, αξιοποιώντας διάφορες θέσεις και ηχοχρωματικούς συνδυασμούς (κατ' επέκταση, η εκτέλεση μιας αλληλουχίας φθόγγων σε μια συγκεκριμένη χορδή, όπου αυτό είναι δυνατό και εκφραστικά αποδοτικό).
- Η άρθρωση *legato* της μελωδικής γραμμής.⁴⁷
- Η προσθήκη, εξάλειψη ή αντικατάσταση δυναμικών και εκφραστικών ενδείξεων

Οι παραπάνω προσαρμογές ήδη φανερώνουν μια ανάπλαση του κειμένου σχετιζόμενη με την ερμηνευτική προσέγγιση του Segovia. Αξίζει να σημειωθεί εδώ πως οι σημαντικότερες επεμβάσεις του Segovia φαίνονται στην περιοχή της ανάπτυξης της σονάτας. Ωστόσο, πριν φτάσουμε εκεί, καλό θα ήταν να δούμε τις κυριότερες επεμβάσεις του στην περιοχή της έκθεσης. Στο σημείο αυτό, είναι μάλλον προτιμότερο να τις εξετάσουμε με την υποστήριξη παραδειγμάτων:

⁴⁴ Βλ. κριτικές σημειώσεις του Hoppstock περί της Urtext έκδοσης.

⁴⁵ Andrés Segovia, «1. Allegro Moderato», Sonata Romantica στο *Andrés Segovia – Dedication*, ηχογράφιση 1964, Deutsche Grammophon – 00289 477 6050, 2006.

⁴⁶ Η ένδειξη «Φόρος τιμής στον Schubert» υπάρχει και στο χειρόγραφο του Ponce. Ωστόσο, η προσθήκη του «που αγαπούσε την κιθάρα» μάλλον στοχεύει στη μεταφορά του μηνύματος ότι το έργο πραγματώνει την ιδέα που θα είχε ο Schubert αν συνέθετε για κιθάρα και πως τόσο ο Ponce ως συνθέτης, όσο κι ο Segovia ως ερμηνευτής φέρουν τα θεμέλια για την πετύχουν.

⁴⁷ Επιπρόσθετα, μια πτυχή που φαίνεται κυρίως στην ηχογράφιση του έργου από τον ίδιο (την οποία αναφέραμε στην «Εισαγωγή» της εργασίας), είναι η τεχνική του 'σπασίματος' των συγχορδιών. Η τεχνική αυτή, σε συνδυασμό με την τεχνική του legato αποτελούν σημαντικές πτυχές της ερμηνείας του, και καθοδηγούν σε μεγάλο βαθμό τον τρόπο άρθρωσης του κειμένου.

Επεμβάσεις στην περιοχή της έκθεσης

1) μ. 4

Εδώ, ο Segovia διατηρεί αναλοίωτη την κίνηση του μοτίβου **χ** στη μελωδία, παραλλάσσοντας μόνο τον ρυθμό, ενώ στη χαμηλή φωνή ακούμε ισόχρονα την αλληλουχία: λα-ρε-ντο#-λα. Έτσι, εξαλείφεται το χαρακτηριστικό ισοκράτημα στην τονική – που χαρακτηρίζει τη λειτουργία της παρουσίας του κύριου θέματος.

The image shows two musical staves for measure 4. The left staff, labeled 'Ponce', shows a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a half note and a quarter note. The right staff, labeled 'Segovia', shows a similar melody but with a different rhythm, featuring a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a half note and a quarter note. The Segovia version includes fingerings (a, m, i, 1, 3, 4, 2, 1, 0) and a circled 5 in the bass line.

2) μ. 5

Στο μ. 5, βλέπουμε πως ο Segovia έχει αντικαταστήσει το αρμονικό υπόβαθρο του μοτίβου (**χ**), χρησιμοποιώντας αποκλειστικά την εκδοχή που εμφανίζεται κατά την επανέκθεση του κύριου θέματος (βλ. μέτρο 104 της Urtext). Έτσι, εξαλείφεται η όξυνση των διαστημάτων στη μελωδική κλίμακα (ρε#-μι#) στη σχετική ελάσσονα (Φα#), αλλοιώνοντας τον αρχικό πτωτικό χαρακτήρα (ντο#-φα# στο μπάσο) αυτής της αλληλουχίας σε συνδυασμό με την εξάλειψη της δυναμικής *f*. Επομένως, αυτή η επέμβαση αλλοιώνει τον emphatic χαρακτήρα της **συνέχισης** του κύριου θέματος.

The image shows two musical staves for measure 5. The left staff, labeled 'Ponce', shows a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a half note and a quarter note. The right staff, labeled 'Segovia', shows a similar melody but with a different rhythm, featuring a dotted quarter note followed by an eighth note, and a bass line with a half note and a quarter note. The Segovia version includes fingerings (a, m, i, 1, 3, 4, 2, 1, 0) and a circled 5 in the bass line.

3) μμ. 10-11

Εδώ γίνεται λόγος για ζήτημα ερμηνείας. Η κυριότερη διαφοροποίηση έγκειται στην απόδοση έμφασης στη συγχορδία της Ρε# ελάσσονος, αφενός μέσω του *marcato* και της δυναμικής *f*, και αφετέρου με την προσθήκη του φθόγγου ρε# στη συγχορδία. Σημαντικότερο ρόλο διαδραματίζει το γεγονός ότι η πρώτη της εμφάνιση δεν προετοιμάζει σταδιακά την εμφατική δεύτερη (*sf*) μέσω *crescendo*, όπως γίνεται στην αρχική σύνθεση.

The image shows two staves of music for measures 10-11. The top staff is labeled 'Ponce' and features a melody with a forte (*f*) dynamic and a crescendo leading to a sforzando (*sf*) accent. The bottom staff is labeled 'Segovia' and includes guitar-specific notation: 'C. VI' (6th fret, C), 'C. IV' (4th fret, C), and 'C. IV' (4th fret, C). It also shows fingering (1, 2, 3, 4, 5) and a forte (*f*) dynamic.

