

Franz Schubert, Κουϊντέττο εγχόρδων σε Ντο-μείζονα, D 956 / opus 163 (1828): I. Allegro ma non troppo, μ. 1-100a

Η παρούσα ανάλυση καταγίνεται με αποσπάσματα από το πρώτο μέρος του μοναδικού κουϊντέττου εγχόρδων που ο Schubert συνέθεσε λίγο πριν το τέλος της ζωής του και το οποίο συγκαταλέγεται στα κορυφαία έργα όχι μόνο του ιδίου αλλά και του συγκεκριμένου είδους μουσικής δωματίου. Ο Schubert αξιοποιεί εν προκειμένω την διανομή για δύο βιολιά, μία βιόλα και δύο βιολοντσέλλα που είχε καταστεί η πλέον διαδεδομένη ήδη από τις τελευταίες δεκαετίες του προηγούμενου αιώνα χάρη πρωτίστως στην συμβολή του Boccherini, παρ' ό-
τι τα περισσότερα κουϊντέττα εγχόρδων της ρομαντικής περιόδου είναι γραμμένα για δύο βιολιά, δύο βιόλες και ένα μονάχα τσέλλο, ακολουθώντας το παράδειγμα του Mozart.

Το Allegro ma non troppo ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας τριμερούς μορφής σονάτας συμφωνικών διαστάσεων (όπως και όλο και έργο) και η πρώτη ενότητα, η έκθεση, ανοίγει με ένα θέμα σε δομή περιόδου στην κύρια τονικότητα της Ντο-μείζονος. Η βασική ιδέα της πρώτης φράσεως (μ. 1-6) επεκτείνει κατά τρόπον αξιοπρόσεκτο την συγχορδία της τονικής παρεμβάλλοντας στα μ. 3-4 μία πολύ εμφαντική συγχορδία ελαττωμένης εβδόμης, η οποία όμως αντί να λειτουργεί συμβατικά ως διπλή δεσπόζουσα (όπως άλλωστε μοιάζει να υποδηλώνει και η καταγραφή της εν είδει $\text{vii}^{\text{od}}_3/V$, που ωστόσο αποδεικνύεται περισσότερο συμβατή με την αρμονική πορεία άλλων ανάλογων χωρίων στην εξέλιξη του μέρους αυτού, συμπεριλαμβανομένων και των μ. 33-39 που θα εξετασθούν λίγο παρακάτω) τελικά αποκαλύπτεται ότι δεν συνιστά παρά το αποτέλεσμα της ταυτόχρονης εφαρμογής ενός διατονικού ανιόντος και δύο χρωματικών κατιόντων ποικιλμάτων επί της συγχορδίας της τονικής ($\text{I}^{\frac{5-6}{3}-\frac{4\#-5}{2\#-3}}$, στην θέση ενός απλούστερου – αμιγώς διατονικού και σύμφωνου – ποικιλματικού έξι-τέσσερα: $\text{I} - \text{IV}^6_4 - \text{II}$). Αντίθετα, το δεύτερο μόρφωμα της αρχικής φράσεως (στα μ. 7-10 με άρση) επιταχύνει δραστικά τον αρμονικό ρυθμό και οδηγεί σε μία μισή πτώση στο μ. 9 ($\text{V}^6_5 - \text{I}, \text{ii}^6 - \text{V}^6/V$ και V) που προεκτείνεται καταληκτικά και στο επόμενο μέτρο. Έπειτα, η δεύτερη φράση της περιόδου αναδιατυπώνει εν πρώτοις αλυσιδωτά την ίδια βασική ιδέα σε χαμηλότερη ηχητική περιοχή (το πρώτο τσέλλο εκφέρει τώρα την κύρια μελωδική γραμμή αντί του πρώτου βιολιού) και εξελίσσει το δεύτερο μόρφωμα προς μία ισχυρότερη, ατελή πτώση στην Ντο-μείζονα ($\text{ii}^{\frac{5-6}{5}-\frac{4\#-5}{4\#-5}}$ στα μ. 11-16 και $\text{V}^4_3 - \text{I}^6 - \text{I}, \text{ii}^6 - \text{V}^7$, I στα μ. 17-20).

