

Franz Schubert, Σονάτα για πιάνο σε Ντο-μείζονα, D 840 (1825): II. Andante, μ. 1-22

Το αργό μέρος της ημιτελούς αυτής σονάτας ανοίγει με μία πρώτη ενότητα στην ντο-ελάσσονα, όπου παρουσιάζεται ένα ολοκληρωμένο θέμα σε διμερή δομή· το πρώτο τμήμα συνίσταται, ειδικότερα, σε μία περίοδο για την οποία δεν προβλέπεται επανάληψη, ενώ αντίθετα το δεύτερο τμήμα επαναλαμβάνεται από κοινού με την επιπρόσθετη κατακλείδα των μ. 19-22.

Η πρώτη εκ των δύο φράσεων της αρχικής περιόδου διαθέτει μία δίμετρη βασική ιδέα που εξελίσσεται πάνω από την διαρκή παρουσία της θεμελίου στο μπάσσο, επεκτείνοντας έτσι την συγχορδία της τονικής σε εναλλαγή με αυτήν της υποδεσπόζουσας (σε δεύτερη αναστροφή, δηλαδή ως “ποικιλματική”) στην αρχή του μ. 2. Παράλληλα, η μελωδική γραμμή βασίζεται επί της ουσίας σε έναν ανιόντα και κατιόντα αρπισμό με τους φθόγγους της συγχορδίας της τονικής, αν εξαιρεθεί η αρκετά εμφαντική παραμονή επί της έκτης μελωδικής βαθμίδας (λα-ύφεση) πριν από την επιστροφή στο αφετηριακό σημείο (την πέμπτη, ήτοι τον φθόγγο σολ). Έπειτα, η τονική επεκτείνεται περαιτέρω στο μ. 3 (από άρση) υπό μορφήν ανιούσας κλίμακας δεκάτων-έκτων και κατιόντος αρπισμού με ένα χαρακτηριστικό παρεστιγμένο μοτίβο, το οποίο έπειτα απομονώνεται και επαναλαμβάνεται κατά την πτωτική ολοκλήρωση της φράσης επί της δεσπόζουσας: $[vii_5^6/V -] V_3^4/V - V$ (μισή πτώση από την άρση του μ. 3 προς την θέση του μ. 4) αλλά και $V^7/V - V$ (ως προέκταση της αμέσως προηγούμενης πτώσεως στο μέσον του μ. 4, δια της οποίας η μελωδική γραμμή αποπερατώνει την δεύτερη ασίδα της με εφελτήριο και τερματικό σταθμό τον φθόγγο σολ).

Η επανεμφάνιση της βασικής ιδέας της αρχικής φράσεως στην επομένη διαφέρει μόνο κατά το ότι στο μέσον του μ. 5 η τονική μετατρέπεται σε παρενθετική δεσπόζουσα της υποδεσπόζουσας που ακολουθεί στο μ. 6· πρόκειται, βέβαια, για μία ήσσονος σημασίας μεταβολή στο πλαίσιο της επέκτασης της αρχικής τονικής. Αμετάβλητο, προσέτι, παραμένει το περιεχόμενο του μ. 3a (από κοινού με την άρση του) στο αντίστοιχο σημείο της παρούσας φράσεως, δηλαδή μέχρι το πρώτο ήμισυ του μ. 7. Στην συνέχεια όμως, η κλιμακωτή άνοδος που απολήγει στο ήδη γνωστό παρεστιγμένο μοτίβο επαναλαμβάνεται στο δεύτερο ήμισυ του μ. 7 σε μεταφορά κατά ένα βήμα ψηλότερα και οδηγεί, στο μ. 8, σε κάτι που αρχικά δίνει την εντύπωση μιας τελειώς απρόσμενης τέλει πτώσεως στην Ρε-ύφεση-μείζονα! Θα πρέπει εδώ να επισημανθεί ότι, αφ’ ενός, βρισκόμαστε σε ένα σημείο που είναι κατάλληλο για την άρθρωση μίας τέτοιας πτώσεως, αφού και η δεύτερη φράση έχει πια καλύψει έκταση ίση προς την αρχική, αλλά και ότι, αφ’ ετέρου, ακόμη και το μοτιβικό περιεχόμενο του μ. 8 βρίσκεται σε συμφωνία προς εκείνο του μ. 4· εντούτοις, αυτή η ξαφνική μετατόπιση κατά ένα ημιτόνιο ψηλότερα του αναμενομένου συνιστά κάτι το παράδοξο και, όπως σύντομα αποδεικνύεται, δεν αποτελεί παρά μια προσωρινή εκτροπή από την πτωτική ολοκλήρωση της παρούσας φράσεως στο σημείο ακριβώς όπου αυτή αναμενόταν να πραγματοποιηθεί. Από αρμονικής λειτουργικής απόψεως, συνάμα, η εμφάνιση της συγχορδίας της $ii^{[o]}$ στο μ. 7b φαινόταν ικανή να οδηγήσει σε μία ολοκληρωμένη πτωτική διαδικασία επί της ντο-ελάσσονος στο αμέσως επόμενο μέτρο, πλην όμως η προσδοκία για την συνέχιση της μελωδικής πορείας επάνω στους φθόγγους μι-ύφεση – μι-ύφεση – ρε – μι-ύφεση – ντο και επί των συγχορδιών $i_4^6 - V^7 - i$ (κατ’ αντιστοιχία δηλαδή προς το περιεχόμενο του μ. 4, εάν αυτό μεταφερόταν στην υπερκείμενη τετάρτη) δεν εκπληρώνεται και μια ναπολιτάνικη δεύτερη μοιάζει να έρχεται πλέον στο προσκήνιο αντικαθιστώντας την ατελέστερη (ελαττωμένη) συγχορδία επί της ίδιας βαθμίδος που μόλις προηγήθηκε. Ούτε όμως και αυτή η ερμηνεία μπορεί να επικυρωθεί μονοσήμαντα με βάση την πραγματική πορεία που ακολουθείται προς την ολοκλήρωση αυτής της φράσεως στο μ. 9 (συν την προηγούμενη άρση) με την αναμενόμενη, καίτοι αργοπορημένη, τέλεια πτώση στην ντο-ελάσσονα: $V_5^6/VI - VI$ και $V^7 - i$. Κατά μίαν ερμηνεία, η VI εδώ δύναται να εκληφθεί ως η σχετική της υποδεσπόζουσας και να σηματοδοτήσει ενδεχομένως το πέρας της επέκτασης της λειτουργίας της προδεσπόζουσας που από το μέσον του μ. 7 εκπροσωπείται κατά σειράν από τις συγχορδίες της ii , της II_N και