4) μ. 17

Το μ. 17 αποτελεί εντυπωσιακό παράδειγμα της προσαρμογής του έργου στο ιδίωμα της κιθάρας. Εδώ, ο Segovia γεμίζει τις συγχορδίες, προκειμένου να αποδώσει έμφαση στην ημιτελή πτώση που σηματοδοτεί την έναρξη της σταδιακής άφιξης στο τονικό κέντρο της Μι μείζονος, εκτελώντας τη συγχορδία της Μι μείζονος εμφατικά με **αρπισμό**.⁴⁸

The image shows two staves of music for measure 17. The top staff is labeled 'Ponce' and shows a melody starting on measure 17, with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is labeled 'Segovia' and shows a complex chordal texture with a forte (*f*) dynamic, representing the 'arpeggio' mentioned in the text.

⁴⁸ Τόσο το εμφατικό χτίσιμο, όσο και ο αρπισμός στη Μι μείζονα φαίνονται στην ηχογράφιση.

5) μμ. 19-20

Εδώ βλέπουμε αλλαγή των ρυθμικών αξιών και αλλαγή των θέσεων των συγχορδιών. Ο Segovia επιχειρεί να διατηρήσει την πολύπλοκη αρμονική διαδοχή, προσαρμόζοντας την στο εύρος ευελιξίας της κιθάρας, ωστόσο είναι χαρακτηριστική η εξάλειψη του διάφωνου διαστήματος φα⁴-σολ⁴ στις ψηλότερες φωνές (μ. 19).⁴⁹



Ponce



Segovia

6) μμ. 26-29

Στα μμ. 26-29, με την αρμονική αλυσίδα (ρε#-σολ#, ντο#- φα# στο μπάσο) γίνεται επιστροφή στη Μι μείζονα (I) μέσω των βαθμίδων III και II, πριν εν τέλει αυτή διακοπεί και οδηγήσει απρόσμενα στη Ντο μείζονα. Εδώ, ο Segovia εξαλείφει χαρακτηριστικά το μοτίβο (δ): σι-λα-σολ# (μμ. 26-27) και τη μεταφορά του στις ακόλουθες βαθμίδες. Ως αποτέλεσμα της απουσίας αυτής της κατιούσας κίνησης, αλλάζει το αρμονικό χρώμα, αφού η παρουσία της διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην χρωματική κίνηση των φωνών στη συγχορδία ντο⁴-μι-σολ⁴ (δ: σολ#-φα#-μι, βλ. μέτρα 28-29 της Urtext) Ο Segovia για να το πετύχει αυτό δίνει βαρύτητα σε ένα νέο ανιόν μοτίβο (γ): σι-ρε#-μι (μμ. 28-29).



Ponce

⁴⁹ Στην ηχογράφηση πέρα απ' το *diminuendo* (μ. 20) φαίνεται και μια επιβράδυνση / *rubato* για εκφραστικούς λόγους.



Segovia



Ponce



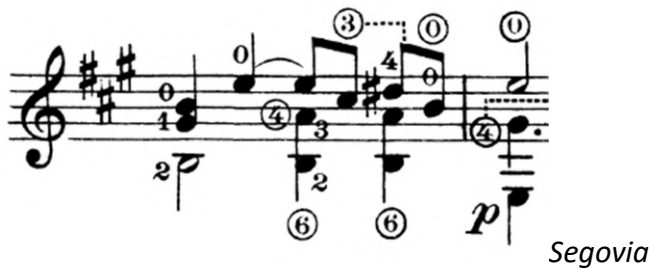
Segovia

7) μμ. 38-40

Κατά τη συνέχιση του δευτερεύοντος θέματος⁵⁰, η σημαντικότερη αλλαγή φαίνεται στην αλλαγή της οκτάβας και της ρυθμικής διάρκειας της χαμηλής φωνής. Αυτό, οδηγεί σε με εμφαντική ισόχρονη επανάληψη της νότα σι στο μπάσο κατά τη διακοπή της πτώσης, που επέρχεται μέσω *accelerando*.



⁵⁰ Εδώ αξίζει να σημειωθεί πως ο Segovia εκφράζει αποδοτικά τον *scherzando* χαρακτήρα του Β θέματος, που πραγματώνεται μέσω της τεχνικής του *legato* και είναι εμφανές στην ηχογράφηση.



Επεμβάσεις στην περιοχή της ανάπτυξης

- 1) Κατά τη σύνδεση της αναμετάβασης της έκθεσης με την αρχική ζώνη της ανάπτυξης, εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η αρμονική πορεία ξεκινά από την Φα# ελάσσονα που καταλήγει στην Ντο# μείζονα και επιστρέφει στην πρώτη, και όχι το αντίστροφο, όπως γίνεται στην αρχική σύνθεση. Ταυτόχρονα, παραλλάσσονται οι μοτιβικές κινήσεις σε συνδυασμό με την ισόχρονη επανάληψη του μπάσου. Αυτή η επέμβαση στην αρμονική αλληλουχία οδηγεί στην εμφάνιση της Ρε μείζονος σε α' αναστροφή στο μ. 56, η οποία σε σχέση με την αρχική σύνθεση δύναται να λογιστεί ως «πρώρη». Κατ' επέκταση, από πλευράς δομής, το πλαίσιο των μμ. 57-60 της αρχικής σύνθεσης καταργείται απ' το κείμενο και το όλον αλλάζει σημαντικά την αρμονική αλληλουχία που θα ακολουθήσει στην Α περιοχή.