Από το ομοιοκατάληκτο κλείσιμο των φράσεων της παραπάνω περιόδου αφορμάται στην συνέχεια ένα δεύτερο τμήμα, το οποίο μάλιστα εισάγεται και σε επικάλυψη με το τέλος του προηγούμενου. Η απέριτη μοτιβική φιγούρα του μ. 20, από σύντομη άρση προς θέση, απομονώνεται και αναπτύσσεται αντιφωνικά από τα όργανα του συνόλου, ενόσω η αργή και σταδιακή – εξόχως “απειλητική” – χρωματική κλιμάκωση μίας και μόνον φωνής στα μ. 20-23 (σολ – σολ-δίεση – λα – λα-δίεση) βρίσκει εν τέλει το σφοδρό δραματικό της επιστέγασμα στα μ. 24-25 (σι), ταυτόχρονα με την πτωτική ολοκλήρωση της παρούσας φράσεως στην τονικότητα της σχετικής της δεσπόζουσας (η αρχική συγχορδία της Ντο-μείζονος ερμηνεύεται εδώ αναδρομικά ως VI στην μι-ελάσσονα, στην οποία και εξελίσσεται περαιτέρω όλη η εξάμετρη αυτή φράση μέχρις ότου φθάσει σε μισή πτώση: $\text{III}^+/iv, iv^6, \text{vii}^{\frac{5-6}{5}}_5/V$ και V). Στην συνέχεια όμως η μι-ελάσσων εγκαταλείπεται ακαριαία, αφού ουσιαστικά η δεσπόζουσά της εκλαμβάνεται ως ομώνυμη της αντιθετικής της δεσπόζουσας της κύριας τονικότητος (III/V της Ντο-μείζονος), προκειμένου στα μ. 26-32 (με έναρξη από άρση), όπου αναπτύσσεται σε ακόμη μεγαλύτερη έκταση το μοτιβικό υλικό των μ. 9-10 / 19-20, μία παρατεταμένη επέκταση της δεσπόζουσας της Ντο-μείζονος να δημιουργήσει την προσδοκία μιας επαναφοράς της επικεφαλής θεματικής ιδέας σε αυτήν. Επομένως, τα μ. 20-32 συγκροτούν ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα, το οποίο εν πρώτοις αντιπαρατίθεται τονικά προς το αρχικό και κατόπιν προετοιμάζει αρμονικά την έλευση του τελευταίου τμήματος μιας τυπικής τριμερούς δομής.

Εντούτοις, η διπλή επαναφορά που φαίνεται να λαμβάνει χώραν στα μ. 33-36 (πρβλ. τα μ. 1-4) αναιρείται εκ των υστέρων, αφού στην πραγματικότητα το τρίτο τμήμα της κύριας περιοχής αποκόπτεται (η τριμερής δομή του κυρίου θέματος απομένει ημιτελής) και υποκαθίσταται από ένα μεταβατικό τμήμα (μ. 33-58a) στο πλαίσιο της εκθέσεως, το οποίο απορρέει μεν από το κύριο θέμα και ξεκινά όπως εκείνο, αλλά εν τέλει εξελίσσεται προς μία ασθενέστερη πτωτική απόληξη – εν προκειμένω στην δεσπόζουσα της κύριας τονικότητας – προλειαίνοντας έτσι το έδαφος για την επικράτηση μίας άλλης, δευτερεύουσας τονικότητας από εκεί και πέρα. Η υψηλή δυναμική ένταση και ρυθμική ενέργεια αλλά και η πυκνή μιμητική ύφανση με τις οποίες εισάγεται αυτό το νέο τμήμα καθιστούν επίσης απαραγνώριστη την μεταβατική μακροδομική του λειτουργία από την προοπτική της μορφής της σονάτας, ενώ η βασική ιδέα του κυρίου θέματος αντιμετωπίζεται τώρα ως έναυσμα για μια τονική περιπλάνηση που αρχικά στρέφεται από την Ντο-μείζονα (μ. 33-37a: I, vii⁰⁴₃/V [– vii⁰²₃/V] και V) προς την ρε-ελάσσονα (μισή πτώση στα μ. 37b-38: iv, V^{6#}₃/V – V, με προέκταση-γέμισμα τομής και στο επόμενο μέτρο), αλλά τελικά επανέρχεται στην κύρια τονικότητα και αρθρώνει μία μισή πτώση σε αυτήν (μ. 40-49a: ii, vii⁴₃/vi [– vii²₃/vi], VI⁶/vi = IV⁶ [– IV⁶₄], V⁶, I, V⁴₃ – I⁶, IV – vii⁷₃/vi – vi – vii⁰²₃/V, V), η οποία προεκτείνεται επί μακρόν και στα μετέπειτα μ. 49-53a / 53-57a & 57-58a εν είδει ισοκράτη. Σημειωτέον ότι η δομή αυτού του μεταβατικού τμήματος είναι λιγότερο συνεκτική σε σχέση με την πρότυπη περιοδική συγκρότηση του πρώτου τμήματος της κύριας περιοχής, παρ' όλες τις μεταξύ τους αναλογίες που διατηρούνται σε βαθύτερο αρμονικό επίπεδο (μία αλυσιδωτή μετατόπιση από την τονική προς την δεύτερη βαθμίδα, η οποία όμως στην μετάβαση αναδεικνύεται πτωτικά και ως προσωρινό τονικό κέντρο).

