

Ανάλυση κατά κατηγορίες.

Δομή των μοτίβων, αρμονική κατασκευή, διάρθρωση των μετρικών ομάδων, γοργό - αργό, προς τα πάνω - προς τα κάτω, πυκνός ιστός-αραιός ιστός, κίνηση που εξωθείται ή ανακόπτεται, επανάληψη - νέα επινόηση κ.ο.κ. : Αναρίθμητες απόψεις μπορούν να παρουσιαστούν. Κάθε κατηγορία πρέπει, σ' αυτήν την περίπτωση, να ερευνηθεί ξεχωριστά, χωρίς περιορισμούς : Δεν πρέπει να είναι αποτέλεσμα κάθε αναλύσεως η καθαρή μονοσήμαντη διάρθρωση, επειδή ο σκοπός του συνθέτη δεν στοχεύει πάντοτε προς τα εκεί. Μπορούν να παρατεθούν πολλές διαμορφωτικές τάσεις, αντιφατικές μεταξύ τους, αμφισβητώντας ή επικυρώνοντας. Για τον ακροατή ενός τέτοιου έργου είναι ελκυστικό το ότι στην επανειλημμένη ακρόαση ακούει κάθε φορά «προς άλλη κατεύθυνση». Η στάθμιση των διαφόρων ευρημάτων είναι για τον αναλυτή το δυσκολότερο πρόβλημα, για το οποίο δεν μπορεί να δοθεί καμμία συνταγή. Πρέπει εντούτοις να δοκιμασθεί το αν πρέπει να αποδώσουμε μεγαλύτερο βάρος σε μια ή σε περισσότερες διαμορφωτικές δυνάμεις.

Johann Sebastian Bach:

Σουίτα 1 σε ΣΟΑ-Μείζονα για τσέλλο σόλο BWV 1007, Courante.

Γοργά χορευτικά μέρη ανοίγουν (Allemande [αλλεμάντ], Courante [κουράντ]) και κλείνουν (Gigue [ζίγκα]) τη σουίτα του Bach και πλαισιώνουν χορούς με βραδύτερο χρόνο όπως η Sarabande [σαραμπάντα], το μενουέττο. Αυτό το γοργό - αργό - γοργό όμως, δίδει μόνο πολύ επιφανειακά εξωτερικά το κυκλικό γενικό σχέδιο. Σ' αυτά τα μέρη - πλαίσια, η απ' αρχής μέχρι τέλους μηχανική κίνηση μπορεί να υπερνικήσει τις ρυθμικές-μοτιβικές δυνάμεις, ενώ οι μεσαίοι χοροί κυριαρχούνται κατά τέτοιο τρόπο από ένα χαρακτηριστικό ρυθμό, ώστε αυτό το χορευτικό βήμα παραμένει σταθερό συνεχώς απέναντι στα επερχόμενα ρέοντα όγδοα. Αν πάρομε όμως τη σουίτα αυτή ως παράδειγμα, κι αυτός ο ορισμός του ολικού μορφολογικού σχεδιασμού ως τρέξιμο - βάδισμα - τρέξιμο δεν πείθει : Μάλιστα η Allemand και η Gigue δεν αντιφάσκουν μεταξύ τους, αλλά το μετρικό μοτίβο της Courante, που την διανθίζει επανειλημμένως, θα μας επέζε να την λογαριάσουμε στους χορούς που βαδίζουν.

Η αποφασιστική αλλαγή λαμβάνει χώραν μάλλον σε μια άλλη διάσταση. Η ακουστική εντύπωση αυτών των μεσαίων χορών είναι συγκρατημένη, γεμάτη γαλήνη, κυρίως με το να έχουν διαρθρωθεί σε «προφυλαγμένες» μετρικές μονάδες. Έτσι η ένταση της γραμμής της

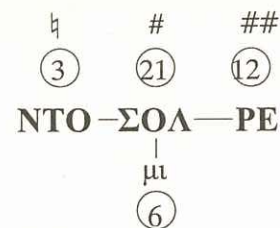
σαραμπάντας της σουϊτας που εξετάζουμε, είναι περιφραγμένη μέσα στη διάταξη τεσσάρων τετράμετρων ομάδων· το μενουέττο I κυριαρχεί με την 4+4, 4+4, 2+6 διάρθρωσή του ακόμη πιο εύκολα στην ενέργεια της γραμμής του που αναπτύσσεται στο τέλος. Τουναντίον στην αλλεμάντ - μολονότι είναι αρθρωμένη από 16+16 μέτρα - θα έπρεπε δύσκολα να δοθεί ερμηνεία με τετράμετρες, και στην κουράντ και την ζίγκα οι διαρθρωτικές τάσεις όχι μόνο απορρίπτονται αλλά και εκμηδενίζονται ακουστικά με σαφήνεια : Εκμηδενίζονται με το να ισχύουν στην αρχή γενικά και στη συνέχεια να αποδυναμώνονται. (Ας συγκρίνομε την καταστροφή [Katastrophe] στο δεύτερο μέρος της ζίγκας η οποία αρχίζει τόσο χαλιναγωγημένη με 4+4+4+4). Εκείνο λοιπόν που στο προσκήνιο γίνεται αντιληπτό απ' τον ακροατή ως γοργό - αργό - γοργό και αντίστοιχα το ακούει ως σωστό, στην πραγματικότητα είναι «ασυγκράτητα ορμητικό - βαδίζοντας με αυτοκυριαρχία - ασυγκράτητα ορμητικό». Μετά απ' αυτές τις βασικές παρατηρήσεις, οι οποίες αποδίδουν στην κουράντ τη θέση της μέσα στη μεγάλη μορφή, τώρα η ανάλυση της κουράντ.

Ας αρχίσουμε απ' το αρμονικό γίνεσθαι. Τα πρώτα οκτώ μέτρα καταλήγουν με πτώση στην τονική, τα επόμενα δέκα στην PE-Μείζονα τονικότητα της δεσπόζουσας. Μετά τη διπλή διαστολή η ανάπτυξη επιταχύνεται. Μετά από τέσσερα μέτρα (μέτρο 20) προσεγγίζεται πάλι η τονική, από την οποία ξεκινά αμέσως μετατροπία προς την μι-ελάσσονα Τρ [τονική της σχετικής ελάσσονος] (μέτρο 24), η οποία στα επόμενα τέσσερα μέτρα ενισχύεται με sN D^v t3 Dt (μέτρα 25-28). Μετά από μια δίμετρη στροφή στην υποδεσπόζουσα ΝΤΟ-Μείζονα τονικότητα (μέτρα 29-30), ξαναβρίσκεται παρακάτω η τονική σε κύκλους που πάντοτε στενεύουν ολοένα περισσότερο (μέτρο 34 τέλος) και ενισχύονται (μέτρα 35-36) και μάλιστα διαμέσου :

DD₃ D, (D₃₁) S D T S D T
Μέτρο 31 32 33 —34— 35—36

Η καταληκτική καντέντσα στην τονική ανταποκρίνεται στην κατάσταση του ξεκινήματος και ξαναφέρει το αρμονικό γίνεσθαι σε ησυχία.

Ας ερευνήσομε την περιοχή κυριαρχίας των τονικών κέντρων. Η ΣΟΛ - Μείζων κυριαρχεί στα μέτρα 1-8, 20-22, 32 και 34 - 42 δηλαδή επί 21 μέτρα. Τη δεσπόζουσα τονικότητα υπηρετούν τα μέτρα 9-19 καθώς και 31, συνολικά δώδεκα μέτρα, ενώ η υποδεσπόζουσα τονικότης εξουσιάζει μόνο τα τρία μέτρα 29,30 και 33. Στη σχετική μι-ελάσσονα της τονικής ανήκουν τα έξι μέτρα από 23 έως 28. Μαζύ κυριαρχεί η περιοχή Τ/Τρ επί 27 μέτρα από συνολικά 42, και είναι προσανατολισμένη στον κύκλο των πέμπτων ισχυρότερα προς τα άνω παρότι προς τα κάτω :



Το ότι το tempo της αναπτύξεως είναι ισχυρότατο μεταξύ των μέτρων 23 και 24, προκύπτει με παρόμοιο τρόπο από την έρευνα του χρησιμοποιημένου τονικού αποθέματος. Ξεκινώντας από τον ΣΟΛ-Μείζονα χώρο βρίσκουμε τις ακόλουθες αλλοιώσεις:

μ. 9	NTO → NTO#	μ. 30	ΦΑ → ΦΑ#
μ. 20	NTO# → NTO	μ. 31	NTO → NTO#
μ. 23	PE → PE#	μ. 32	NTO# → NTO
μ. 25	ΦΑ# → ΦΑ	μ. 33	ΦΑ# → ΦΑ
μ. 26	ΦΑ → ΦΑ#	μ. 34	ΦΑ → ΦΑ#
μ. 29	PE# → PE, ΦΑ# → ΦΑ	μέχρι το μέτρο 42 καμμιά άλλη αλλοίωση.	

Το ξετύλιγμα του τονικού χώρου είναι, όπως πρέπει, σταθερό. Όλοι οι φθόγγοι κορυφής είναι πυκνά ο ένας κοντά στον άλλο στα ντο', ρε', και ρε#'. Ο υψηλότερος φθόγγος είναι το μι' στο μ. 9, εντούτοις θα μπορούσε το σημείο κορυφής να είναι στο ρε#' στο μ. 26' όλοι οι υπόλοιποι φθόγγοι αιχμής ηχούν μόνο επί ένα όγδοο ή δέκατο έκτο, αλλ' αυτό το ρε# επικρατεί επί ένα τέταρτο συνεζευγμένο μ' ένα δέκατο έκτο. Αντίστοιχα όλοι οι βαθείς φθόγγοι στο ΝΤΟ, ΡΕ ή ΜΙ βρίσκονται ενιαία στενά ο ένας κοντά στο άλλο.

