

Franz Liszt, “Il penseroso” (δεύτερη εκδοχή), από την συλλογή *Années de pèlerinage – Deuxième année: Italie*, S 161 αρ. 2 / LW A 55 αρ. 2 (1848-1849)

Ο «Σκεπτικός» είναι το δεύτερο από τα κομμάτια που ο Liszt ενέταξε στον δεύτερο τόμο της πιανιστικής συλλογής του *Έτη προσκυνήματος* ως μουσικές εντυπώσεις και αναμνήσεις από την παραμονή του στην Ιταλία κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1830 και την επαφή του με την πλούσια πολιτιστική της παράδοση. Στην δεδομένη περίπτωση, ο τίτλος αναφέρεται ευθέως σε ένα περίφημο άγαλμα του Μιχαήλ Αγγέλου (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564), τον ανδριάντα του Λαυρεντίου Β΄ των Μεδίκων, δούκα του Urbino (Lorenzo di Piero de' Medici, 1492-1519), που φιλοτεχνήθηκε για να τοποθετηθεί επάνω από την σαρκοφάγο του στο ταφικό παρεκκλήσι επιφανών μελών του οίκου των Μεδίκων στην Βασιλική του Αγίου Λαυρεντίου της Φλωρεντίας. Ωστόσο, στην φαντασία του Liszt αυτή η υποβλητική αλληγορική μορφή του στοχαστικού ηγεμόνος συνδέθηκε αυθαίρετα και με ένα τετράστιχο επίγραμμα του Μιχαήλ Αγγέλου για ένα άλλο άγαλμά του, την αναπαράσταση της Νύχτας με μία γυναικεία μορφή σε στάση ύπνου που κείται απέναντι στον ίδιο χώρο, επί της σαρκοφάγου του Ιουλιανού των Μεδίκων, δούκα του Nemours (Giuliano di Lorenzo de' Medici, 1479-1516): το ποιητικό αυτό κείμενο εκφράζει βαθιά απαισιοδοξία:

Caro / grato m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,	Προσφιλής μου είναι ο ύπνος, και πióτερο ακόμη το να είμαι από πέτρα,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;	όσο η φθορά και το όνειδος διαρκούν·
non veder, non sentir m'è gran ventura;	το να μην βλέπω, το να μην νιώθω, είναι δι' εμέ μεγάλη τύχη·
però non mi destar, deh, parla basso.	γι' αυτό μην με ξυπνάς – ε! μίλα χαμηλόφωνα!

Όλα τα παραπάνω ερεθίσματα απέφεραν λοιπόν συνδυαστικά, σε μιαν ανεξιχνίαστη χρονική στιγμή από το 1839 (όπου τοποθετείται μονάχα κατ' εκτίμησιν η πρώτη εκδοχή) μέχρι τα τέλη της επόμενης δεκαετίας (όσον αφορά την ελαφρώς αναθεωρημένη δεύτερη και οριστική εκδοχή), ένα σύντομο κομμάτι χαρακτήρος σε ύφος πένθιμου εμβατηρίου, που εξελίσσεται σε χαμηλή δυναμική ένταση και με ελάχιστη μελωδική κίνηση. Αξίζει περαιτέρω να αναφερθεί ότι το ίδιο αυτό κομμάτι αργότερα, μεταξύ των ετών 1860 και 1864, ενσωματώθηκε – ενορχηστρωμένο πλέον ώστε να αποτελέσει με μικρές περαιτέρω τροποποιήσεις την εναρκτήρια ενότητα μίας ευρύτερης τριμερούς μορφής – στην δεύτερη από τις *Τρεις πένθιμες ωδές* (*Trois odes funèbres*, για ορχήστρα, S 112 / LW G 25, 1860-1866), η οποία μάλιστα φέρει πλέον χαρακτηριστικά τον τίτλο «Η Νύχτα».

Το ίδιο το πιανιστικό κομμάτι συνίσταται σε μία και μόνον ενότητα, η οποία είναι διμερής και ολοκληρώνεται με μία επιπρόσθετη κατακλείδα. Το πρώτο τμήμα (μ. 1-22) ξεκινά από την ντο-δίεση-ελάσσονα και, αφού διαγράψει μία μετατροπική πορεία κατά ανιούσες μικρές τρίτες, επιστρέφει σε αυτήν για να κλείσει με μισή πτώση, ενώ το δεύτερο τμήμα (μ. 23-39) αλλά και η επακόλουθη κατακλείδα (μ. 40-48) παραμένουν αποκλειστικά στην κύρια τονικότητα και ολοκληρώνονται, αντίστοιχα, με τέλεια και ατελή πτώση σε αυτήν. Τα δύο βασικά τμήματα της δομής διαθέτουν κοινή θεματική αφετηρία, αλλά αναπτύσσονται περαιτέρω με διαφορετικά αρμονικά μέσα, απολύτως αντιπροσωπευτικά της ιδιαίτερα προοδευτικής σκέψης του συνθέτη.