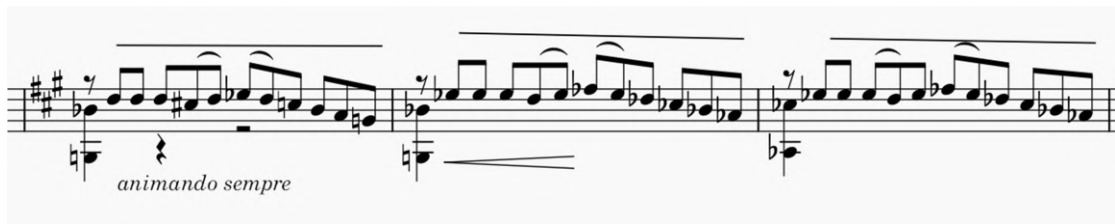


Ponce



Segovia

- 2) Παρ' όλο που η Ρε μείζων σε α' αναστροφή εμφανίζεται πρόωρα σε σχέση με την αρχική σύνθεση, το χτίσιμο της φράσης ύστερα ανά ένα μέτρο διατηρείται με την εμφάνιση της Σολ ελάσσονος στο μ. 57. Έτσι, η άφιξη στο θέμα της ανάπτυξης μέσω πτώσης στη Μιb μείζονα διατηρείται, ωστόσο αυτό αρχίζει στο μ. 61 (έκδοση Segovia) και όχι στο 65 (Urtext).



Έκδοση Segovia, μμ. 57-61

- 3) Στα μμ. 65-69 (Segovia) διαφοροποιείται η εμφάνιση και επανάληψη της βασική ιδέας που ακολουθεί το θέμα της ανάπτυξης. Ενώ διατηρείται η αξιοποίηση των μοτίβων γ και δ, αλλάζει το αρμονικό υπόβαθρο που οδηγεί ύστερα σε μια διαφορετική επανεμφάνιση του θέματος της ανάπτυξης. Ειδικότερα, στα μμ. 65-66 εμφανίζεται «ανεστραμμένο» το περιεχόμενο των μμ. 69-70 της Urtext στη Σι ελάσσονα, η οποία ύστερα κατευθύνεται στη Λα ελάσσονα (μμ. 67-68, Segovia), ενώ αυτή με τη σειρά της οδηγεί μέσω της Σι μείζονος στην επανεμφάνιση του θέματος της ανάπτυξης σε διαφορετική τονικότητα (μμ. 69-70, Segovia)



Segovia

- 4) Η επανεμφάνιση του θέματος της ανάπτυξης στην έκδοση του Segovia (μμ. 70-73) δεν εκτείνεται σε δύο μέτρα (στην Urtext βρίσκεται στη Ντο μείζονα στα μμ. 74-75). Αντιθέτως, εκτείνεται σε τέσσερα μέτρα και ο Segovia εισέρχεται πρώτα στη Μι μείζονα και ύστερα στη Ντο μείζονα. Εδώ, ενδεχομένως επιχειρεί να αναδείξει το ηχόχρωμα της κιθάρας, εκμεταλλευόμενος το κούρδισμά της και τη μπάσα χορδή Μι. Ωστόσο, σε

κάθε περίπτωση η επέμβαση αυτή έχει δημιουργικό χαρακτήρα ως προς τη δομή της αρχικής σύνθεσης.⁵²



Επέμβαση στην επανεμφάνιση του θέματος της ανάπτυξης στην έκδοση του Segovia (μμ. 70-73)

- 5) Αξιοσημείωτη είναι η απουσία της ένδειξης «Poco più mosso» στο μ. 74. Στα μμ. 74-77 δίνεται η οδηγία *secco* κατά την εκ περιτροπής εκτέλεση της συγχορδίας και ακόλουθης μελωδίας με τις δυναμικές *ff* και *p*. Επιπρόσθετα, αλλάζει το αρμονικό υπόβαθρο των συγχορδίων πριν την κατάληξη στη Ρε ελάσσονα (μ. 78): Ντο# ελαττωμένη με την έβδομη στο μπάσο (μμ. 74-75)-Λα μείζων μεθ'εβδόμης (μμ. 76-77), ενώ διαφοροποιείται και το στοιχειώδες μελωδικό περίγραμμα: σι_b-σι_b-σι_b-ντο#-σι_b-ντο#-σι_b-ντο#-σι_b-ντο#-σι_b, το οποίο εκτελείται *staccato*. Όπως φαίνεται, ο Segovia προσαρμόζει την τονική αστάθεια στο διατονικό πλαίσιο της Ρε ελάσσονος, εξαλείφοντας παράλληλα την προσθήκη της νότας ντο_β στη μελωδία, με αποτέλεσμα την απλοποίηση της αρμονικής γλώσσας. Επομένως, πέρα από τεχνική και ερμηνευτική, η αναφερόμενη επέμβαση του Segovia αλλοιώνει το μουσικό λεξιλόγιο του Ponce, που φαίνεται να «λειαίνεται» με στόχο να αντανακλά την αισθητική του Segovia στην πραγμάτωση του ρομαντικού ύφους.



Αρχική ιδέα Ponce (πάνω) – Διαφοροποίηση Segovia (κάτω)

⁵² Σε συνδυασμό με την εξάλειψη τριών μέτρων στην αρχική ζώνη της ανάπτυξης, τώρα προστίθενται δύο.