της VI: πόσο εύλογη όμως μοιάζει αυτή η παρεμβολή της VI ανάμεσα στην Π_N και την επικείμενη V στο πλαίσιο μιας πρωτικής διαδικασίας; Προσωπικά, θεωρώ πειστικότερη την αντιμετώπιση της VI ως αντιθετικής της τονικής και – κατ’ επέκτασιν – της συγχορδίας που προηγείται ως παρενθετικής υποδεσπόζουσας αυτής (IV/VI, τονικοποιούμενης βεβαίως και δια της δικής της παρενθετικής δεσπόζουσας: $V^7/IV/VI$), με απώτερη συνέπεια την θεώρηση της επέκτασης της εναρκτήριας αρμονικής λειτουργίας της τονικής από το μ. 5 μέχρι την αρχή του μ. 9 και την ολοσχερή παράκαμψη της λειτουργίας της προδεσπόζουσας κατά την ακόλουθη πτώση. Παρ’ όλα αυτά, καμμία από τις δύο παραπάνω ερμηνείες δεν μπορεί να απορριφθεί κατηγορηματικά, μιας και η διαφορούμενη αυτή παρουσία της VI λίγο πριν από την ολοκλήρωση τούτης της φράσεως είναι σύμφυτη με την ιδιαίτερη επινοητικότητα που επιδεικνύει ο συνθέτης σε αυτό το σημείο· όπως συχνά συμβαίνει άλλωστε στην μουσική των σπουδαιότερων εκπροσώπων του ρομαντισμού, η αρμονική σκέψη δεν υπαγορεύεται από τις συμβατικές προδιαγραφές του παρελθόντος, αλλά τις επαναδιαπραγματεύεται και οδηγείται σε μοναδικές, ιδιαίτερες ή *πρωτότυπες* λύσεις και επινοήσεις. Ως εκ τούτου, αντί της έγκαιρης και συμμετρικής ολοκλήρωσης της περιόδου στο μ. 8, ο Schubert επιφυλάσσει στο σημείο αυτό την μέγιστη απομάκρυνση από τον τελικό στόχο, που δεν είναι άλλος από την τυπική τέλεια πτώση στην τονικότητα αναφοράς που ακολουθεί – έχοντας όμως ήδη αποδυναμωθεί αισθητά – με καθυστέρηση ενός μέτρου.