Η πρώτη φράση (μ. 1-4) αρθρώνει στην κατάληξή της μία τυπική τέλεια πτώση στην ντο-δίεση-ελάσσονα, έχοντας όμως εναρμονίσει στο μεταξύ με πολύ ευφάνταστο τρόπο την σταθερά επαναλαμβανόμενη στην υψηλότερη φωνή τρίτη μελωδική βαθμίδα: την συγχορδία της τονικής διαδέχεται άμεσα η ομώνυμη της αντιθετικής της (i – vi: μία μακρινή σχέση τρίτης, τρίτου βαθμού), οι τρεις φθόγγοι της οποίας αφομοιώνονται έπειτα τόσο στην αλλοιωμένη υποδεσπόζουσα (μεθ' εβδόμης και πέμπτης βαρυμένης: iv⁷_{5b}) όσο και στην συγχορδία της δεσπόζουσας – ως δέκατη-τρίτη (προτού αυτή λυθεί στην πέμπτη), ένατη αλλά και

προσαγωγέας (εναρμονίως!) – ενώ όταν πια η $\hat{3}$ κατέρχεται βηματικά προς την θεμέλιο για την πτώση αφήνει “γυμνή”, χωρίς τρίτη, την τελική συγχορδία της τονικής.

Η επόμενη φράση (μ. 5-8) ανοίγει με τον ίδιο ακριβώς – “αποξενωμένο” αρμονικά και εξόχως απόκοσμο από εκφραστικής πλευράς – τρόπο ($i - vi^6$ στην ντο-δίεση-ελάσσονα), αλλά τώρα η συγχορδία της λα-ελάσσονος εκλαμβάνεται και ως υποδεσπόζουσα στην τονικότητα της μι-ελάσσονος, όπου πραγματοποιείται η επόμενη τέλεια πτώση ($= iv^6, VI_4^6 - V_7^9, i$). Έτσι, από την αρχική τονικότητα μεταφερόμαστε απευθείας στην ομώνυμη της σχετικής (iii), δηλαδή εκδηλώνεται και σε επίπεδο τονικού σχεδιασμού μία σχέση τρίτης τρίτου βαθμού που αποτελεί αντανάκλαση (κινούμενη από την τονική προς την αντίθετη κατεύθυνση) της εναρκτήριας αρμονικής διαδοχής του κομματιού αλλά και της παρούσας φράσεως!

Η τρίτη φράση που ακολουθεί στα μ. 9-13 αποτελεί ουσιαστικά μία παρηλλαγμένη μεταφορά της αμέσως προηγούμενης και στρέφεται αλυσιδωτά προς την τονικότητα της σολ-ελάσσονος, η οποία βρίσκεται σε απόσταση τριτόνου από την αρχική (ως η ομώνυμη-της-σχετικής της ομώνυμης-της-σχετικής της: iii/iii!). Από αρμονικής πλευράς, μία αυξημένη συγχορδία προηγείται τώρα της τονικής της μι-ελάσσονος και επέχει λειτουργία δεσπόζουσας κατά την παραδοσιακή πρακτική στα συμφραζόμενα του ελάσσονος τρόπου (αν εξαιρεθεί το γεγονός ότι εδώ ο προσαγωγέας έχει τοποθετηθεί στην χαμηλότερη φωνή): III_4^{+6} και i στα μ. 9-10. Ωστόσο, η ίδια αυτή συγχορδία επανέρχεται στο επόμενο μέτρο για να λειτουργήσει πλέον – χάρη στην εγνωσμένη πολυσημία των εναρμονίων αναγνώσεών της – ως “εναλλακτική” (και εν προκειμένω παρενθετική) δεσπόζουσα της ντο-ελάσσονος, η οποία αποτελεί την ομώνυμη της αντιθετικής της μι-ελάσσονος αλλά συγχρόνως και την υποδεσπόζουσα της επόμενης τονικότητας· έτσι, τα μ. 11-13 διαμορφώνουν αναδρομικά την εξής πτωτική πορεία στο περιβάλλον της σολ-ελάσσονος: $III^+/iv, iv^6 - V_7^9$ και i (χωρίς τρίτη, όπως και στις δύο προηγούμενες πτωτικές απολήξεις).