- 6) Αλλάζει ο σχηματισμός του συνοδευτικού μοτίβου: σι^b -σολ[#]- λα (μ. 80) και: σι-λα[#]-σι (μ. 81) στη χαμηλή φωνή. Η αλλαγή αυτή μάλλον οφείλεται εν μέρει στη δυσκολία εκτέλεσης των αρχικών συνοδευτικών μοτίβων στην κιθάρα, ενώ το ίδιο ισχύει και κατά τη μεταφορά της χειρονομίας μια τρίτη ψηλότερα με τονική την φα (μμ. 82-85). Παράλληλα, αλλάζει σημαντικά το αρμονικό υπόβαθρο του μ. 85, μέσω: α) της αλλαγής του ρυθμού τριήχων σε ισόχρονα όγδοα στη μελωδία, β) της εξάλειψης της νότας ντο^β και την προσθήκη του ενάτου φθόγγου της Μι^b μείζονος (μι=φα^b) και γ) της επιβράδυνσης του αρμονικού ρυθμού στη χαμηλή φωνή. Μ' αυτόν τον τρόπο σχηματίζεται η αρμονική πορεία: Ρε^b μείζων-Μι^b μείζων (μεθ' ενάτης και ύστερα μεθ'εβδόμης) (μ. 85) πριν την έναρξη της «ψευδούς επανέκθεσης».

Διαφοροποίηση εναρμονισμού τονικής

The musical score consists of four staves of guitar music. The first staff is titled 'Διαφοροποίηση εναρμονισμού τονικής' (Differentiation of harmonic tonality). It shows a sequence of chords and melodic lines. The second and third staves are marked 'cresc.' (crescendo) and the fourth is marked 'ritard.' (ritardando). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Έκδοση Segovia

Παραπάνω παρουσιάστηκαν μερικές απ' τις σημαντικότερες επεμβάσεις του Segovia στο κείμενο του 1^{ου} μέρους της *Sonata Romantica*. Συνοψίζοντας, είναι εμφανές ότι αυτές οι αλλαγές από τη μία παραπέμπουν στην «τεχνική» προσαρμογή της σύνθεσης στην κιθάρα, και από την άλλη θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ευθέως ως «δημιουργικές»: Από τη μια αναδεικνύουν τον χαρακτήρα και την ηχητική ιδιοσυγκρασία της κιθάρας, αλλοιώνοντας συγκεκριμένα σημεία του έργου, όχι επειδή η εκτέλεση των σημείων αυτών είναι τεχνικά δυσχερής ή αδύνατη, αλλά επειδή η αλλαγή βοηθά σε μια πιο «ρευστή» ερμηνεία του έργου που να συνάδει καλύτερα με την τεχνική της κιθάρας, ή, όπως λέμε στην πράξη, το έργο να «σονάρει» καλύτερα. Από την άλλη, ορισμένες αλλαγές – μολονότι σημαντικές – πράγματι αλλοιώνουν την αρχική μουσική ιδέα, ιδιαίτερα στα σημεία όπου ο Segovia παρεμβαίνει στο προσωπικό αρμονικό λεξιλόγιο του Ponce, στοχεύοντας πιθανώς σε μια αναπροσαρμογή του έργου στο ζητούμενο πρότυπο του ρομαντικού ύφους ή / και στις περί αυτού προσωπικές προτιμήσεις του Segovia, αντίστοιχες άλλωστε με τις ερμηνευτικές του επιλογές, όπως αυτές εμφανίζονται στην ηχογράφησή του. Αν ο Segovia διατηρεί το μουσικό μήνυμα του Ponce στις σημαντικότερες πτώσεις και τις λειτουργίες της ουσιαστικής και δομικής κατάληξης, σίγουρα οι προσωπικές του αντιλήψεις υπερτερούν στην περιοχή της ανάπτυξης της σονάτας, κάτι που φαίνεται αμέσως αν συγκρίνουμε το κείμενο της πρώτης έκδοσης με την αρχική σύνθεση του Ponce.

4. Συμπεράσματα

Στο σημείο αυτό, θα εξετάσουμε τον βαθμό στον οποίο ο Ponce συγκλίνει ή αποκλίνει απ' τις αρχές και το μορφολογικό πρότυπο της μορφής σονάτας, καθώς και το μουσικό ύφος του Schubert.

Στη μεταπτυχιακή του διατριβή *A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata Romantica*, ο Scinta παρατηρεί πως υπάρχουν κοινά σημεία ανάμεσα στο μέρος της έκθεσης του *Allegro non troppo, semplice* της *Sonata Romantica* και τα πρώτα μέρη από τις εξής σονάτες για πιάνο του Schubert: D. 279, 459, 537, 566, 625 και 664. Μάλιστα, διαπιστώνει πως στο 1^ο μέρος της *Sonata Romantica* αναδεικνύονται πτυχές της πρώιμης μορφής σονάτας του Schubert, που αντανακλούν το ύφος του κλασικισμού μέσω της μορφολογικής δομής τους με έκθεση, ανάπτυξη και επανέκθεση. Ένα απ' τα γνωρίσματα του μουσικού ύφους του Schubert είναι η εστίασή του στην ανάπτυξη και διατήρηση των μοτιβικών κινήσεων, και λιγότερο στην μονιμοποίηση των τονικών κέντρων, ενώ τα έργα του διέπονται από αρμονική ρευστότητα και χαρακτηρίζονται περισσότερο από τις «περιπετειώδεις» εξελίξεις που συμβαίνουν εντός αυτών.⁵³

Το κύριο θέμα της έκθεσης του μέρους *Allegro non troppo, semplice* της *Sonata Romantica* (μμ. 1-13) φαίνεται να μοιάζει μορφολογικά και να συγκλίνει αρμονικά, μελωδικά και ρυθμικά με το κύριο θέμα της έκθεσης του *Allegro moderato* της *Σονάτας για πιάνο σε Λα μείζονα* (D.664) του Schubert. Αρκεί η αντιπαραβολή των δύο θεμάτων, όπως φαίνεται παρακάτω, για να διαπιστώσει κανείς τη συγγένεια ως προς τους παράγοντες που αναφέρθηκαν, και κυρίως στη μεταφορά στοιχειωδών μοτιβικών κινήσεων.

⁵³ Scinta, ό.π, 26



Sonata Romantica - Allegro non troppo, semplice – Έκθεση – Κύριο θέμα (μμ. 1-13)

70

SONATE

Komponiert 1819 · Erschienen 1829

Opus posth. 120 · D 664

Allegro moderato

4.