Το δεύτερο τμήμα, το οποίο εκτείνεται από το μ. 10 έως την θέση του μ. 19, έχει πιο χαλαρή δόμηση από το πρώτο, ενώ το περιεχόμενό του ανάγεται στο ήδη δεδομένο μοτιβικό υλικό. Εν πρώτοις, στα μ. 10-11 επεκτείνεται η (ενεργή) δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος μεταμορφώνοντας τα κατιόντα βήματα από το εσωτερικό του μ. 1 σε τολμηρά άλματα εβδόμης και παράγοντας από την διαδοχή δεκάτων-έκτων του μ. 3 μία ανεστραμμένη μελωδική πορεία που υποστηρίζεται και από πλήρεις συγχορδίες (ξεκινώντας από την άρση προ του μ. 11: $vii^7 - i, vii^6 - vii^7/V - V - V/V - V - V^7/V$ και V). Ακολουθώντας, το προηγούμενο δίμετρο επαναλαμβάνεται παρηλλαγμένο στα μ. 12-13 και από την δεσπόζουσα μετατοπίζεται κατά ένα ημιτόνιο υψηλότερα, στην περιοχή της VI, ήτοι στην Λα-ύφεση-μείζονα, όπου και αρθρώνεται μία ατελής πτώση (vii^7/V στο μ. 12 και $IV_4^6 - vii^6/T - I - V_3^4/V - I_4^6 - V^7 - I$ στο μ. 13). Αυτό το νέο τονικό κέντρο εδραιώνεται μάλιστα περαιτέρω στα δύο επόμενα μέτρα, αναπαράγοντας με μικρές διαφορές ολόκληρη την βασική ιδέα της εναρκτήριας φράσης του θέματος (μ. 14-15: $V_5^6 - I - vii^6 - I^6, IV - IV^6 - I$). Όταν όμως επιχειρείται μία παρηλλαγμένη επανάληψη του παραπάνω διμέτρου στα μ. 16-17, αυτή γνωρίζει πλέον μία νέα, αναπάντεχη τροπή: η Ρε-ύφεση-μείζων στην αρχή του μ. 17 παύει πια να λειτουργεί ως υποδεσπόζουσα στην Λα-ύφεση-μείζονα και αντιμετωπίζεται εφ’ εξής ως η ναπολιτάνικη δεύτερη της ντο-ελάσσονος, η οποία επανέρχεται οριστικά στο προσκήνιο για να αποπερατώσει το δεύτερο τμήμα της παρούσας ενότητας με μία ολοκληρωμένη τέλεια πτώση: $\Pi_N - vii_5^6, i^6 - ii_5^6$ [ή απλώς ii^6] – $i_4^6 - V^7$ και i , στα μ. 17-19a. Αντιλαμβανόμαστε, επομένως, ότι ο Schubert εκμεταλλεύεται πλήρως την διαφορούμενη λειτουργία των συγχορδιών της Ρε-ύφεση- και της Λα-ύφεση-μείζονος, αντιμετωπίζοντάς τες κατά τρόπον διαφορετικό στο πρώτο και στο δεύτερο τμήμα: στο μεν πρώτο, η πρώτη από αυτές λειτουργεί μάλλον ως υποδεσπόζουσα στην δεύτερη (όπως άλλωστε συμβαίνει αναμφίβολα και στο μ. 15 του δεύτερου τμήματος), ενώ αντίθετα, στο τέλος του δεύτερου τμήματος, η μεταξύ τους σχέση έχει πλέον αντιστραφεί και η δεύτερη συγχορδία δύναται τώρα πια να εκληφθεί ως δεσπόζουσα της πρώτης ή, έστω, ως το αμέσως προηγούμενο μέλος σε μια συγχορδιακή διαδοχή κατά πέμπτες σε κατιούσα φορά: VI – Π_N – V – i.

Σε κάθε περίπτωση, με την τέλεια πτώση του μ. 19 το δεύτερο τμήμα ολοκληρώνεται έχοντας υπερβεί την έκταση του προηγούμενου κατά ένα μόλις μέτρο (σημειωτέον, επίσης, ότι πουθενά στην εξέλιξή του δεν δημιουργούνται προϋποθέσεις για την έλευση μιας πιθανής διπλής επαναφοράς και άρα στην περίπτωση αυτή έχουμε ένα δεύτερο τμήμα που απλώς συμπληρώνει το πρώτο, μετασηματίζοντας ελεύθερα το υλικό του, καθώς και μία διμερή

δομή που ουδόλως σχετίζεται με προδιαγραφές τριμερούς δομικής συγκρότησης). Εντούτοις, ο συνθέτης κρίνει σκόπιμο να εδραιώσει τώρα περαιτέρω την τονικότητα της ντο-ελάσσονος, η οποία έχει προφθάσει να αποκατασταθεί μόλις στα τρία τελευταία μέτρα του δεύτερου τμήματος, επισυνάπτοντας ένα τετράμετρο καταληκτικό τμήμα που ανατρέχει στα περιεχόμενα τόσο του πρώτου όσο και του δεύτερου τμήματος. Συγκεκριμένα, στα μ. 19b-20 αλλά και – σε παρηλλαγμένη επανάληψη – στα μ. 21-22a (με έναρξη από άρση σε αμφοτέρες τις περιπτώσεις), η κλιμακωτή άνοδος δεκάτων-έκτων του μ. 3 συνδέεται απευθείας με ολοένα και πιο πληθωρικές αναδιατυπώσεις της τελικής πτώσεως που μόλις προηγήθηκε (στα μ. 18-19a), ενώ στο ακροτελεύτιο μ. 22 επανέρχεται πολύ διακριτικά, σαν ένα “υστερόγραφο”, ούτως ειπείν, η καταληκτική χειρονομία του πρώτου τμήματος (πρβλ. το μ. 9), προσδίδοντας ομοιοκαταληξία ανάμεσα στην (δυνάμει) πρώτη και στην δεύτερη επανάληψη – τουτέστιν στις δύο *reprises*, κατά την ορολογία της εποχής εκείνης – της παρούσας ενότητας.

14 Απριλίου 2022
Ιωάννης Φούλιας