Στο τέλος και των δύο κύριων μερών υπάρχει ήμισυ. Η αμέσως μικρότερη αξία το παρεστιγμένο τέταρτο βρίσκεται μόνο στην τονική κατάληξη στο μ. 8 και στην πτώση της Τρ [της τονικής της σχετικής κλίμακας] στο μ. 28. Η γνωστή ήδη απ' την αρμονική ανάπτυξη χονδρική διάρθρωση σε τέσσερα τμήματα μ' αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνεται και αποσαφηνίζεται· εδώ η βαθμιαία ανάπτυξη των τμημάτων είναι αξιοσημείωτη: 8 → Τ, 10 → Δ, 10 → Τρ, 14 → Τ.

Τα πρώτα τρία μέτρα παρουσιάζουν διάφορες εκδοχές του μετρικού μοτίβου. Η τρίτη μορφή είναι αυτή που κυριαρχεί στην περαιτέρω διαδρομή με μια άρση έξι δεκάτων έκτων. Μια άρση ενός ογδόου εμφανίζεται μόνο ακόμη στην αρχή του δευτέρου κυρίου μέρους και στο μ. 21, και καθόλου πλέον η άρση των δύο δεκάτων έκτων + δύο ογδόων. Στο μ. 23 θα βρεθεί ακόμη μια νέα εκδοχή με άρση επτά δεκάτων έκτων, στα μ. 23 και 26 τελειώνει το μοτίβο μ' ένα δέκατο έκτο. Συνολικά λοιπόν υπάρχουν οι ακόλουθες εκδοχές :

3 Φορές
1 Φορά
7 Φορές
1 Φορά

Πόσο συχνά εμφανίζεται το μοτίβο στο κάθε τμήμα ; Τέσσερις φορές στο πρώτο και μόνο δύο φορές στο δεύτερο τμήμα. Στο τρίτο τμήμα βρίσκεται έξη φορές και μάλιστα με άρση στα μέτρα 19, 20, 22, 23 και 24 καθώς και 27 (εδώ γίνεται κάπως ρευστό με την ανοικτή κίνηση των δεκάτων έκτων προς δύο κατευθύνσεις). Στο τέταρτο τμήμα το μοτίβο υπάρχει στα μ. 29 και 30 και θα μπορούσε να πάει μακρύτερα, αν θέλει κανείς να δεχθεί μια «εσωτερικά συντεθειμένη» αλλαγή μέτρων στα μέτρα 34 και 35 και να το αναγνωρίζει ακόμη δύο φορές.

Κείμενο:

Επανερμηνεία :

Επειδή όμως η θέση στο μέτρο είναι αποφασιστικής σημασίας για το σχήμα του μοτίβου, το μοτίβο μόλις μπορεί ν'αναγνωρισθεί από τον ακροατή σ'αυτά τα μέτρα 34 και 35 (επειδή δεν αναμένεται !). Στο καθένα απ' τα τέσσερα τμήματα λοιπόν το μοτίβο στέκεται στην αρχή, και σε κανένα στο τέλος. Πόσα μέτρα κάθε τμήματος προσδιορίζονται όμως απ' αυτό το μοτίβο ; 4 από 8, 2 από 10, 6 από 10, 2 από 14 μέτρα. Η κατανομή βάρους του μοτίβου και της κινήσεως των δεκάτων έκτων είναι λοιπόν συνεχώς διαφορετική, εντούτοις αναγνωρίζεται εύκολα ένα γενικό σχέδιο :

Στην αρχή και των δύο κυρίων μερών το μοτίβο κυριαρχεί ή πράγματι δικαιολογείται, ενώ κατά το τέλος θριαμβεύει κάθε φορά η κίνηση των δεκάτων έκτων. Τώρα όμως, στο τρίτο τμήμα, η κυριαρχία του μοτίβου είναι ισχυρότατη (δηλ. ισχυρότερη απ' ότι στο πρώτο) και η δύναμη των δεκάτων έκτων είναι ισχυρότατη στο τέταρτο τμήμα (δηλ. μεγαλύτερη απ' ότι στο δεύτερο). Έτσι το γεγονός «αύξηση της ισχύος των δεκάτων έκτων» παρουσιάζει στο πρώτο κύριο μέρος μια πιο απαλή καμπύλη αναπτύξεως, ενώ στο δεύτερο κύριο μέρος, λαμβάνει χώραν μια υποβάθμιση του μοτίβου και στέψη της κινήσεως των δεκάτων έκτων κατά πολύ δραματικότερο τρόπο. Αν πρέπει να δοθεί μια επεξήγηση με εικόνα, ενδείκνυται κάπως έτσι:

Μέτρα: 8 10 10 14

Η αύξηση της κινητήριας ορμής μέσα σε κάθε τμήμα γίνεται σαφής και από την έρευνα των μετρικών ομάδων. Εδώ όμως μπαίνει στην εικόνα και κάτι άλλο : Στο πρώτο τμήμα, μετά από τέσσερα αυτόνομα μοτιβικά μέτρα, ακολουθεί μια κινητήρια ομάδα τεσσάρων μέτρων. Το δεύτερο τμήμα αρχίζει με δύο μοτιβικά μέτρα, τα οποία όμως έναντι της αρχής είναι λιγότερο περιορισμένα στον εαυτό τους και περισσότερο ανοικτά σε περαιτέρω ανάπτυξη : Στην αρχή ο τελικός φθόγγος κάθε μετρικής ομάδας, είχε απόσταση τουλάχιστον μιας οκτάβας από τον νεοπαρεμβαλλόμενο φθόγγο, ενώ τώρα στο μ. 9 π.χ. ο τελικός φθόγγος λα και ο παρεμβαλλόμενος φθόγγος σι βρίσκονται άμεσα ο ένας δίπλα στον άλλον, έτσι ώστε η μελωδική γραμμή ξεπερνά τα όρια του μετρικού μοτίβου. Στο μ. 10 η σύνδεση του ντο# προς το σι γίνεται, διαμέσου αυτού του γεγονότος, ακόμη στενότερη, ώστε η τρίλλια στο ντο# τονίζει την ενότητα της γραμμής. Τώρα ακολουθεί μια κινητήρια τετράμετρη ομάδα της οποίας το τελικό μέτρο 14 είναι ταυτοχρόνως αρχή μιάς άλλης σχέσης : Η άνοδος που τείνει στο στόχο κάνει το μ. 15 σαφώς ένα «μέτρο αρ. 2» δηλ. το μ. 14 μέτρο αρχής. Έτσι μετρούμε μέχρι τη διπλή διαστολή ακόμη μια πεντάμετρη κινητήρια ομάδα, η οποία άρχισε με συντόμευση των φράσεων. Ιδού η παράσταση του πρώτου κυρίου μέρους στο σύνολό του:

1, 1, 1, 1, 1 2 3 4. 1 1 1 2 3 (4) 1 2 3 4 5.

(Η κίνηση των μ. 9 και 10 που πιέζει προς την αρχή προκύπτει επίσης από την ενταθείσα αρμονική δραστηριότητα. Από την ολόμετρη προχώρηση της αρμονίας στην αρχή (T/T/S/D) βγήκε η ημίμετρη ανάπτυξη D^D D / D^D D !). Πριν από τη διπλή διαστολή ακούει κανείς γενικά ένα υπεράριθμο μέτρο. Στο μ. 16 ο ακροατής αναμένει την πτωτική κατάληξη του μ. 14 που αρχίζει την (υποτιθεμένη τετράμετρη) ομάδα, κάπως έτσι:

ή έτσι:



Τώρα λοιπόν η πρώτη τετράμετρη κινητήρια ομάδα έχει ένα μέτρο λιγότερο, η δεύτερη ένα περισσότερο' το γίνεσθαι πρώτα κινείται εσπευσμένα χωρίς ανάσα και κατόπιν κλιμακώνεται σε μεγάλη υπερεκχυλίζουσα επέκταση.

Το τρίτο μέρος αρχίζει με δύο αυτοτελή μοτιβικά μέτρα και μια δίμετρη ομάδα που λήγει με το μοτίβο. (μ. 21-22). Μετά την μιελάσσονα, πάλι δύο μοτιβικά μετατροπικά μονόμετρα ακολουθούμενα από τετράμετρη ομάδα. Μετράμε λοιπόν:

1, 1, 1 2, 1, 1, 1 2 3 4.

Στην αρχή του τέταρτου τμήματος βρίσκονται δύο αυτοτελή μοτιβικά μέτρα. Τώρα αρχίζει μια εξάμετρη κινητήρια ανάπτυξη η οποία καταλήγει στην τονική στο μ. 36. Το ήδη αναφερθέν μετρικά μετακινημένο μετρικό μοτίβο μπαίνει σ' αυτήν την ανάπτυξη, δημιουργώντας αμηχανία, αυξάνοντας την ένταση των γεγονότων. Με συντόμευση των φράσεων πάλι το μ. 36 γίνεται ταυτοχρόνως αρχή μιας κινητήριας ομάδας τεσσάρων μέτρων, της οποίας αναμένομε το τέλος στο μ. 39. (Το μ. 38 είναι μάλιστα ακριβής μεταφορά του μ. 16 και ως «μέτρο τρία» μιας ομάδας, ξυπνά επίσης την ίδια ακουστική προσδοκία). Με μια ακόμη συντόμευση φράσεως ανοίγει στο μ. 39 μια τετράμετρη καταληκτική ομάδα, η οποία δημιουργεί ευστάθεια έναντι επιταχνομένων και απροσδόκητων γεγονότων. Η κινητική ενέργεια είναι λοιπόν στο τέταρτο τμήμα κατά πολύ ισχυρότερη κι αφήνει την ανάπτυξη να εκταθεί «χωρίς ανάσα» επί δώδεκα μέτρα.