5

10

pp *mf* *dim.*

Σονάτα για πιάνο σε Λα μείζονα (D. 664) – Schubert – Allegro moderato - Έκθεση – Κύριο θέμα (μμ. 1-12)

Αξιοσημείωτη παρατήρηση όσον αφορά τη δομή του κυρίου θέματος του *Allegro non troppo, semplice* του Ponce είναι η ασυνήθιστη επέκταση της πτώσης στα μμ. 9-13, όπου αφενός κυριαρχεί η III βαθμίδα (Ντο# ελάσσων)⁵⁴ και αφετέρου γίνεται απότομη επιστροφή στην τονική την τελευταία στιγμή μέσω της V για την έναρξη της μετάβασης (μμ. 13-14). Επέκταση της πτώσης προστίθεται και στο D. 664 (μμ. 9-12), ενώ μια βασική διαφοροποίηση ανάμεσα στα δύο θέματα έγκειται στη μορφολογική

⁵⁴ Η μετατροπία στην III βαθμίδα αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα του Schubert.

δομή των προτάσεων, με εκείνη του Schubert να θεωρείται περισσότερο συμπαγής, λόγω του άρτιου αριθμού των μέτρων, σε αντίθεση με του Ponce, όπου τα μέτρα είναι 13.⁵⁵

Συνεχίζοντας στο *Allegro non troppo, semplice*, η περιοχή της μετάβασης (μμ. 14-33) ξεκινά με την επανάληψη της παρουσίας του κυρίου θέματος, ενώ στο μ. 17 πραγματοποιείται ημιτελής πτώση και ακολουθεί η ν στον ελάσσονα τρόπο (μ. 18). Αυτή η κίνηση είναι σύμφωνη τόσο με το πρότυπο του κλασικισμού και την αναμενόμενη πραγματοποίηση μετατροπίας στη δεσπόζουσα, όσο και με την προτίμηση του Schubert να αντιπαραθέτει συχνά τον μείζονα και ελάσσονα τρόπο. Παρ' όλα αυτά, όπως προαναφέρθηκε κατά την μορφολογική ανάλυση, ο δρόμος τον οποίο επιλέγει ο Ponce για να φτάσει στη δεσπόζουσα θεωρείται μάλλον αντισυμβατικό σε σχέση με το κλασικό πρότυπο της μορφής σονάτας. Αυτό, διότι η άφιξη στην VI^6_4 και ύστερα στην II της νέας τονικότητας για τον σχηματισμό της καθιερωμένης πτώσης στη Mi μείζονα (μμ. 19-21), που συνιστά την αναμενόμενη μετατροπία στη δεσπόζουσα, επιχειρείται μέσω ενός αρμονικά περίπλοκου δρόμου. Η αναφερόμενη κίνηση συμφωνεί περισσότερο με μια επηρεασμένη από το μοντέρνο χρωματικό ιδίωμα, δημιουργική επιλογή του Ponce, παρά με μια επιλογή που θα έκανε ο Schubert. Άλλωστε, η χρήση μη διατονικών κλιμάκων ήταν χαρακτηριστικά στοιχεία των μουσικών έργων του Ponce, ιδιαίτερα εμφανή από την περίοδο που μετακόμισε στο Παρίσι (1925-) και ύστερα.⁵⁶

Στα μμ. 22-33, ο Ponce απευθύνεται στον Schubert αρχικά μέσω των επαναλαμβανόμενων μοτιβικών κινήσεων στο ρυθμικό σχήμα του παρεστιγμένου οδού – δεκάτου έκτου – τετάρτου, δημιουργώντας αρμονική αλυσίδα. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η αναφερόμενη αρμονική αλυσίδα διακόπτεται απρόσμενα και οδηγεί στην απομακρυσμένη απ' το τονικό πλαίσιο της δεσπόζουσας: Ντο μείζονα στη θέση της αναμενόμενης Mi μείζονος (μ. 29). Η τονικότητα αυτή, που διατηρείται στα μμ. 29-32, διαδραματίζει σημαντικό ρόλο, λειτουργώντας ως παρένθετη τονικότητα που οδηγεί ύστερα με αιφνίδιο και χρωματικό τρόπο (μέσω της προσθήκης της αυξημένης $6^{η}$) στην I^6_4 για τον σχηματισμό της τέλει αυθεντικής πτώσης που εισάγει το δευτερεύον θέμα (μμ. 32-34). Επομένως, στα αναφερόμενα μέτρα προμηνύεται η μέθοδος με την οποία ο Ponce επιτυγχάνει ύστερα την ουσιώδη εκθεσιακή και δομική κατάληξη της σονάτας. Κατά τη σύνδεση της περιοχής της μετάβασης με την περιοχή του δευτερεύοντος θέματος στην έκθεση, δεν φαίνεται ο Ponce να αξιοποίησε αυτούσια τα – πρωτοποριακά για την εποχή του πρώιμου 19^{ου} αιώνα αλλά εν τω μεταξύ πολυδουλεμένα - στυλιστικά πρότυπα του Schubert, αλλά εισήγαγε δικά του στοιχεία. Κατ' επέκταση, η απόκλιση ως προς την ύπαρξη ενός αναγνωρίσιμου σημείου διάμεσης τομής (παύσης) στην έκθεση απ' τον Ponce, συνιστά ενδεχομένως έναν επαναπροσδιορισμό της ήδη προοδευτικής διαχείρισης του Schubert, υπό τη δική του οπτική.⁵⁷ Ο Dale, μάλιστα αναφέρει πως οι απότομες αλλαγές στην τονικότητα είναι χαρακτηριστικό γνώρισμα που φαίνεται σε προγενέστερα έργα του Ponce, ενώ σημειώνει πως «για τον Ponce,

⁵⁵ Περί των αποκλίσεων από τον μορφολογικό της πρότασης ελήφθησαν υπόψιν οι διατυπώσεις του Βούβαρη, σ. 107

⁵⁶ Madrid-Gonzalez, 121.