Μία ακόμη αλυσιδωτή μεταφορά της αμέσως προηγούμενης φράσεως φαίνεται να ξεκινά στα μ. 14-16, τα οποία μεταφέρουν απλώς το περιεχόμενο των μ. 9-11 κατά μία μικρή τρίτη υψηλότερα και μοιάζουν έτσι να υπόσχονται μία πορεία από την σολ-ελάσσονα προς την σι-ύφεση-ελάσσονα. Εντούτοις, το βήμα αυτό δεν θα πραγματοποιηθεί ποτέ, διότι η αυξημένη συγχορδία του μ. 16 δεν λύνεται όπως την προηγούμενη φορά, αξιοποιώντας έναν από τους φθόγγους της ως προσαγωγή προς την θεμέλιο μίας ελάσσονος συγχορδίας (τουτέστιν κατά την πρότυπη διαδοχή $III^+ \rightarrow i$), αλλά θέτοντας σε εφαρμογή την εναλλακτική δυνατότητα της κατιούσας χρωματικής μετατόπισης ενός εκ των τριών φθόγγων της που την μετασχηματίζει σε μία μείζονα συγχορδία (σηματικά: $VI^{5\#}/i \rightarrow I$). Έτσι, στο μ. 17 κάνει την εμφάνισή της η συγχορδία της Σολ-ύφεση-μείζονος, ακολουθούμενη και από άλλες τέσσερεις μείζονες συγχορδίες μέχρι το μ. 19, οι οποίες κινούνται χρωματικά με καθοδικά βήματα αλλά και εναλλασσόμενες μεταξύ τους σε πρώτη αναστροφή και ευθεία κατάσταση προς αποφυγή παράλληλων πεμπτών! Τελικά, η συγχορδία της Ρε-μείζονος στο μ. 19 φαίνεται να δίνει το έναυσμα για μία μισή πτώση στην ντο-δίεση-ελάσσονα, καθώς – όντας η ναπολιτάνικη, τουτέστιν η αντιθετική της υποδεσπόζουσας ($II_N = VI/iv$) – συνδέεται με την κύρια προς αυτήν συγχορδία της υποδεσπόζουσας (σε πρώτη αναστροφή) στο μ. 20, η οποία με την σειρά της καταλήγει σε μία δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης στο επόμενο μέτρο· στα μέσα του 19ου αιώνα ακόμη και μία δεσπόζουσα μεθ’ εβδόμης μπορεί πλέον – έστω κατ’ εξαίρεσιν – να σηματοδοτεί το πέρας μίας φράσεως, όπως αποδεικνύει εν προκειμένω η διακοπή της υψηλότερης μελωδικής φωνής και η προσθήκη ενός γεμίσματος τομής στα μ. 21-22 που προεκτείνει την ασθενή πτωτική κατάληξη ολόκληρου του πρώτου τμήματος. Επιπλέον, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι χρωματικά κατερχόμενες συγχορδίες στα μ. 17-19 αποτελούν ένα μέσο επέκτασης όχι πολύ διαφορετικό από τις πανταχού παρούσες (διατονικές) συγχορδίες έκτης στην παλαιότερη παράδοση: ανατρέχοντας λοιπόν στην εξέλιξη αυτής της φράσεως από την στιγμή που εγκατέλειψε την αρχική περιφορά της γύρω από την συγχορδία της σολ-

ελάσσονος, μπορούμε βάσιμα να ισχυρισθούμε ότι η Σολ-ύφεση-μείζων που εισάγεται στο μ. 17 αντιπροσωπεύει ήδη την μείζονα (“δάνεια”) υποδεσπόζουσα της κύριας τονικότητας της ντο-δίεςη-ελάσσονος, η οποία επεκτείνεται μέχρι το μ. 20, όπου και αποκαλύπτει εν τέλει το πραγματικό της γένος· άλλωστε, δεν είναι τυχαίο ότι και όλες οι προηγούμενες μετατροπές ξεκινούσαν από την συγχορδία της υποδεσπόζουσας που οδηγούσε στην εκάστοτε πτώση, όπως σε τελική ανάλυση διαπιστώνεται ότι συμβαίνει και σε αυτήν την τελευταία και μεγαλύτερη φράση του πρώτου δομικού τμήματος, όπου βέβαια η λειτουργία της προδεσπόζουσας παρατείνεται πολύ περισσότερο απ’ ό,τι σε κάθε άλλη ανάλογη περίπτωση.

