

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Σονάτα αρ. 3, σε Λα-μείζονα, MWV W 58 (1844), από τις 6 σονάτες για όργανο, opus 65 (1845)

Οι έξι σονάτες του Mendelssohn που εκδόθηκαν το 1845 υπό τον αριθμό opus 65 αποτελούν έργα αναφοράς για το ρεπερτόριο του (εκκλησιαστικού) οργάνου της περιόδου του ρομαντισμού. Οι συνθέσεις αυτές δεν εντάσσονται στην τότε τρέχουσα παράδοση του είδους της κλασσικής σονάτας που εξακολουθούσε να αναπτύσσεται αδιάλειπτα και στον 19ο αιώνα, αλλά συνιστούν αναβίωση της σονάτας του μπαρόκ ως ελεύθερης διαδοχής εξαιρετικά ποικιλόμορφων μερών, όπως – μεταξύ άλλων – φουγκών, κομματιών χαρακτήρος (ακόμη και “τραγουδιών χωρίς λόγια”) αλλά και μερών βασισμένων σε χορικά μέλη. Η τρίτη σονάτα της συλλογής, ειδικότερα, αποτελείται από δύο μέρη: το πρώτο (*Con moto maestoso*) αναπτύσσει στον πυρήνα του μία τετράφωνη διπλή φούγκα σε λα-ελάσσονα με ενσωματωμένο χορικό και πλαισιώνεται από εισαγωγική και καταληκτική ενότητα στην Λα-μείζονα, ενώ το δεύτερο μέρος (*Andante tranquillo*) συνιστά ένα μικρότερης εκτάσεως κομμάτι χαρακτήρος στην Λα-μείζονα. Η ακόλουθη ανάλυση εκκινεί από την φούγκα στο εσωτερικό του πρώτου μέρους και αποκωδικοποιώντας την παράλληλη παρουσία του επιλεγμένου χορικού μέλους προχωρά εν συνεχεία σε μία συνολική ερμηνεία του έργου αυτού που υπερβαίνει τα όρια της απόλυτης μουσικής.

Το πρώτο θέμα της φούγκας παρουσιάζεται στα μ. 24b-28 από την χαμηλότερη φωνή και αποτελείται από δύο σκέλη με ισάριθμα διακριτά μορφώματα: η επικεφαλής ιδέα ξεκινά από την $\hat{5}$ της λα-ελάσσονος και με την σπασμωδική της κίνηση ανέρχεται στον προσαγωγέα με ένα άλμα σε απόσταση τριτόνου και χαρακτηριστικό παρεστιγμένο ρυθμό, ο οποίος μάλιστα γίνεται πιο επιτακτικός κατά την επανάληψη του αρχικού μέτρου (από άρση προς θέση) που οδηγείται στην ίδια δραματική τομή όπως και πριν, προτού το επόμενο μόρφωμα οδηγήσει τον προσαγωγέα σε λύση στην θεμέλιο, εδραιώνοντας παράλληλα μία συνεχή και ομαλή ροή ογδών που επιστεγάζει με ένα διάστημα τριημιτονίου την αψιδωτή μελωδική της κίνηση, ενόσω με την αλυσιδωτή περιπλάνησή της στρέφεται σε αρμονικό επίπεδο προς την υποδεσπόζουσα ($i [= iv/v]$, $V/v - iv/iv$, $V/iv - iv$ στα μ. 26b-28). Αυτή η εξέλιξη διευκολύνει την άμεση είσοδο – σε επικάλυψη με το πέρας του θέματος – της τονικής απάντησης στην τρίτη φωνή (στα μ. 28b-32), η οποία μεταφέρεται στον τονικό χώρο της μι-ελάσσονος και συνοδεύεται από ένα πρώτο αντίθεμα στην τέταρτη φωνή που είναι συγγενικό (και μπορεί οπωσδήποτε να θεωρηθεί παράγωγος) του δεύτερου μορφώματος του θέματος. Στην συνέχεια, η δεύτερη φωνή επανεισάγει – ομοίως σε επικάλυψη – το θέμα στην λα-ελάσσονα, συνοδευόμενη στα μ. 32b-36 τόσο από το πρώτο αντίθεμα στην τρίτη φωνή όσο και από ένα δεύτερο ανάλογο αντίθεμα στην χαμηλότερη φωνή, ενώ η έκθεση ολοκληρώνεται τυπικά με την εμφάνιση της (τονικής) απάντησης στα μ. 36b-40 από την υψηλότερη φωνή υπό την συνοδεία των τριών χαμηλότερων φωνών, οι οποίες διαμοιράζονται εν πολλοίς το υλικό των δύο αντιθεμάτων και διασταυρώνονται μεταξύ τους.

Αυτή η δυσχέρεια στην διάκριση των επιμέρους φωνών και της μελωδικής τους πορείας εντείνεται όσο η φούγκα εξελίσσεται. Στο τρίφωνο συνδετικό πέραςμα των μ. 40b-41 που απορρέει αβίαστα από το τέλος της εκθέσεως, η χαμηλότερη εκ των τεσσάρων φωνών αποχωρεί, όχι όμως για να παρουσιάσει την ακόλουθη παράθεση του θέματος από το μ. 41b κ.εξ., όπως φυσιολογικά θα ανέμενε κανείς, αφού αυτή εναποτίθεται σε μία νεοεισερχόμενη και ακόμη υψηλότερη φωνή – χωρίς καν να υπολογίζουμε εδώ την παράλληλη παρουσία ενός χορικού μέλους σε μία επιπρόσθετη χαμηλότερη φωνή στα ποδόπληκτρα, για την οποία θα γίνει λόγος αργότερα. Στην πραγματικότητα, η φουγκοειδής γραφή παραμένει τετράφωνη στα μανουάλια, αλλά με την έλευση του επόμενου δομικού τμήματος, μίας ομάδος τριών ακόμη παραθέσεων του αρχικού θέματος, η πρώτη φωνή μετατρέπεται πλέον σε δεύτερη, η δεύτερη σε τρίτη, η τρίτη σε τέταρτη και στην θέση της τέταρτης εισάγεται μία “καινούργια” πρώτη