Ιδού η παράσταση των μετρικών ομάδων ολόκληρης της κουράντ:

1ο τμήμα (8 μέτρα) 1, 1, 1, 1, 1 2 3 4 2ο τμήμα (10 μέτρα) 1 1 1 2 3 (4) 1 2 3 4 5

3ο τμήμα (10 μέτρα) 1, 1, 1 2, 1, 1, 1 2 3 4 4ο τμήμα (14 μέτρα) 1, 1, 1 2 3 4 5 (6) 1 2 3 (4) 1 2 3 4

Και τα τέσσερα τμήματα αρχίζουν λοιπόν εκ νέου «ξεκινώντας από [πλήρη] στάση» και στο τέλος κερδίζουν περισσότερη κινητική ενέργεια. Επειδή οι κινητήριες μετρικές ομάδες στο δεύτερο τμήμα είναι μεγαλύτερες παρότι στον πρώτο, και στο τέταρτο μεγαλύτερες παρότι στο τρίτο προκύπτει :

1 ◀ 2
3 ◀ 4

Το ίδιο επιβεβαιώνουν οι με «κομμένη ανάσα» συντομεύσεις φράσεων που βρίσκονται μόνο στο δεύτερο και τέταρτο τμήμα. Έναντι όμως του δεύτερου τμήματος το οποίο περιέχει συντόμευση φράσεων, η διπλή υπερχειλίση αναμενομένων τομών κάνει να αναγνωρίζεται πάλι το τέταρτο τμήμα ως σημαντική κλιμάκωση. Ακόμη η δωδεκάμετρη κινητικότητα του τελευταίου τμήματος είναι απλησίαστη απ' όλα τα προηγούμενα τμήματα. Σύμφωνα μ' αυτά οι κλιμακώσεις κινούνται ως εξής :

1 ◀ 2
3 ◀ 4

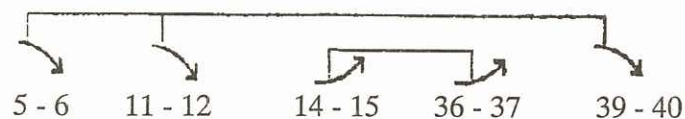
Θα ήταν ακόμη ενδιαφέρουσα μια ματιά στην διαφορετική εξέλιξη του ηχητικού χώρου. Φαίνεται ότι τα κινητήρια μέτρα (5,6,11,12,14,15 κοκ) εκτείνουν τον ηχητικό χώρο μέχρι μια εβδόμη ή οκτάβα' το ξετύλιγμά του έχει σαφώς οριζόντια τάση. Μεταξύ μιάμιση και δύο οκτάβων εκτείνεται τουναντίον η ηχητική έκταση στα λιγότερο πιεστικά προς τα εμπρός, μοτιβικά μέτρα. Το ξετύλιγμά τους εκτείνεται εντονότερα κατά την κατακόρυφη κατεύθυνση. (Από εδώ γεννάται ένα πρόσθετο επιχείρημα για την ανάληψη στα μ. 34-35 ενός μοτίβου μετακινημένου στο μέτρο: Η έκταση δύο οκτάβων ανταποκρίνεται στην κατά τα άλλα συνηθισμένη κατακόρυφη εξέλιξη των μοτιβικών μέτρων!).

Ορισμένα μετρικά μοντέλα εμφανίζονται περισσότερες φορές, μεταφερμένα σε άλλες βαθμίδες. Το κινητήριο μ. 6 είναι, κατά μια βαθμίδα, βαθύτερα ακριβής αλυσίδα του μ. 5. Σ' αυτήν ανταποκρίνονται, πάλι σ' άλλες βαθμίδες τα μέτρα 11 και 12 καθώς και 39 και 40. (Κάθε φορά τα δεύτερα μέτρα αλυσιδοποιημένα κατά ένα τόνο βαθύτερα). Αυτό το μοντέλλο μέτρου εμφανίζεται λοιπόν έξι φορές. Παρακάτω βρίσκουμε τα προς τα άνω κατευθυνόμενα κινητήρια δίμετρα 14-15 πάλι στα μ. 36-37 και τελικά - γι' αυτό έγινε ήδη λόγος - ανταποκρίνεται στο μ. 16 το μ. 38. Πάντοτε εδώ πρόκειται για επάνοδο σε άλλες βαθμίδες με μια εξαίρεση : Το μ. 5 επαναλαμβάνεται στο μ. 40 κατά λέξιν. Και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για την καντέντσα στο τέλος του τμήματος, στην τονική. Τώρα η ματιά πέφτει επίσης πάνω στη σχέση του μ. 41 με τα μ. 6 και 7, έτσι ώστε επιτρέπεται κάλλιστα να αναφέρομε δικαίως την ακόλουθη σχέση:



Οι τέτοιου είδους πολύ όμοιες καταλήξεις του πρώτου και τρίτου τμήματος αποτελούν μία πολύ ενδιαφέρουσα μορφή πλαισίου. Μια άλλη

«συμμετρική ως προς κέντρον» σχέση πλαισίου θα μπορούσε να παρατηρηθεί στη διάταξη των κινητήριων μοντέλλων αλυσσίδα. Η κατιούσα αλυσσίδα εμφανίζεται στο μ. 5-6, 11-12 και 39-40, η ανιούσα στα μ. 14-15 και 36-37, δηλ.:



Εντούτοις αυτό δεν πρέπει να υπερερμηνευθεί. Πρόκειται μάλιστα μόνο για το ότι η εμφανιζόμενη στο τέλος του δευτέρου τμήματος ακολουθία «κατιούσα + ανιούσα αλυσσίδα» στην κατάληξη έχει μεταβληθεί σε «ανιούσα + κατιούσα αλυσσίδα». Το πρώτο τμήμα αρκείται στην κατιούσα αλυσσίδα, το τρίτο τις παραλείπει και τις δύο.

Διδακτική είναι η παρατήρηση ότι όλες οι ακριβείς επαναλήψεις μέτρων βρίσκονται μόνο στα κινητήρια τμήματα. Αυτά «δεν έχουν χρόνο» για συνεχή νέα εύρεση, δεν δίνουν σημασία σ' αυτό, υποδεικνύουν έτσι το στόχο τους και όχι τον εαυτό τους. Τουναντίον τα μοτιβικά μέτρα επιδιώκουν συνεχώς παραλλαγμένη, ανανεωμένη ουσία: δεν κατατείνουν προς ένα σκοπό, αυτά είναι «το ίδιο το πράγμα», επαναπαύονται στον εαυτό τους. Πρέπει λοιπόν να δηλωθεί ότι η μεγαλύτερη πυκνότης γεγονότων βρίσκεται μέσα στα μοτιβικά τμήματα. Η προ ολίγου τόσο ισχυρή κλιμάκωση βγαλμένη από την επεξεργασία διαμέσου της ολοένα ισχυρότερα αναπτυσσομένης κινητικής ενέργειας, πρέπει επομένως να εγκαταλείψει κάποια από την δόξα της: Τα γοργότερα μέτρα είναι ταυτοχρόνως και τα ελάχιστα παραγωγικά! (Αναγνωρίζομε λοιπόν ότι η τόσο ισχυρά αντιληπτή κλιμάκωση εξαρτάται αποφασιστικότερα όχι από τη γυμνή ταχύτητα των φθόγγων, αλλά από το κόσμημα της ανάσας που προκαλούν οι συντομεύσεις των φράσεων, από την σύγκριση στις ομαδοποιήσεις των μέτρων οι οποίες ακριβώς θέτουν σε κίνδυνο την μορφή). Πράγματι τα τελευταία επτά μέτρα της κουράντ - όπως προκύπτει από την προηγούμενη απόδειξη - παριστάνουν μόνο γνωστές ήδη μετρικές ομάδες με νέου είδους σειρά, έτσι ώστε στο τέλος υπάρχει μια σπάνια υπέρθεση των τάσεων μαζί με τη μεγίστη κλιμάκωση καθώς επίσης και φρενάρισμα. Η φυγόκεντρος και η κεντρομόλος δύναμη εδώ τείνουν ταυτοχρόνως προς την κορυφή τους, όπου σίγουρα η τελευταία γίνεται αντιληπτή από τον ακροατή κάτω απ' το κατώφλι της συνειδήσεως.

Κριτικές παρατηρήσεις.

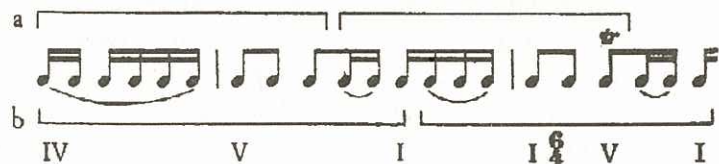
Η κουράντ από τη σουίτα σε ΣΟΛ-Μείζονα για σόλο βιολοντσέλλο είναι παράδειγμα [Paradigma!] της διαδικασίας η οποία

παρουσιάζει, διάμεσου ελάχιστων διαφορών, το ίσο ως άνισο. Ο αριθμός των μοτίβων ή των μελωδικών φιγουρών που αποτελεί την ουσία του μέρους, είναι τόσο μικρός, και η τέχνη τόσο ανεπτυγμένη, ώστε να αποφεύγει με την παραλλαγή την μονοτονία, να κρύβει τα πανομοιότυπα. Δεν είναι λοιπόν τυχαίο αλλά θα μπορούσε ν' ανταποκρίνεται στην επιδίωξη του Bach, το να έχουν παραβλεφθεί ορισμένες απ' τις μοτιβικές σχέσεις από τον de la Motte: Το μ. 4 (με άρση τριών ογδών) είναι μια αλυσσίδα από το μ. 3, το μ. 24 μια μεταφορά του μ. 22, το μ. 27 (και ανάλογα το μ. 35) είναι παραλλαγμένη μορφή του μ. 17 και το μ. 34 αλυσσίδα του μ. 33. (Ο ισχυρισμός ότι «όλες οι ακριβείς επαναλήψεις μέτρων βρίσκονται μόνο στα κινητήρια τμήματα», αποδεικνύεται ότι είναι υπερβολή εν όψει της αλληλεξαρτήσεως των μέτρων 22 και 24).