Τα μ. 58-59 μοιάζουν επίσης να αποτελούν μία μικρή επιπρόσθετη προέκταση στο προηγούμενο μεταβατικό τμήμα εν είδει γεμίσματος τομής ή συνδετικού περάσματος. Αναδρομικά όμως διαπιστώνεται ότι λειτουργούν ως εισαγωγικά στο πρώτο πλάγιο θέμα των μ. 60-79a, αφού προτάσσονται (βλ. τα μ. 79-80) και κατά την επανάληψη αυτού στα μ. 81-100a. Πρόκειται για ένα περιοδικής δομής και έκδηλα ασματικού χαρακτήρος θέμα, οι δύο παρουσιάσεις του οποίου διαφέρουν μόνον ως προς την ανακατάστρωση των τριών επιπέδων της υφής του και την ρυθμική πύκνωση που επέρχεται στις συνοδευτικές φωνές (όπου αντί τετάρτων και ογδών χρησιμοποιούνται κατά την επανάληψη όγδοα και τρίηχα ογδών): έτσι, οι δύο μελωδικές φωνές – που με την ως επί το πλείστον παράλληλη κίνησή τους ανακαλούν ένα φωνητικό ντουέττο – μεταφέρονται από τα δύο τσέλλα στα δύο βιολιά, η γραμμή του μπάσσο από την βιόλα στο δεύτερο τσέλλο και οι συμπληρωματικές προς αυτήν συγχορδίες των δύο βιολιών στην βιόλα και το πρώτο τσέλλο. Το πιο ενδιαφέρον χαρακτηριστικό αυτού του νέου και εξαιρετικά λυρικού θέματος όμως είναι ότι η τονικότητα αναφοράς του λανθάνει μέχρι λίγο πριν την ολοκλήρωσή του. Συγκεκριμένα, η πρώτη φράση της περιόδου ανοίγει με την συγχορδία της Μι-ύφεση-μείζονος που τονικοποιείται στα μ. 60-62 / 81-83 (με μία διαδοχή IV – V⁷ – I επάνω από τον ισοκράτη επί της θεμελίου της στο μπάσσο) σαν να πρόκειται για την τονική της δευτερεύουσας τονικότητας που έρχεται να διαδεχθεί σε αυτό το προσήκον σημείο την Ντο-μείζονα. Εντούτοις, η μελωδική κατάληξη της φράσεως αυτής στα μ. 63-65 / 84-86 συνδυάζεται με μία μισή πτώση στην ντο-ελάσσονα (VI – iv⁶ και V [– i⁶₄, V]) που καθιστά πλέον διφορούμενη την τονική πλοκή της περιεκτικής αυτής φράσεως: πρόκειται, άραγε, για μία μετατροπία από την αρχικά υποδηλούμενη Μι-ύφεση-μείζονα προς την σχετική της ή μήπως ολόκληρη η φράση εξελίσσεται στην ντο-ελάσσονα ξεκινώντας από την συγχορδία της σχετικής της (III) σε υποκατάσταση της τονικής; Προχωρώντας στην έναρξη της επόμενης φράσεως, όπου τα μ. 66-68 / 87-89 επαναφέρουν την προηγούμενη βασική ιδέα (των μ. 60-62 / 81-83), αμφότερα τα παραπάνω ενδεχόμενα παραμένουν ακόμη ανοικτά και μάλιστα η αγωνία ως προς την έκβαση υπέρ του ενός ή του άλλου κορυφώνεται, όταν στα μ. 69-70 / 90-91 (από άρση) η μελωδική ροή μένει μετέωρη και η εξέλιξη προς την προσδοκώμενη τελική πτώση αναστέλλεται με μια ρεμβώδη –