⁵⁷ Περί της διαχείρισης του σημείου διάμεσης τομής στην περιοχή της έκθεσης απ' τον Schubert βλ. Gabriel H. Bianco Navia, «The Role of the Medial Caesura in Schubert's Overdetermined Transitions», *Musical Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis* 6, τεύχ. 2 (2021): 244-284.

η πρακτική της αναδημιουργίας των μελωδικών, ρυθμικών στυλ και μορφολογικών δομών από μια προηγούμενη περίοδο δεν προϋπέθετε την κατάργηση της ατομικής δημιουργικότητας».⁵⁸

Το δευτερεύον θέμα (μμ. 34-40) συνιστά υβριδική δομή και αποτελείται από 7 μέτρα, ενώ είναι εμφανές ότι δεν αναπτύσσεται πλήρως, όπως θα ήταν αναμενόμενο σύμφωνα με το πρότυπο της κλασικής σονάτας. Καθοριστικής σημασίας για τη δομική αφήγηση της σονάτας είναι η επιλογή του Ronce να **διακόψει** την αναμενόμενη τέλεια αυθεντική πτώση στα μμ. 40-41 και να υποκαταστήσει την εμφάνιση της I από μια **αιφνίδια παύση** ενός ολόκληρου μέτρου στο μ. 41. Η παύση αυτή μεσολαβεί ανάμεσα σε δύο περιοχές που έχουν **αντίθετο χαρακτήρα**, και συνιστά χειρονομία με την οποία ο Ronce ενδεχομένως αποδίδει φόρο τιμής στον Schubert.⁶⁰ Τα υφολογικά στοιχεία της καταληκτικής περιοχής – coda φαίνονται συνολικά στις μοτιβικές κινήσεις (σκελετός BI κύριου θέματος), τη λειτουργία της αρμονίας και τη δυναμική *p*, ο συνδυασμός των οποίων έρχεται να αιτιολογήσει σταδιακά την παύση του μ. 41. Σε ευρύτερο πλαίσιο, η αιφνίδια αυτή παύση ίσως να φανερώνει την «άρνηση» προσαρμογής του Ronce σε κανόνες που πλέον έχουν καταπατηθεί από τα αισθητικά πρότυπα της εποχής του - άρα εν προκειμένω, ενδεχομένως για εκείνον να μην είχε ιδιαίτερη σημασία να συγκλίνει απόλυτα με τα ειωθότα του κλασικισμού. Ίσως μάλιστα, η αναφερόμενη χειρονομία να αποτελεί πτυχή του έργου που αντανακλά τον νεωτερικό του χαρακτήρα σε αντιπαράβολή με το πρότυπο της μορφής σονάτας. Αυτό επιβεβαιώνεται και ύστερα με την άφιξη στην **VI του ελάσσονος τρόπου** – δίχως την παύση θα σχηματιζόταν απροσδόκητη πτώση – και την επιλογή του Ronce να ολοκληρώσει το νόημα της σονάτας του στην καταληκτική περιοχή – coda – έξω δηλαδή από τον χώρο της σονάτας, όπου μεταφέρει την άλυτη αρμονική ένταση του δευτερεύοντος θέματος:

Η VI του ελάσσονος τρόπου, ως παρένθετη τονικότητα που λειτουργεί κάθε φορά διαφορετικά (ύστερα με την προσθήκη της 6ης αυξημένης, γερμανική), φτάνει χρωματικά στην I_4^6 για τον σχηματισμό της τέλει αυθεντικής πτώσης, και επιτυγχάνεται με αυτόν τον τρόπο τόσο η ουσιώδης εκθεσιασιακή κατάληξη, όσο και η ουσιώδης δομική κατάληξη της σονάτας.

⁵⁸ Dale, ό.π. , 242

⁶⁰ Για παράδειγμα, ο Schubert στην περιοχή της μετάβασης της έκθεσης στο *Allegro ma non troppo* της Σονάτας για πιάνο σε Λα ελάσσονα (D. 537), επιχειρεί μέσω εκτεταμένων μετατροπικών σχημάτων που στηρίζουν τις επαναλαμβανόμενες μοτιβικές κινήσεις (δανεισμένες απ' τη βασική ιδέα του κύριου θέματος) να χτίσει σταδιακά το τονικό κέντρο όπου θα εισάγει το δευτερεύον θέμα, που έχει διαφορετικό ύφος και χαρακτήρα απ' την περιοχή του κύριου θέματος και της μετάβασης. Εδώ, μάλιστα ο Schubert δείχνει μια δημιουργική επιλογή του, η οποία δεν υπαγορεύεται απ' το κλασικό πρότυπο με την εισαγωγή του Β θέματος στη Φα μείζονα (VI της τονικής Λα ελάσσονος) και όχι στην καθιερωμένη Ντο μείζονα, ύστερα από μεσολάβηση παύσης ενός μέτρου (σημείο διάμεσης τομής της έκθεσης).

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

F. S. 98.

Schubert – Σονάτα για πιάνο σε Λα ελάσσονα (D. 537) – *Allegro ma non troppo* -
Μετάβαση και εισαγωγή δευτερεύοντος θέματος

p *cresc. ---* *cresc. ---* *f*

p



Sonata Romantica – Allegro non troppo, semplice - Αιφνίδια κίνηση στη Ντο μείζονα και απομάκρυνση για τον σχηματισμό της τέλει αυθεντικής πτώσης που εισάγει το δευτερεύον θέμα στη Μι μείζονα - Δευτερεύον θέμα – **Διακοπή πτώσης** με χαρακτηριστική παύση στο μ. 41 – Μεταφορά της άλυτης αρμονικής έντασης στη Ντο μείζονα στην καταληκτική περιοχή.