Στην έναρξη του δεύτερου τμήματος, η αρχική φράση του κομματιού επανέρχεται παρηλλαγμένη (πρβλ. τα μ. 23-26 με τα μ. 1-4), εξυφαίνοντας στην γραμμή του μπάσσο – και δη στην ερεβώδη χαμηλότερη περιοχή του οργάνου – μία συνεχή μελωδική ροή ογδών που υπονομεύει την τελική πτώση. Κατά τον ίδιο τρόπο ξεκινά και η επόμενη φράση στα μ. 27-28 (πρβλ. τα μ. 5-6), όμως η εξέλιξή της καθίσταται πλέον διαφορετική, αφού δεν εκτρέπεται προς άλλη τονικότητα, αλλά επεκτείνει την αλληλουχία των συγχορδιών κατά κατιούσες μεγάλες τρίτες σε έναν ολοκληρωμένο κύκλο που έχει ως αφετηρία και τερματισμό την τονική της ντο-δίεςη-ελάσσονος: $i, vi, VI/vi = III/I - iv_4^6/III/I, III/I$ και εν τέλει $i^6 - V_3^4$ στα μ. 27-32. Ούτε στο σημείο αυτό μπορεί βεβαίως να υλοποιηθεί μία πτωτική κατάληξη, οπότε επισυνάπτεται ένα νέο τρίμετρο που με διαδοχικές συγχορδίες δεσπόζουσας (εκ περιτροπής μεθ’ εβδόμης και μετ’ ενάτης) στον κύκλο των πεμπτών υποστηρίζει την αργή χρωματική κάθοδο της υψηλότερης φωνής (σε ένα πέρασμα ανάλογο εκείνου που ολοκλήρωνε μελωδικά το πρώτο δομικό τμήμα) οδεύοντας προς μία υποδειγματική τέλεια πτώση στα μ. 33-35 ($V^7/iv - V_7^9/VII, V^7/III - V_7^9/VI, vii_5^6/V - iv_5^6 - V_7^{13}$ [ή απλώς V^7]), η οποία ωστόσο αναβάλλεται για να υλοποιηθεί οριστικά στο μ. 39, αφού προηγουμένως το ίδιο τρίμετρο επαναληφθεί ελαφρώς παρηλλαγμένο και στα μ. 36-38 (με την προσθήκη μικρής ενάτης σε όλες τις παρενθετικές δεσπόζουσες πριν από την πτώση).

Η σύντομη κατακλείδα που ολοκληρώνει το κομμάτι ανακαλεί την αρμονική διαδοχή της εναρκτήριας φράσεως και την διευρύνει κατά τι, επεκτείνοντας εν πρώτοις στα μ. 40-41 / 42-43a την τονική σε εναλλαγή με μία συγχορδία ναπολιτάνικης μεθ’ εβδόμης σε πρώτη αναστροφή (II_{NS}^6). Στην συνέχεια, προχωρά στην συγχορδία της ομώνυμης της αντιθετικής και την επεκτείνει μέχρι το μ. 45a με ένα αργό χρωματικό ανιόν πέρασμα στο μπάσσο, το οποίο ξεκινώντας από μία ακόμη μεγάλη τρίτη χαμηλότερα αποκαθιστά στην κατάληξή του την θεμέλιο της vi^7 ως εκ τούτου, η φαινομενική VI^7/vi που σχηματίζεται στην θέση του μ. 44, υποδηλώνοντας έναν παραλληλισμό προς την αρμονική διαδοχή των μ. 27-29, δεν μπορεί στην πραγματικότητα να αιτιολογηθεί ως αυτοτελής συγχορδιακή οντότητα, καθώς προκύπτει μονάχα από την συνύπαρξη των ξένων φθόγγων στην γραμμή του μπάσσο που διαμορφώνουν μία διευρυμένη επέρειση προς την θεμέλιο της συγχορδίας της λα-ελάσσονος: $\hat{6} - \#6 - \hat{7} - \#7 \rightarrow \hat{8}$. Τέλος, οι ίδιες συγχορδίες που έφερναν την τέλεια πτώση στα μ. 3-4 αναδιατυπώνονται και στην ατελή πτώση των μ. 45-46 ($iv_{3b}^6 - V_7^{13} - V^7$ και i), η οποία επιπλέον προεκτείνεται πένθιμα έως ότου σβήσει τελείως στα λίγα εναπομείναντα μέτρα της παρτιτούρας.

14 Μαΐου 2025
Ιωάννης Φούλιας