Εν τούτοις είναι χαρακτηριστική λιγότερο η επάνοδος μοτίβων, παρότι η τεχνική του Bach της τόσο αποτελεσματικής όσο και αδιόρατης μεταβολής. Το μοτίβο του μ. 3-4 είναι παράφραση του μ. 2-3 και ταυτοχρόνως επιστροφή στο μ. 1-2. - Η αλυσσιδοποίηση του μ. 5 στο μ. 6 φαινομενικά πιστή, είναι παραλλαγμένη σε τόσο βαθμό όσο το μ. 5 γυρίζει γύρω από μια συγχορδία (V⁷), το μ. 6 τουναντίον περικλείει μια αλλαγή συγχορδιών (I-IV⁷). - Η μελωδική φιγούρα που επαναλαμβάνεται στερεότυπα στα μέτρα 19-24, μια ομάδα τεσσάρων δεκάτων έκτων, υπόκειται - μολονότι εξωτερικά παραμένει η ίδια - σε μία εσωτερική αλλαγή, μια τροποποίηση της σημασίας των φθόγγων: Ο πρώτος φθόγγος είναι εναλλακτικά καθυστέρηση τετάρτης στην τρίτη (μ. 19, 21-22, 24) και πέμπτη της συγχορδίας (μ. 22, 23). Το μ. 33 είναι μάλλον παράφραση του 34 το αντίθετο δηλ. το μ. 34 μείωση του 33. Στο μ. 33 οι φθόγγοι μι και ντο είναι συμπληρώματα των σι και ΣΟΛ στο μ. 34, παραφρασμένο απ' τους ρε' και σι, οι οποίοι κατόπιν εμφανίζονται ως γειτονικοί φθόγγοι. Ταυτοχρόνως όμως το ρε' σχηματίζει με το μι μια εβδόμη, και ως λύση της θα γίνει αισθητή στο μ. 34 η ελαττωμένη πέμπτη φα# - ντο': Ο μελωδικά τυχαίος φθόγγος είναι αρμονικά ουσιώδης. - το μ. 39 είναι, όπως αναφέρθηκε, παραλλαγή των 17 και 27, και στη φιγούρα δεκάτων έκτων ντο' - σι - λα - σολ εμφανίζεται ο φθόγγος ντο' - ανάλογος προς τον σολ, αντίστοιχα λα - στα μέτρα - μοντέλλα, ως καθυστέρηση στο σι. Απ' την άλλη μεριά το σι αναφερόμενο στο φθόγγο ΝΤΟ του μπάσσου, είναι διαφωνία εβδόμης, όπου παρουσιάζεται ένα λα στο τελευταίο τέταρτο του μέτρου ως φθόγγος λύσεως, τον οποίον υπαινίσσεται το ρε και το φα# το ντο' λοιπόν είναι διαφωνία (καθυστέρηση) εν σχέσει προς το σι, και το σι διαφωνία (εβδόμη συγχορδίας) εν σχέσει προς το ΝΤΟ.

Η παραλλαγμένη μορφή των μοτίβων φθάνει μέχρι την αποξένωση απ' το αρχικό σχήμα, το οποίο παριστάνει μάλλον ένα υπόστρωμα το οποίο θα καταναλωθεί, παρά ένα μοντέλλο. Κι έτσι μπορούμε ν' αμφιβάλλομε για το αν τα μ. 9 και 10 μπορούν να γίνουν αντιληπτά ως προβολές του κυρίου μοτίβου. Η διάρθρωσή τους (α), όπως

την επιβάλλει στα μέτρα ο de la Motte, και μάλιστα όχι χωρίς δισταγμό, θα έπρεπε - αν λάβομε υπ' όψει την αρμονία - ν' αντικατασταθεί ή να ολοκληρωθεί από μια διάρθρωση (b) που θα ξέφευγε από το κυρίως μοτίβο. (Το να υπερτίθενται ή να διασταυρώνονται διαφορετικές διαρθρώσεις είναι μέσον για να θεμελιωθεί η μουσική συνέχεια).



Η σύντμηση της άρσεως των έξι δεκάτων έκτων σε μια άρση τριών δεκάτων έκτων δεν είναι χωρίς λειτουργικό ρόλο : Επιπλέον μεσολαβεί μεταξύ της μακράς άρσεως του μοτίβου της αρχής και της ελλείψεως άρσεως των μέτρων τα οποία ο de la Motte τα χαρακτηρίζει ως «κινητήρια».

Όταν γίνεται λόγος για «εντονώτερη αρμονική δραστηριότητα» στα μ. 9-10, θα έπρεπε να τεθούν υπό σύγκρισιν μάλλον τα μοτίβα και όχι τα μέτρα: Το κύριο μοτίβο διαγράφει στην αρχή μια συγχορδία (μ. 1 και 1-2) κατόπιν δύο συγχορδίες (μ. 2-3 και 3-4) και τέλος τρεις (μ. 8-9 και 10).

Συγκριτική ανάλυση.

Αυτή η διαδικασία συνιστάται όταν πρέπει να δειχθεί η έκταση ενός μορφολογικού τύπου, όταν π.χ. πρέπει να οριοθετηθεί ο χώρος της φούγκας με την αντιπαράθεση μιας κατασκευαστικά αυστηρής και μιας concertante, χαλαρότερα διατεταγμένης, φούγκας. Πέραν αυτού μπορεί κάθε ασυνήθιστη συνθετική λύση να εξιχνιασθεί, εν συγκρίσει προς μια τυπική. Εδώ η ανάλυση πρέπει να μη χειρισθεί και τα δύο τεμάχια στο ίδιο βάθος. Μπορούμε π.χ. να βγάλομε το τυπικό πάντοτε μόνο όταν, στο άλλο έργο, στο οποίο δίδεται το κύριο ενδιαφέρον, μπορεί μ' αυτόν τον τρόπο να παρασταθεί πειστικότερα μια κατάσταση πραγμάτων. Η ανάλυση όμως μπορεί επίσης να μην χειρισθεί εξαντλητικά κανένα απ' τα δύο τεμάχια· δίνει λοιπόν στον εαυτό της το πρόβλημα να ξεκαθαρίσει το πού διαφέρουν οι τρόποι δομής.

Επομένως αντικείμενο της αναλύσεως σ' αυτήν την περίπτωση δεν είναι δύο τεμάχια, ούτε ένα τεμάχιο, αλλά μάλλον «μια διαφορά».

Wolfgang Amadeus Mozart:

Πρώτο μέρος της σονάτας για βιολί σε ΝΤΟ-Μείζονα KV296 (Allegro Vivace) και σε μι-ελάσσονα KV 304/300^c (Allegro).

Δυό συνθέσεις του ίδιου συνθέτη, του ίδιου έτους (1778), στην ίδια μορφή, γραμμένες για την ίδια ενοργάνωση, αποδεικνύονται με παρατήρηση από πιο κοντά, ως σχεδόν μη επιδεχόμενες σύγκριση. Και τις δυό φορές μορφή σονάτας - κι εντούτοις δυό τελείως διαφορετικοί μορφολογικοί τρόποι. Κοινά παραμένουν λίγο περισσότερα απ' το γεγονός ότι και οι δύο παρουσιάζουν έκθεση, ανάπτυξη και επανάληψη, και ότι το δεύτερο θέμα κάθε φορά είναι στην συνήθη τονικότητα (D αντίστοιχα tP).

Η αποφασιστική διαφορά βρίσκεται στην περιοχή εκτιμήσεως του μοτιβικού υλικού. Αυτή η ίδια η διατύπωση είναι ήδη προβληματική: Τι μπορεί να αποκληθεί «μοτιβικό υλικό» στην ΝΤΟ-Μείζονα σονάτα ; Η αποφασιστική διαφορά έγκειται λοιπόν - για να το διατυπώσω με την οφειλομένη προσοχή - κάτι μεταξύ σπανιότητας και σπάταλης αφθονίας, μεταξύ επεξεργασίας και παραθέσεως : Επεξεργασίας «θεμάτων ή μοτίβων» και παραθέσεως «ιδεών».

Ας αρχίσωμε με την ανάλυση της εκθέσεως της ΝΤΟ-Μείζονος σονάτας (ακριβώς επειδή αυτό το μέρος αντιπροσωπεύει τον τύπο σονάτας, προ του οποίου παραμερίζουν πολύ ευχαρίστως το διδακτικό βιβλίο και η ανάλυση), και ας εισαγάγωμε την μι-ελάσσονα σονάτα

πάντοτε, οσάκις συμβαίνει να βλέπομε τη μια σαφέστερα διαμέσου της αντιπαραθέσεως της με την άλλη.

Το γεγονός ότι τα πρώτα τέσσερα μέτρα επαναλαμβάνονται, μας φαίνεται σαν κάτι ταιριαστό. Θα ήταν όμως εν γένει δυνατόν μετά το «σήκωμα της αυλαίας» των δύο πρώτων μέτρων ν' αρχίζει με το μέτρο τρία το κύριο θέμα το οποίο αναπτύσσεται και δεν αναφέρεται πλέον στα αρχικά μέτρα. Ας βάλομε λοιπόν ενσυνειδήτως σε παρένθεση το ερώτημα, τι, με τι και πώς συγκλίνει σε μια ανώτερη μονάδα. Ας απαριθμήσομε λοιπόν απλώς και μόνο τις ιδέες και ας ερευνήσομε την αυτοτέλεια και την αλληλεξάρτησή τους.