Λαμβάνοντας υπ' όψιν ότι ο τρόπος δόμησης της περιοχής της ανάπτυξης απ' τον Schubert συχνά απορρέει απ' το μετασχηματισμό προηγούμενων μοτιβικών κινήσεων που αντλούνται από την περιοχή της έκθεσης,⁶¹ θεωρούμε πως ο τρόπος δόμησης της περιοχής της ανάπτυξης στο *Allegro non troppo, semplice* δείχνει πως ο Ponce γνώριζε τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα που διακρίνουν τη διαχείριση του Schubert, την οποία αναδημιούργησε στο πλαίσιο της δικής του αισθητικής προσέγγισης στο 1^ο μέρος της *Sonata Romantica*. Επομένως, είναι χρήσιμο να επισημανθούν και εδώ ορισμένες επιλογές του, συγγενείς με χαρακτηριστικές χειρονομίες του Schubert:

1) Μια απ' αυτές, όπως αναφέρει ο Scinta, είναι η δημιουργία διαλόγου ανάμεσα σε απομακρυσμένα τονικά κέντρα. Αυτό είναι εμφανές στα μμ. 65-75, όπου το θέμα της ανάπτυξης στη Μι^β μείζονα μεταφέρεται στη Σι ελάσσονα μέσω εναρμόνιας μετατροπίας, αξιοποιώντας συστηματικά προϋπάρχουσες μοτιβικές κινήσεις που αντιπαρατίθενται με το θέμα της ανάπτυξης, ύστερα στις τονικότητες της Σολ μείζονος και της Ντο μείζονος. Εδώ, ο Ponce αποδίδει εμφανώς φόρο τιμής στα αιφνίδια μετατροπικά σχήματα που χρησιμοποιεί ο Schubert στην περιοχή της ανάπτυξης. Ο Sobaskie, μάλιστα χαρακτηρίζει την εν λόγω χειρονομία του Schubert ως *precursive prolongation*, την οποία ο Scinta εξηγεί ως: «μια μουσική έκταση,

⁶¹ Pieter Rooi, «Aspects of Schubert's compositional style as displayed in selected Piano Sonatas», μεταπτυχιακή διατριβή, University of Cape Town, 2004, 44-45

σχεδιασμένη να χειραγωγήσει τις προσδοκίες, να προκαλέσει την αναμονή και να αποτυπώσει μια ιδέα».⁶²

2) Η περιοχή της ανάπτυξης με την ένδειξη «Poco più mosso» (μμ. 76-88) στέκεται ως σημείο κορύφωσης και προετοιμάζει την έναρξη της περιοχής της ψευδούς επανέκθεσης. Όπως αναφέρθηκε κατά την μορφολογική ανάλυση, εδώ φαίνεται έντονα το στοιχείο του Ponce, ο οποίος στοχεύει στη δημιουργία τονικής αστάθειας μέσω ενός αρμονικά περίπλοκου και εξαιρετικά διάφωνου δρόμου. Η αξιοποίηση του παραδείγματος του Schubert συνεχίζει να φαίνεται στην παραλλαγή του σκελετού του δευτερεύοντος θέματος, καθώς διατηρείται μια κυριάρχη μοτιβική κίνηση από την περιοχή της έκθεσης στην περιοχή της ανάπτυξης. Ωστόσο, το πέρασμα δείχνει περισσότερη συνάφεια με τις επιρροές του Ponce από τις αρμονικές συνήθειες της εποχής του, και έτσι αποτελεί άλλο ένα σημείο στη σύνθεση όπου γίνεται αισθητή η δική του φωνή.

3) Τέλος, χαρακτηριστική κίνηση του Schubert σε αρκετές από τις σονάτες του για πιάνο είναι η επανέκθεση του κύριου θέματος σε τονικότητα διαφορετική από την τονική. Παραδείγματος χάρη, στο D. 537, όπου τονική είναι η Λα ελάσσων, το κύριο θέμα επανεμφανίζεται στη Ρε ελάσσονα. Αυτή η αρμονική χειρονομία φαίνεται στη *Sonata Romantica* με την επιλογή της τονικότητας Λαβ μείζονος στα μμ. 88-99 για αυτό που ονομάσαμε 'ψευδή επανέκθεση', ενώ, όπως αναφέρει ο Scinta, η λειτουργία της έγκειται στη χρήση της νότας λαβ ως εναρμόνιου φθόγγου της νότας σολ#, χτίζοντας τόσο τον προσαγωγέα της τονικής Λα μείζονος, όσο και την προετοιμασία της δεσπόζουσας Μι μείζονος.⁶³

Συνοψίζοντας όσα αναφέρθηκαν στην παρούσα εργασία, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της αφήγησης της μορφής σονάτας απορρέουν από τη μορφολογική δομή, τις χειρονομίες, την αρμονική πορεία, τις πτώσεις και τον τρόπο άρθρωσης και αναπαραγωγής των μοτιβικών κινήσεων, που λειτουργούν συνδυαστικά και στοχεύουν στη δημιουργία μουσικού νοήματος από τον συνθέτη. Στο πλαίσιο αυτό, φαίνεται πως ο Ponce σε ορισμένα σημεία απομακρύνεται αισθητά από το κλασικό πρότυπο και αναπαράγει τη μορφή σονάτας με μάλλον αντισυμβατικό, αλλά εξαιρετικά δημιουργικό τρόπο. Έτσι, ο χαρακτηρισμός του μέρους αυτού ως απλής άσκησης ύφους ή απομίμησης (pastiche) του ύφους του Schubert θα ήταν άδικη, δεδομένου ότι το έργο αξιοποιεί δημιουργικά το ύφος του Αυστριακού συνθέτη μέσω της προσωπικής αισθητικής προσέγγισης του Ponce. Αν έτσι έχουν τα πράγματα, το *Allegro non troppo, semplice* της *Sonata Romantica* εντάσσεται πλήρως στη νεοκλασική λογική, μεταφέροντας με δημιουργικό τρόπο την μορφή σονάτας και τα υφολογικά χαρακτηριστικά του προτύπου της στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

⁶² Scinta, 44

⁶³ Scinta, ό.π.