ολότελα στάσιμη αλλά και δυναμικά αποκλιμακούμενη – επέκταση της Μι-ύφεση-μείζονος. Τελικά, η φράση θα καταφέρει να βγει από αυτό το τέλμα στα μ. 71-72 / 92-93 (από άρση) και να συνεχισθεί με μια αποφασιστική στροφή προς την Ντο-μείζονα, στην οποία κάνει πλέον την εμφάνισή της η από πολλού αναμενόμενη ισχυρή πτωτική διαδικασία (I, IV – V⁷...) – πράγμα που θα μπορούσε βέβαια να σημαίνει ότι και αυτό το νέο θέμα βρίσκεται ακόμη στην κύρια τονικότητα της Ντο-μείζονος (έχοντας αφομοιώσει και την ομώνυμή της ελάσσονα), ενώ η Μι-ύφεση-μείζων θα πρέπει σίγουρα να απορριφθεί πια ως τονική επιλογή· ήταν μονάχα μια ψευδαίσθηση... Τίποτε όμως δεν έχει ακόμη τελειώσει! Στο μ. 73 / 94 δεν πραγματοποιείται κάποια πτώση (ή, κι αν ακόμη θεωρηθεί ότι εδώ προφθαίνει να γίνει αντιληπτή μία ατελής πτώση, τούτη παρακάμπτεται αμέσως και κατ' ουσίαν αποφεύγεται), αφού η επανάληψη των αμέσως προηγούμενων μ. 71-72a / 92-93a υπόσχεται την εκ νέου υλοποίησή της από την αρχή. Και εδώ λαμβάνει χώρα η τελευταία και μεγαλύτερη έκπληξη: τα μ. 73-75 / 94-96 στρέφονται πλέον προς την Σολ-μείζονα (= IV, ii⁶, vii^{od}₃), η οποία και επισφραγίζεται με μία τέλεια πτώση στα εναπομείναντα μ. 76-79a / 97-100a (I⁶ – IV, V⁷ [– I⁶₄, (ii επί V) – I⁶₄ – V⁷] και I)! Άρα, το θέμα αυτό είναι όντως στην Σολ-μείζονα ή, τουλάχιστον, καταλήγει σε αυτήν έχοντας ξεκινήσει από την ομώνυμη της κύριας τονικότητας και ειδικότερα από την συγχορδία της σχετικής της – εν ολίγοις, η τονική εξέλιξη της περιόδου αυτής έχει συνολικά ως εξής: III → V και III της ντο-ελάσσονος = III/i → I της Ντο-μείζονος = IV → I της Σολ-μείζονος· ή, σε βαθύτερο επίπεδο και με αναφορά μόνο στην καταληκτική τονικότητα της δεύτερης φράσεως: VI/i → IV → I. Διαγράφοντας αυτήν την αναπάντεχη τονική πορεία, το πρώτο πλάγιο θέμα μοιάζει λοιπόν να ακυρώνει την ίδια την ύπαρξη της (μη μετατροπικής) μεταβάσεως που έχει προηγηθεί, αφού το ίδιο τελικά αναλαμβάνει να προχωρήσει σταδιακά από το (τροπικά διευρυμένο) περιβάλλον της κύριας τονικότητας προς αυτό της δευτερεύουσας τονικότητας της δεσπόζουσας, το οποίο και θα παραμείνει έκτοτε σταθερό μέχρι το πέρας της εκθέσεως. Παράλληλα, η παραπάνω διαδικασία είναι άκρως αντιπροσωπευτική της γνήσια ρομαντικής αρμονικής συνθετικής σκέψεως: ακόμη και η πιο παραδοσιακή, η πλέον αυτονόητη – θα λέγαμε – τονική επιλογή για το δεύτερο ήμισυ της εκθέσεως, ήτοι η τονικότητα της δεσπόζουσας, δεν αντιμετωπίζεται ως δεδομένη ή αναγκαία, αλλά εισβάλλει εν προκειμένω, με αισθητή καθυστέρηση, για να εκτοπίσει από το προσκήνιο άλλες εναλλακτικές δυνατότητες που – ως άλλοι μνηστήρες – έμοιαζαν εν τω μεταξύ απολύτως ικανές να την υποκαταστήσουν· τίποτε πια δεν είναι δεδομένο όπως στο (όχι και τόσο μακρινό) παρελθόν, αφού με τον κατάλληλο χειρισμό δυνάμει μιας αστείρευτης φαντασίας και το πλέον τετριμμένο μπορεί να αναδειχθεί ως καινούργιο, να καταστεί πρωτότυπο, να φανεί πρωτάκουστο!

1 Μαΐου 2025
Ιωάννης Φούλιας