Στην 1η ιδέα (μ. 1-2, πιάνο και βιολί σε ταυτοφωνία, σύντομος και περιεκτικός ρυθμός, κατιούσα τρίφωνη συγχορδία) αντιπαράκειται σε, από πάσης απόψεως, αντίθεση η 2η (μ. 3-5) : Μόνο πιάνο, τρίφωνη σύνθεση, εμπνευσμένη μελωδικά και όχι ρυθμικά, βήματα δευτέρας αντί τρίφωνης συγχορδίας. 3η ιδέα στο μ. 9 : Ιδέα μονόμετρη, μίμηση του βιολιού, ανιούσα τρίφωνη συγχορδία. (Μ' αυτό συγκεκριμένη σχέση συγγενείας προς την 1η ιδέα αλλ' ας είμαστε προσεκτικοί : Δεν επιδέχονται τα περισσότερα στο Mozart αναγωγή σε βήματα δευτέρας ή σε τρίφωνη συγχορδία ; Επομένως δεν υπάρχουν μόνο δύο ιδέες !). 4η ιδέα στο μ. 10, ομοίως μονόμετρη, μελωδική, κατιούσα με άρση. Σύνδεση της 3ης με την 4η ιδέα με σταθερή κίνηση του μπάσσο και επίσης στην 4η ιδέα το βιολί οδηγείται σε κανόνα. Τα μέτρα 15-21 περιορίζονται σ' ένα υλικό, την 5η ιδέα. Δέκατα έκτα τρέχουν προς ένα επιδιωκόμενο φθόγγο. Ρυθμικές συγχορδίες στο μπάσσο, ημίση ως συμπληρωματικές φωνές του βιολιού. Εδώ από την τομή στο μ. 17, προκύπτει μια σχέση συγγενείας προς την 1η ιδέα. Η 6η ιδέα κατευθύνει τα μ. 22-25. Στενά διαστήματα, μελωδικά, αλλά από πλευράς ρυθμού η ιδέα διαγράφεται ισχυρότερα παρότι π.χ. η 2η ιδέα. Ισοκράτης στο βιολί. Πάλι συνοδεία ογδών στο μπάσσο. (Συγγένεια με την 3η και την 4η ; Επίσης και εδώ οφείλεται προσοχή. Δεν είναι πλέον δυνατή η παρουσία της υπό μορφήν φιγούρας τετάρτων ή ογδών ή ρυθμικής συνοδείας). Η 7η ιδέα (μ. 26-29) ένα καθ'εαυτό δίμετρο μελωδικό υλικό με νέες ρυθμικές ιδέες, χτίζεται με αλυσισιοποίηση του 2ου μέτρου και πτώση. Η εδώ εμφανιζόμενη συνοδευτική ανακρουστική φιγούρα του βιολιού πρέπει να συζητηθεί χωριστά : Εδώ πρόκειται πράγματι για εγκάρσια σύνδεση. Το ότι η συνοδευτική φιγούρα της 6ης ιδέας εδώ προχωρεί κατευθείαν, παραπέρα δημιουργεί βεβαίως σύνδεση. Στην 8η ιδέα (μ. 30-32) η οποία φέρνει νέο ρυθμικό και μελωδικό υλικό, ξεκόβει προσεκτικά η συνοδεία ογδών του μπάσσο από την ομάδα 6-7. Η, εν είδει κανόνος, κίνηση του βιολιού σε απόσταση μισού μέτρου δημιουργεί σίγουρα σύνδεση με την 3η και την 4η ιδέα. Η 9η ιδέα κυριαρχεί στα μ. 33-40. Ο συνοδευτικός της ρυθμός στο βιολί και στο μπάσσο του πιάνου θα μπορούσε να ισχύσει ως ανάμνηση της 1ης ιδέας, ενώ τα τέσσερα δέκατα έκτα στην αρχή του μέτρου μαρτυρούν συγγένεια με την 8η ιδέα. Το να

ανέθετα στο μ. 41 την ιδιαίτερη 10η ιδέα ίσως θα γεννούσε διαμαρτυρίες. Αν παρατηρήσομε όμως τις διαφορετικές μετρικές θέσεις των δέκατων έκτων στη μέχρι τούδε αλλά και στις εφεξής ιδέες, δεν θα βρούμε πουθενά ακριβώς τα τέσσερα ανακρουστικά δέκατα έκτα. Ως κατάληξη της 9ης ιδέας θα μπορούσε να θεωρηθεί η ανάπτυξη καντέντσας απ' αυτήν, κάπως έτσι:



Επίσης το μπάσσο του πιάνου χρησιμοποιεί μια συνοδευτική φιγούρα που δεν εμφανίζεται στο κοντινότερο περιβάλλον και η επανάληψη των δέκατων έκτων απ' το βιολί είναι μοναδική σ' ολόκληρο το μέρος. Μετά το μέτρο της καντέντσας και τη γενική άρση ένας συνοδευτικός ρυθμός, που ηχεί εναλλακτικά απ' το βιολί και το πιάνο, συνδέει ένα μακρότερο τμήμα. Επίσης το «quasi pizz» [οιονεί pizzicato] σε τέταρτα δημιουργεί δεσμό, ενώ η οδηγός φωνή, μετά την 11η ιδέα (μέτρα 44-47), φέρνει ως 12η ιδέα μια τελείως άλλου είδους νέα εμπνευση. Το pizzicato σε τέταρτα στο μπάσσο του πιάνου χτίζει μια γέφυρα προς την 13η ιδέα (άρση στα μ. 60-62), της οποίας η ρυθμική - μελωδική δομή δεν επιδέχεται πάλι σύγκριση με καμμία μέχρι τώρα διατύπωση. Επίσης και οι συνοδευτικές φωνές χρησιμοποιούν με επανάληψη των ογδών του τρέμολο - εβδόμης, αχρησιμοποίητο υλικό. Η συνοδεία της 14ης ιδέας (μ. 63-63) καταπονείται σ' ένα μοντέλλο ογδών που μέχρι τώρα δεν έχει ακόμη χρησιμοποιηθεί, ενώ η κίνηση εν είδει κανόνος, πάλι σε απόσταση μισού μέτρου, δεν αρνείται κάποιες σχέσεις προς την 3η, 4η και 8η ιδέα. Ο μελωδικός στόχος είναι στην αρχή συγγενικός προς την 1η ιδέα, οδηγεί όμως απ' εκεί και πέρα σχεδόν στο μέχρι τώρα αδιανόητο. (Και η 7η βγήκε από την διπλή επέρεση της 1ης ιδέας, αλλά πόσο μακριά είναι εντούτοις οι 1η, 7η και 14η !). Πριν από τις τελικές συγχορδίες ακόμη μια φορά μια ιδιάζουσα 15η ιδέα κουράζει (μ. 67), της οποίας η φιγούρα του μπάσσο εμφανίστηκε μόνο στην 8η και προς στιγμήν, οπωσδήποτε ως κάτι το πρωτοφανές. Το ρυθμικό - μελωδικό της σχήμα θυμίζει την 9η [ιδέα].

Αν ασχοληθούμε και τώρα με τη συνάτα σε μι-ελάσσονα με σκοπό την καταγραφή ενός τέτοιου είδους καταλόγου ιδεών, όπου θα υποχρεωθούμε θέλοντας και μη από το μουσικό κείμενο, προς μία άλλη ορολογία. Τα πρώτα οκτώ μέτρα περιέχουν τρεις παραλλαγμένες μορφές μιας δίμετρης ιδέας. Η εξάρτηση των τεσσάρων ακόλουθων μέτρων δεν αναγνωρίζεται μόνο από την κρατημένη ταυτοφωνία : Πρόκειται για τα επιταχυνθέντα (και αλλαγμένα μόνο κατά ένα φθόγγο) μέτρα 7-8. Μετά από επανάληψη της πρώτης οκτάμετρης διαμορφώσεως - όχι πλέον τώρα ταυτοφωνίας - φθάνει σ' ένα τέλος στο μ. 20, όπως προδίδουν ο ισοκράτης του βιολιού και η τυπική εναρμόνιση της coda των επομένων : Η ελάσσων τονική θα είναι παρένθετη δεσπόζουσα συγχορδία εβδόμης

στην υποδεσπόζουσα. Ακούμε λοιπόν μια τετράμετρη και κατόπιν επαναληφθείσα «ιδέα κόντας στην 1η» με την οποία συνδέεται επίσης διαμέσου της άρσεως των δύο ογδών.

Το μ. 29 εισάγει μια δεύτερη, διαμορφωμένη σε τέσσερα μέτρα, ιδέα η οποία είναι έντονα αντιθετική, η οποία προσδιορίζει το γίνεσθαι μέχρι το μ. 44, μετά το οποίο το μ. 45 γίνεται σαφώς αντιληπτό από κάθε ακροατή ως «2α», ως παραλλαγμένη μορφή του μέτρου δύο αυτής της ιδέας. Είναι τα μέτρα 47-50 μια «νέα ιδέα»; Πιο επιτυχημένη θα ήταν μια διατύπωση του είδους: Η δεύτερη ιδέα αποτελείται από ένα ρυθμικό - χορευτικό κι ένα μελωδικό - ασματικό δίμετρο. Αφού στα μέτρα 37-44 είχαν κυριαρχήσει αποκλειστικά και μόνο οι ρυθμικές ενέργειες του χορευτικού δίμετρου, μια μελωδική βούληση γίνεται πάλι αξιοπρόσεκτη στο πολύ κρατημένο ρε'' στο μ. 45. Το μοτίβο 2α αιωρείται, λογαριάζοντας αυτήν την επιθυμία, σ'ένα ευρύ μελωδικό τόξο, όπου αυτή η απρόβλεπτη συνέχεια, είναι περαιτέρω κατεύθυνση ιδέας του 2α. Παρόμοια είναι η κατάσταση στο μ. 53, αφού έχει αρχίσει ακόμη μια φορά με 2α: Το τρίφωνο σύνθεμα γίνεται δίφωνο και τελικά μονόφωνο. Διάλυση της συγχορδίας, διάλυση του ρυθμικού - μελωδικού σχήματος: Λοιπόν τέλος μιας ιδέας όχι νέα ιδέα καθεαυτήν. Στην περαιτέρω διαδρομή δεν βρίσκει κανείς τίποτε εκτός της 1ης (εν ειδει κανόνος στα μ. 77-84) και της 1α (Έτσι θα χαρακτηριζόταν η εμφανιζόμενη στο μ. 9 για πρώτη φορά, επιταχυνθείσα εκδοχή των μ. 7-8) στα μ. 59-67, παραπέρα της 2 (μ. 67-68 και 70-71) και της 2α (μ. 73-76) εκτός των πτωτικών μέτρων 57-58 και 72.