Βιβλιογραφία

Achondo, Luis, «The Guitar's Apostle: Imaginaries and Narratives Surrounding Andrés Segovia's Religious Redemption of the Classical Guitar», *Journal of Musicological Research* 39, τεύχ. 4 (2020): 301-324, <https://doi.org/10.1080/01411896.2020.1794862>

Alcázar, Miguel και Ponce, Manuel, *Obra completa para guitarra de Manuel M. Ponce: de acuerdo a los manuscritos originales*, Conaculta: Ediciones Etoile, 2000.

Βούβαρης, Πέτρος, *Εισαγωγή στη μορφολογική ανάλυση της τονικής μουσικής*, Κάλλιπος, Ανοικτές Ακαδημαϊκές Εκδόσεις, 2015. <https://hdl.handle.net/11419/1305>

Christopher Nupen, *Segovia at Los Olivos*, συνέντευξη Segovia (VHS), Allegrofilms, 1967

Corvera, Jorge Barrón, *Manuel María Ponce: A Bio-bibliography*, Westport Publishing Group, 2004

Dale, Mark, «The Ponce-Segovia Collaboration: Creating the Modern Guitar Repertory», διδακτορική διατριβή, Monash University, 2005

Hudson, Richard, *Stolen time: the history of tempo rubato*, Oxford: Clarendon Press, 1994

Knepp, Richard, «Tracing the Segovia Style: Collaboration and Composition in the Guitar Sonatinas of Manuel Maria Ponce, διδακτορική διατριβή, University of Georgia, 2004, <https://esploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/doctoral/Tracing-the-Segovia-style-collaboration-and-composition-in-the-guitar-sonatinas-of-Manuel-M-Ponce/9949334388902959>

Κολυδάς, Τάσος, «Ο μετασχηματισμός του ρεπερτορίου της κιθάρας στις αρχές του 20ού αιώνα», *Πολυφωνία*, τ. 9, Αθήνα, 2006, 34-49

Madrid-González, Alejandro L., «Writing Modernist and Avant-Garde Music in Mexico: Performativity, Transculturation and Identity, After the Revolution, 1920-1930», διδακτορική διατριβή, Ohio State University, 2003, https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_olink/r/1501/10?p10_etd_subid=62502&clear=10

Miller, Shaun , «The Development of the Solo Classical Guitar Repertoire 1800 to 1950», μεταπτυχιακή διατριβή, Emporia State University, 1994

Navia, Gabriel H. Bianco, «The Role of the Medial Caesura in Schubert's Overdetermined Transitions», *Musical Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis* 6, τεύχ. 2 (2021): 244-284.

Otero, Corazón, *Manuel M. Ponce and the Guitar*, Dorset: Musical New Serviced Limited, 1983

Pérez, Ricardo, «Ponce (Cuéllar), Manuel (María)», *Grove Music Online*, Deane Root (επιμ.), ημερομηνία προσπέλασης: 23 Οκτωβρίου 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022072>

Ponce, Manuel, «El folk-lore musical mexicano. Lo que se ha hecho. Lo que puede hacerse», *Revista Musical de México* 1, τεύχ. 5 (Σεπτέμβριος 1919), <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/1058>

Ponce, Manuel, *Sonata Romantica (Hommage a Franz Schubert qui aimait la guitare)*, Andres Segovia (επιμ.), GA 123, Mainz: Schott Musik International, 1929, αν. 1957

Ponce, Manuel, «Sonate Romantique» στο Tilman Hoppstock (επιμ.) *Ponce Guitar Works*, Urtext έκδοση, 27- 41, GA 544, Mainz: Schott Musik International, 2006

Ponce, Manuel, *Sonate Romantique (Hommage a Schubert)*, χειρόγραφο, 1928 Ponce Archives, Escuela Nacional de Música: Πόλη του Μεξικού, Μεξικό

Rooi, Pieter, «Aspects of Schubert's compositional style as displayed in selected Piano Sonatas», μεταπτυχιακή διατριβή, University of Cape Town, 2004

Schubert, Franz, «Sonate (in A moll) für das Pianoforte componirt von Franz Schubert (Erschien als Op. 164)», στο *Franz Schubert's Werke, Serie X, No.6*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888

Schubert, Franz, «Sonate (D. 664)» στο *Franz Schubert's Werke, Serie X, No.10*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1888

Scinta, Parker, «A realization and analysis: the manifestation of Franz Schubert within Manuel Maria Ponce's Sonata romantica», μεταπτυχιακή διατριβή, University of Louisville School of Music, 2014, <https://ir.library.louisville.edu/etd/1286/>

Segovia, Andrés, «Sonata Romantica» στο *Dedication*, ηχογράφηση 1964, Deutsche Grammophon – 00289 477 6050

Segovia, Andrés, *The Segovia-Ponce Letters*, Miguel Alcázar (επιμ.), Peter Segal (μτφρ.), Editions Orphée, 1989

Wade, Graham «Segovia, Andrés», *Grove Music Online*, Deane Root (επιμ.), ημερομηνία προσπέλασης: 13 Οκτωβρίου 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025329>

Wade, Graham και Garo Gerard, *A New Look at Segovia, His Life, His Music*, τόμος 2, Mel Bay Publications, 2018.

Webster, James «Sonata form», Grove Music Online, Deane Root (επιμ.),
ημερομηνία προσπέλασης: 13 Οκτωβρίου 2022,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>