Ολόκληρη η 84μετρη έκθεση προσδιορίζεται λοιπόν από δύο ιδέες με μία παραλλαγμένη μορφή η καθεμιά τους. Εκείνο που δεν ανήκει σ'αυτόν τον κύκλο ιδεών υπό την στενή έννοια παράγεται εν τούτοις και νομιμοποιείται διαμέσου αυτού, εξαρτάται από αυτόν ως ένας «παραπέρα δρόμος ιδεών που ξεκινά από...» (μ. 47-50), ως «λύση των...» (μ. 53-56) ή ως «πτώση προς...» (μ. 57-58). Κάθε τι το πρόσθετο λοιπόν εισρέει σε κάποιο απαρατήρητο σημείο, δεν επιτρέπεται ν'αρχίσει μετά από τομές, δεν μπορεί λοιπόν να καταλάβει καμμιά μορφολογικά σημαντική θέση, δεν είναι αυτοτελές, αλλά εξαρτώμενο, μπορεί να προχωρήσει μόνο με πλούσιες ιδέες, χωρίς να είναι το ίδιο ιδέα. - Η αξιολόγηση των γεγονότων επιβάλλεται με τέτοιο δυναμικό τρόπο, ώστε μια πρωτίστως αμερόληπτη κατάρτιση ενός καταλόγου ιδεών είναι καθολοκληριαν αδύνατη.

Την ακριβώς αντίθετη δυσκολία βλέπομε να υπάρχει στην έκθεση της σονάτας σε ΝΤΟ-Μείζονα. Ποιός κυβερνά εδώ; Ποιός κυριαρχεί πάνω κι απ' τον ίδιο του τον εαυτό; Πού είναι αρχή, πού απλώς και μόνο συνέχεια; Κατέχει η γοητευτική 6η ιδέα με τα τέσσερα μέτρα της υψηλότερο βαθμό παρότι η, εν πάση περιπτώσει, κυριαρχούσα σ'έπτά μέτρα 5η ιδέα; Η ανασφάλεια πηγαίνει τόσο μακριά: Είναι η 7η το δεύτερο θέμα, μολονότι εδώ υπάρχει πρώτα κατεύθυνση προς τη

δεσπόζουσα, ή μάλλον η 8η, μολονότι εδώ η ΣΟΛ-Μείζον, γίνεται αμέσως πάλι D⁷ της ΝΤΟ-Μείζονος; Η η 6η - 7η - 8η είναι πράγματι μια δεύτερη θεματική ομάδα που πρωτίστως κατευθύνεται στη δεσπόζουσα τονικότητα; (Επίσης στη μι - ελάσσονα σονάτα, το δεύτερο θέμα ξεκινά βέβαια από την λανθασμένη ΝΤΟ-Μείζονα τονικότητα!) - Φυσικά το αυτί διορθώνει, όταν απ' το μ. 44 αναλαμβάνει το πραγματικό δεύτερο θέμα, την στάθμη του οποίου υποδεικνύει ιδιαίτερα το υπεράριθμο μ. 43. Μέχρις εκεί δεν ξέρομε όμως «πόσο μακριά είμαστε». Μα ποιός μπορεί να παραδεχθεί ότι η ξεχειλισμένη «αποθήκη αποθεμάτων» της πρώτης ομάδος θεμάτων, γεμίζει 42 μέτρα μιας μόνο 68 μετρης εκθέσεως!

Εδώ λοιπόν φαίνεται ότι είναι έργο της αναλύσεως ακριβώς ν'αποδείξει την ισότητα της στάθμης πολλών ιδεών (κατόπιν δε αυτού θα απαγορευόταν να αποδίδονται ακόμη τιμητικές θέσεις όπως «πρώτο και δεύτερο θέμα»). Έτσι απ' αυτό γεννάται το ερώτημα για το είδος της διασυνδέσεως των πάντων σ'ένα όλον, το ερώτημα για την αξιοπιστία του συγκολλητικού υλικού, το ερώτημα για την ολική μορφή. Εξήγηση μας δίδει η απάντηση στο ερώτημα πώς δημιουργούν οι ιδέες και μάλιστα καθεμιά χωριστά μια τάξη, πόσο ισχυρά συναρμολογούνται μεταξύ τους, πόσο αποκλεισμένες είναι απ' το περιβάλλον ή πόσο ανοικτές για περαιτέρω ανάπτυξη.

Οι ιδέες 1 και 2 σχηματίζουν μια τετράμετρη ομάδα η οποία παραμένει ανοικτή στη δεσπόζουσα και επαναλαμβάνεται κατά λέξιν. Οι 3 και 4 σχηματίζουν μια δίμετρη ομάδα πάνω στην τονική, που κατόπιν εμφανίζεται στην υποδεσπόζουσα και εν συνεχεία ηχεί κατά γράμμα ακόμη μια φορά στην τονική. Παρά την καταληκτική αρμονική ευστάθεια αυτό το τμήμα παραμένει ανοικτό για παραπέρα: Το, κινούμενο σε κανόνα, βιολί φθάνει το σκοπό του για πρώτη φορά στο «ένα» του επόμενου μέτρου, το 5 αρχίζει με αστάθεια στην Sp και καταλήγει μετά από τέσσερα μέτρα στην πρώτη σταθερή καντέντσα του μέρους (μολονότι το βιολί προσπαθεί να κρατήσει τη θύρα ανοικτή). Με την ακριβή επανάληψη της ιδέας όμως, λείπει το πτωτικό μέτρο και το 6 προσεγγίζεται πολύ νωρίς προξενώντας όμως έκπληξη με τη συντόμευση της φράσεως. Η ιδέα 6 είναι ανοικτή τετράμετρη ομάδα, της οποίας η τελευταία υποδεσπόζουσα βαθμίδα έχει ανάγκη την επόμενη τονική.

Αφού έχουν «καθερωθεί» όλα τα μέχρι τώρα διαμέσου επανα-

λήψεως (1-2, 1-2/5,5) ή σχηματισμού επαναλήψεως $\left(\begin{array}{ccc} 3\cdot4 & 3\cdot4 & 3\cdot4 \\ T & S & T \end{array} \right)$, παραμένει για πρώτη φορά σε ροή η ιδέα 6: Τα δύο τελευταία της μέτρα είναι αλυσσιδωτή συνέχεια και κλιμάκωση των δύο πρώτων μέτρων. Οι, επόμενες ιδέες μας προειδοποιούν ότι εκεί δεν έχουμε να δούμε καμμια τυχαία παρέκκλιση: Επίσης στα τέσσερα μέτρα της 7ης ιδέας δεν υπάρχει επανάληψη, παρά μόνο αλυσίδα κατά ένα τόνο χαμηλότερα, του δεύτερου μέτρου στο τρίτο, το οποίο εκτός απ' αυτό αλλάζει, κι έτσι

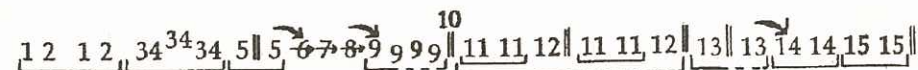
είναι ανοικτό προς το τέταρτο μέτρο. Τα δέκατα έκτα που οδηγούν στην ιδέα 8, αποδεικνύονται ως άρση που ήδη ανήκει στην 8 (όπως δείχνουν με τον ίδιο τρόπο τα επόμενα μέτρα άρσεως). Η 8 καθ'εαυτήν, είναι δομημένη χαλαρότερα : Το πρώτο μέτρο αυτής της δίμετρης ιδέας αλυσσιδοποιείται ένα τόνο υψηλότερα, και κατόπιν εμφανίζεται η 9 ένα μέτρο νωρίτερα, με απροσδόκητη συντόμευση της φράσεως - απροσδόκητη, επειδή η κρατημένη άρση ήθελε να προσεγγίσει ακόμη το «μέτρο τέσσερα» της 8ης ιδέας, και τώρα στρώνει το δρόμο στην 9η ιδέα. Τώρα η ιδέα αποκτά πάλι την ευστάθεια και την αυτοτέλεια της, φυσικά. για τον ακροατή για πρώτη φορά στο μ. 37, όπου η δίμετρη ιδέα 9 μετά από την D^D και την D δεν αναζητεί άλλες βαθμίδες, αλλά φέρεται ακόμη μια φορά επικυρώνοντας και ενισχύοντας με τις D^D και D Παρόλη αυτή την ξανακερδισμένη ευστάθεια παραμένει ωστόσο μια συγκεκριμένη ρευστή τάση από τη σφαίρα των 6-7-8 υπό την μορφήν αλλαγής σε φιγούρες κατά την δεύτερη εμφάνιση της τετράμετρης ομάδας. Το βιολί βρίσκει επιπροσθέτως νέες φιγούρες και στη μελωδική φωνή το αρχικό $\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$ της 9ης ιδέας γίνεται κίνηση δεκάτων έκτων.

Μετά την ιδιαίτερος σταθερή καταληκτική πτώση στην 5η ιδέα (η οποία επομένως κατά την επανάληψη παραλείπεται σκοπίμως) σημειώνεται η πρώτη μεγάλη τομή με την πτωτική ιδέα 10 και το πτωτικό μέτρο 42, τελείως μονοσήμαντα διαμέσου του επόμενου υπεράριθμου «μέτρου μηδέν». Ο Mozart θα μπορούσε να το παραλείψει βέβαια, κάπως έτσι:



Μετά τις «απαιτήσεις του δευτέρου θέματος» των ιδεών 6,7 και 8 όμως, και εν όψει της γενικά ασαφούς ιεραρχήσεως, είναι κατανοητό και εύλογο το ότι το τελικό δεύτερο θέμα τώρα «δίνει μια απαράβατη διαταγή». Η ισορροπία των επομένων μπορεί να συγκριθεί μόνο με την αρχική κατάσταση. Η ιδέα 11 - δίμετρη - επαναλαμβάνεται κατά λέξιν, και μετά την τετράμετρη ρέουσα 12η ιδέα επαναλαμβάνεται ακριβώς ολόκληρη η οκτάμετρη ακολουθία των ιδεών 11-12, όπου εξ άλλου εναλλάσσονται οι ρόλοι των άνω φωνών του βιολιού και του πιάνου. Η ιδέα 12 τελειώνει και τις δυο φορές σε ευσταθή καταληκτική πτώση. Η 13 παρουσιάζει πάλι συντόμευση της φράσεως συνδεδεμένη με την 14 μολονότι η κατά λέξιν, συντελουμένη μόνο με εναλλαγή των φωνών, επάνοδος του πρώτου μέτρου, δείχνει στο τρίτο μια τάση σταθεροποιήσεως. Στην 14η ιδέα όλα είναι τώρα στην πιο σίγουρη διάταξη : Ένα δίμετρο επαναλαμβάνεται κατά γράμμα, επίσης, μετά την εναλλαγή των φωνών των ιδεών 11,12 και 13 παραλείπεται, οπότε ακολουθεί η πτωτική ιδέα 15 και μάλιστα σε ελάχιστο χώρο δημιουργεί σταθερότητα με επανάληψη. Ας σημειώσουμε την ακριβή επανάληψη με

_____], την παραλλαγμένη (μέσω εναλλαγής των φωνών ή με φιγούρες επανάληψης) με _____] και την αλυσσιδοποιημένη ανάπτυξη με \rightarrow , τις καταληκτικές πτώσεις με || και της συντομεύσεις φράσεων με \rightarrow . Έτσι προκύπτει η εξής διάταξη:



Αν το αυτί ήξερε «κάπως σίγουρα» τι του γίνεται, θα είχαμε ως αναλυτικό αποτέλεσμα το δικαίωμα, να θεωρήσουμε την εξής γενική διάρθρωση : Οι ιδέες 1-5 ισχύουν ως πρώτη ομάδα θεμάτων. Ορισμένες ιδέες εντούτοις παρατίθενται χαλαρότερα έτσι ώστε καθεμία τους να παραμένει σταθερή. Το μετατροπικό συνοδευτικό κομμάτι των ιδεών 6-8 δεν περιέχει συγκεκριμένες μορφοποιήσεις, όλα παραμένουν αλυσσιδωτά σε ανάπτυξη, μεταβατικά. Τίποτε δεν επαναλαμβάνεται το ίδιο. Αυτό το συνδεδετικό πέρασμα των 6-8, κατά τα άλλα, προσεγγίζεται ακριβώς το ίδιο ρευστά, με σμίκρυνση της φράσεως από την πρώτη θεματική ομάδα, όπως και εγκαταλείπεται στο τέλος. Η 9 φρενάρει την ανάπτυξη μέχρις ακινησίας (διαμέσου της 10), έτσι ώστε το δεύτερο θέμα ξεκινά «από στάση». Παρουσιάζεται (όπως η πρώτη ομάδα θεμάτων με τα στοιχεία της, τις ιδέες 1-2 ή 3-4) ως διάλογος αντιτιθεμένων στοιχείων. Η ιδέα 11 επιβεβαιώνεται τέσσερις φορές πάνω στην ίδια βαθμίδα, ας πούμε κατά τον πιο εμφαντικό τρόπο σ'ολόκληρη την έκθεση. Μετά από δυο καταληκτικές πτώσεις του σίγουρα ήσυχου καθ'εαυτό δευτέρου θέματος, η τελική ομάδα (13-15) χρειάζεται μόνο λίγα μέτρα.

Ο αριθμός των ολόμετρων ή ημίμετρων πτώσεων είναι πολύ μικρός : Κατά τη διαδρομή της εκθέσεως βρίσκονται πριν απ' το τέλος της μόνο πέντε τομές τέτοιου είδους. Αυτή η διαπίστωση εμφανίζεται για πρώτη φορά υπό τη σωστή οπτική γωνία διαμέσου μιας συγκριτικής ματιάς πάνω στην πολύ σαφέστερη διάρθρωση των τομών της σονάτας σε μι-ελάσσονα.

Οι τονικές καταλήξεις και οι δεσπόζουσες ημιπρωτικές τομές βρίσκονται εκεί στα μέτρα 8,12, 20,24,28,30,32,34 και 36, που είναι ήδη εννέα τομές μέχρι τη στιγμή κατά την οποία το δεύτερο θέμα που αρχίζει στην τονική, έχει προσεγγίσει τη δεσπόζουσα τονικότητα. Η περαιτέρω διαδρομή αυτής της εκθέσεως, η οποία - όπως αποδείχθηκε προηγουμένως - δεν φέρνει πλέον άλλες ιδέες, αλλά επεξεργάζεται ό,τι υπήρχε πριν στην έκθεση, αφήνει μόνο τώρα ν'ακουσθεί μια δεκάτη και μια ενδέκατη τομή στα μέτρα 59 και 70.

Αυτό το υπερδιπλάσιο πλήθος τομών μπορεί να το επιτύχει προφανώς η σονάτα σε μι-ελάσσονα, επειδή ο περιορισμός σε δύο ιδέες που είναι φορείς των πάντων εγγυάται την ενότητα της μουσικής με

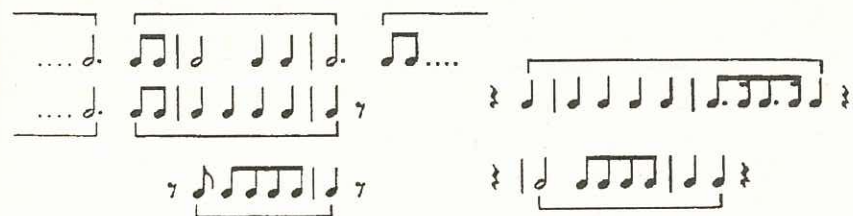
ικανοποιητικό τρόπο. Μάλιστα, βάσει αυτής της ενότητας των ιδεών γίνονται κατανοητές οι τομές : Ό,τι προερχόμενο από το μοτιβικό υλικό παραμένει στον εαυτό του επί τόσο πολύ, και θέλει τόσο λίγο απ' τ'άλλα, πρέπει να διαρθρωθεί σε τμήματα μέσω τομών. Τουναντίον στην σονάτα σε ΝΤΟ-Μείζονα με την πληθώρα των ιδεών τίθεται σε κίνδυνο η συνοχή' θα πρέπει λοιπόν να επιδιώκεται αγωνιωδώς η αποφυγή τομών.

Ακόμη το γεγονός της ασυνήθιστης συσσωρεύσεως των τομών της εκθέσεως της μι-ελάσσονος σονάτας αναμένει αιτιολόγηση. Στο μ.36 κλείνει κάτι σαν μια έκθεση και των δύο θεμάτων' στη συνέχεια αξιοποιούνται τόσο τα ίδια όσο και οι παραλλαγμένες τους μορφές ακριβώς σαν αναπτύξεις (διεξοδικές επεξεργασίες) : Πώς θα έπρεπε όμως να ακολουθήσει με ευχαρίστηση ο ακροατής αυτήν την εξαιρετικά πνευματώδη και παραγωγική συζήτηση δύο διαλεγόμενων εταίρων, όταν δεν του έχει προηγουμένως αποσαφηνισθεί πλήρως «ποιός είναι ποιός» ; Η κατανόηση του ακροατή για την κλιμάκωση αυτής της διεξοδικής εργασίας, για τα μέτρα 66-84, που έχουν τη σειρά ιδεών «1α, 2, πτώση, 2, πτώση, 2α, 2α, 1 ως κανόνας», υφίσταται την επιρροή του ότι η παρουσίαση του υλικού στα μέτρα 1-36 χωρίζει με τελείως αντίθετο τρόπο, κρατά επιμελώς χωριστά, εκείνο που έπειτα - και ακριβώς όχι προηγουμένως ! - πρέπει να επιτύχει ως μια «δημιουργική διαμάχη». Ας ξαναδούμε συνολικά αυτήν την τεχνική διαχωρισμού : Μεταξύ του οκτάμετρου θέματος - ταυτοφωνίας και της εναρμονισμένης του επαναλήψεως απ' το πιάνο, έχει τοποθετηθεί ένα τετράμετρο που χωρίζει - συνδέει. Ο χωρισμός από το δεύτερο θέμα δημιουργεί μια επαναλαμβανόμενη τετράμετρη «coda», όπου δεν παίζει πλέον εδώ κανένα ρόλο το μοτιβικό υλικό του πρώτου θέματος και «μπορεί να ξεχασθεί». Το δεύτερο θέμα έχει διαρθρωθεί σαφέστατα σε τέσσερις αυτοτελείς δίμετρες ομάδες : A B A B¹. (Περαιτέρω κινείται απλώς και μόνο η πρώτη δίμετρη ομάδα). Επίσης το πρώτο θέμα φαίνεται αρθρωμένο από δίμετρες ομάδες. Ο τρόπος δομής του είναι κάπως A V₁ V₁ V₂ (εδώ η τελευταία δίμετρη ομάδα γίνεται το προτιμώμενο υλικό της αναπτύξεως με την επιταχυνθείσα εκδοχή του, όπως εμφανίσθηκε για πρώτη φορά στα μέτρα 8-11).

Ασφαλώς χωρισμένα μεταξύ τους, αντιπαρατίθενται λοιπόν δύο θέματα, τα οποία και τα δύο σχηματίζονται με αρκετή σαφήνεια, από δίμετρα στοιχεία έτσι ώστε αποκλείεται να δημιουργηθεί οποιαδήποτε αμφιβολία στον ακροατή για την προέλευση των στοιχείων απ' τα οποία χτίζονται όλα τα επόμενα : Έχομε λοιπόν μια έκθεση με τομές για ρέουσα συνδεδετική ανάπτυξη. Κι επίσης εκεί παραμένει ακόμη εγγυημένος ο χωρισμός των στοιχείων. Εγγυημένος διαμέσου της αυτοτέλειας των δίμετρων μοτίβων. Πώς θα προσεγγιζόταν αυτά πραγματικά;

Κάθε μοτιβική μονάδα ενισχύεται με προηγούμενες και επόμενες

παύσεις ή επίσης με το ότι η μεγαλύτερη αξία ανήκει στον τελικό φθόγγο, μετά απ' τον οποίο το επόμενο μοτιβικό κύτταρο αρχίζει πάλι ζωηρά με άρση, στραμμένο προς το επόμενο μοτιβικό κέντρο. Παρεξηγήσεις ως προς τα σημεία συρραφής αποκλείονται:



Πρωτ' απ' όλα μεταξύ των μ.59 και 84 τα μοτιβικά κύτταρα αποδεικνύουν την αντοχή τους. Πρέπει λοιπόν ν'αναμένεται ότι στις πολλές ιδέες της ΝΤΟ-Μείζονος σονάτας είναι εγγενής η τάση να αλλάζει το θέμα με βάση τη ρέουσα ομιλία και με όσο το δυνατόν μικρότερη έμφαση. Η εξέλιξη του διαλόγου πρέπει λοιπόν εδώ να είναι ιδιαίτερα «συνδεδετική» πρέπει να συνδέει επιδέξια το ένα με το άλλο. Όχι σκοτούρες, καμμιά ενδοστρέφεια, καμμιά «θέληση για ανταγωνισμό». Απαιτείται ειλικρίνεια, και στον ελαφρά κινούμενο διάλογο η κατάλληλη ευχέρεια των ιδεών. Ακόμη πρέπει ο αποχωρισμός από μια ιδέα να γλυκαίνεται από την χάρη της επόμενης. Αποδεικνύομε την ελαφρότητα και την ειλικρίνεια, την δέσμευση και την κινητικότητα των ιδεών, ερευνώντας την αντοχή της δομής κάθε κυττάρου, χωριστά την εσωτερική σύνδεση, στην ΝΤΟ - Μείζονα σονάτα :

Μετά από μια ολόμετρη έναρξη της πρώτης ιδέας μια απροσδόκητη άρση τριών ογδών ρίχνει το διάλογο στη δεύτερη ιδέα, της οποίας η έλλειψη ρυθμικού κέντρου κάνει εύκολη την άμεση εγκατάλειψή της. Θα μπορούσαμε επίσης να σκεφθούμε - με τον τρόπο της διατάξεως του δεύτερου θέματος της μι-ελάσσονος σονάτας - την ακόλουθη λύση που χωρίζει τα μοτίβα :



Η 3 εξάλλου είναι αυτοτελής ιδέα. Εδώ, στη μίμηση του βιολιού βρίσκεται η φυγόκεντρος δύναμη. Η 4 πάλι στοχεύει στο 4ο τέταρτο σαν το σημείο στο οποίο δεν μπορεί να φθάσει τίποτε σε ακινησία. Και η 5 επίσης πιέζει προς τα έξω πέρα απ' τον εαυτό της, πράγμα που γίνεται σαφές, αν αντιπαραθέσουμε την δυνατή σταθεροποιημένη εκδοχή :



Η 6 πιέζει παραπέρα, δεν έχει κέντρο. Πώς αλλιώς, θα ήταν αυτό κάπως :



και ούτω καθεξής μέχρι τη σταθεροποιημένη 10η ιδέα. Πώς μπορεί να ονομάσει κανείς αυτήν την φυγόκεντρο τάση ολόκληρης της μέχρις εδώ εκθέσεως; Η απάντηση βγαίνει αναγκαστικά όταν ρωτήσουμε τις ευσταθείς, αυτοτελείς ιδέες του δευτέρου θέματος και της καταληκτικής ομάδας:



Και στις τέσσερις αυτές ιδέες είναι κοινή η κεντρομόλος σταθεροποίηση του «ένα» του μέτρου' η άρση περιέχει γοργότερες αξίες παρότι το κέντρο βάρους του μέτρου. (Εν συνεχεία ξαναβλέπομε τα μοτίβα της μι - ελάσσονος σονάτας : Αν δεν ληφθεί υπ' όψει η παισιώσή τους από παύσεις, κι αυτά δείχνουν την ίδια σταθεροποίηση με την άρση στο «ένα» του μέτρου ως σαφώς τοποθετημένου κέντρου, ως εσωτερικού βάρους). Τώρα αναγνωρίζομε τη φυγόκεντρο δύναμη της πρώτης ομάδας θεμάτων, και του συνδετικού περάσματος (γέφυρας) στη φυγή πριν από το κέντρο βάρους του μέτρου, το οποίο σε καμμιά από τις επόμενες



γραμμένες ιδέες, δεν έχει αξίες μεγαλύτερες από το περιβάλλον του: Πραγματικές εξαιρέσεις αποτελούν μόνο τα μ.9 και 26:



(Εξ άλλου πρέπει να εξετασθεί η σταθεροποιητική βοηθητική θέση του μοτίβου του μπάσσου  στην 1 και 9 !).

Αυτά τα τόσο ασταθή 42 πρώτα μέτρα, τα οποία δεν στηρίζονται ούτε σε, παρουσιασθείσες ενίοτε, ιδέες, ούτε αναζητούν στήριγμα στα κέντρα βάρους των μέτρων, εντούτοις όμως τώρα ενοποιούνται διαμέσου ενός πολύ αδιόρατου, αλλά, «υποσυνειδήτως» ισχυρά αποτελεσματικού μέσου. Πρόκειται για την άρση των τριών ογδόων, που έχει ήδη αναφερθεί αλλά έπρεπε να την κρατήσομε για μια συνοπτική εκτίμηση. Εμφανίζεται στα μέτρα 2, 6, 10, 10, 12, 12, 14, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 26, 27, 28, 29, 31, 34, 36, 38 και 40, αυτό θα πει 22 φορές στα πρώτα 40 μέτρα ! Αυτό βέβαια δεν μπορεί να είναι τυχαίο, ακριβώς όσο και το γεγονός ότι στα μ. 41-68, δηλ. στα 28 επόμενα μέτρα δεν εμφανίζεται πλέον ούτε μια και μοναδική φορά ! Η σταθερότης αυτού του τμήματος φάνηκε όμως ήδη τόσο εξασφαλισμένη, ώστε εδώ δεν υπάρχει τίποτε το σαθρό στην ενότητά της.

Τώρα θα πρέπει να υποθέσομε ότι αυτή η άρση των τριών ογδόων προσδίδει ακόμη την οφειλομένη βαρύτητα στα παραμελημένα κέντρα βάρους των μέτρων. Δεν πρόκειται όμως περί αυτού. Στην παραπάνω απαρίθμηση έχουν υπογραμμισθεί 12 απ' τις 22 άρσεις : Αυτές σταθεροποιούν τα μετρικά «ένα», κατατείνοντας σε μια μεγαλύτερη αξία (τέταρτα, παρεστιγμένα τέταρτα ή ημίση) στην αρχή του μέτρου. Σ' αυτά όμως αντιπαρατίθενται 10 «άρσεις», οι οποίες είτε τρέχουν βιαστικά με ογδοα πάνω από το κέντρο βάρους του μέτρου, ή ακριβώς προσπαθούν να υψώσουν το 3ο τέταρτο του μέτρου ως κέντρο βάρους. Το ξεχείλισμα των μετρικών «ένα» (τρεις φορές) και η προσπάθεια σταθεροποίησεως του κέντρου του μέτρου (επτά φορές) κι απ' την άλλη πλευρά δώδεκα φορές επιβεβαίωση του μετρικού «ένα» : Οι τάσεις αποσύρουν σχεδόν η μια την άλλη, και παραμένει μόνο η ενοποιητική τάση ενός αδιόρατου, αλλά πολύ συχνά εισαγόμενου μοτίβου, το οποίο επιτυγχάνει να εγγυηθεί την αυτοτέλεια του πολύ χαλαρά και νευρικά διεξαγόμενου διαλόγου. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πάμε τόσο μακριά ώστε να μην αναγνωρίσομε σε καμμιά απ' τις πολλές, εξίσου γοητευτικές ιδέες, τη θέση πρώτου θέματος, αλλά να εκτιμήσομε την άρση των τριών ογδόων ως κυρίως μοτίβο της πρώτης ομάδας θεμάτων ! (Διαμέσου του δευτέρου θέματος αποδίδεται στην αρχή της πρότασης, επιπλέον μια ακόμη καθυστερημένη νομιμοποίηση : Οι ακολουθίες ιδεών 1-2 καθώς επίσης 3-4 παρουσιάσθηκαν ως αντιτιθέμενα ζεύγη με πηδήματα τρίφωνων συγχορδιών - μελωδικά βήματα [δεύτερες]. Το ίδιο βρίσκεται στο δεύτερο θέμα στο αντίθετο ζευγάρι 11-12, μόνο που η σειρά εκεί είναι αντίστροφη, έτσι ώστε η μελωδία με τις δεύτερες προηγείται της μελωδίας των τρίφωνων συγχορδιών).