φωνή στην υψηλότερη περιοχή του ηχητικού φάσματος! Επιπλέον, η πρώτη αυτή παράθεση του θέματος μετά την έκθεση, καίτοι ξεκινά εκ νέου από την λα-ελάσσονα, αφ' ενός ανανεώνει την συνοδεία της με έμμεση μόνον αναφορά στο υλικό των προηγούμενων αντιθεμάτων και αφ' ετέρου παραλλάσσει την μελωδική και αρμονική πορεία του αλυσιδωτού δεύτερου μορφώματος, το οποίο εξελίσσεται πλέον με αλληπάλληλες πέμπτες στο περιβάλλον της ρε-ελάσσονος (μ. 43b-45: $v - ii^7/iv$, $V/iv - iv - ii^7/III$, $V/III - III$). Έτσι, μετά την μεσολάβηση ενός μονόμετρου συνδετικού περάσματος, η επόμενη παράθεση του θέματος – παρηλλαγμένη και πάλι ως προς το δεύτερο σκέλος της – γίνεται στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, στα μ. 46b-50, ξανά από την υψηλότερη φωνή, ενόσω η συνοδεία των τριών χαμηλότερων φωνών ελάχιστα διαφέρει από εκείνη των μ. 41b-45 που έχουν μόλις προηγηθεί. Παρ' όλα αυτά, η αρμονική εξέλιξη από το μέσον του θέματος κι έπειτα διαφοροποιείται παραμένοντας πλέον στην ρε-ελάσσονα (μ. 48b-50: $i - ii^7/VII$, $V/VII - VII - ii^7$, $V - i$), προκειμένου αυτή να επανεμφανιστεί κατόπιν ως υποδεσπόζουσα στην αρχική τονικότητα κατά το δίμετρο συνδετικό πέρασμα που έπεται (στα μ. 50b-52a) και το οποίο οδηγεί σε μία τελευταία παράθεση του θέματος στην λα-ελάσσονα, αρχικά από την τρίτη (στα μ. 52b-54a) και εν συνεχεία από την τέταρτη φωνή (στα μ. 54b-56), και μάλιστα υπό την πρωταρχική του μορφή (όπως στην έκθεση), αν και με νέα συνοδεία που τείνει να καταστεί ομοφωνικότερη μέχρι την καταληκτική προέκταση των μ. 56b-58a που αρθρώνει εν τέλει μία μισή πτώση (πάνω από τον παρατεταμένο ισοκράτη επί της δεσπόζουσας στα ποδόπληκτρα). Σε αυτό το σημείο ολοκληρώνεται εξ άλλου και η πρώτη ενότητα της φούγκας, η οποία περιλαμβάνει εξίσου την έκθεση (στα μ. 24b-40) όπως και την ομάδα παραθέσεων του πρώτου θέματος που την ακολουθεί στα μ. 40b-58a και εμπεριέχει επιπλέον μικρά παρεμβαλλόμενα συνδετικά περάσματα καθώς και πτωτική προέκταση στην κατάληξή της, δίχως να απομακρύνεται ιδιαίτερα από την αρχική τονικότητα της λα-ελάσσονος.

Η δεύτερη ενότητα ανοίγει με μία χαρακτηριστική χειρονομία επανέναρξης: όλες οι φωνές αποχωρούν για να επανεισαχθούν η μία μετά την άλλη εκθέτοντας πολύ τυπικά ένα νέο θέμα, το οποίο διέπεται από συνεχή ροή δεκάτων-έκτων επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος και παρουσιάζεται εν πρώτοις από την τρίτη φωνή στα μ. 58-60a, ενώ η (τονική) απάντησή του μεταφέρεται καθ' ολοκληρίαν στην υποδεσπόζουσα από την δεύτερη φωνή στα μ. 60-62a και συνοδεύεται από αρπισματικές φιγούρες ογδόων, οι οποίες όμως δεν αποκρυσταλλώνονται σε ένα αντίθεμα με διαρκή παρουσία μέχρι το πέρας του παρόντος δομικού τμήματος. Η άμεση είσοδος της πρώτης φωνής για την επόμενη παράθεση του θέματος στα μ. 62-64a επιτυγχάνεται με μίαν ελάχιστη τροποποίηση στην έναρξή του για αρμονικούς λόγους ενώ, αντίθετα, η τονική απάντηση από την τέταρτη φωνή στα μ. 64-66a δεν χρήζει οιασδήποτε μεταβολής. Αξιοπρόσεκτη επίσης είναι η ραγδαία υποχώρηση της αντιστικτικής υφής ήδη στο πλαίσιο αυτής της οιονεί εκθέσεως του δεύτερου θέματος: οι δύο συνοδευτικές φωνές στα μ. 62-64a μοιράζονται και εμπλουτίζουν τις αμέσως προηγούμενες αρπισματικές φιγούρες, ενώ στα μ. 64-66a προβάλλεται από την υψηλότερη φωνή μία νέα συνοδευτική μελωδία που κινείται αντίθετα προς το θέμα (με την μορφή της απάντησης στην χαμηλότερη φωνή) και υποστηρίζεται συγχորδιακά από τις εσωτερικές φωνές.

Η υφή αυτή διατηρείται και στο σύντομο επεισόδιο των μ. 66-68a που οδηγεί στην Φαμίζονα για την επόμενη παράθεση του δεύτερου θέματος στα μ. 68-70a, η οποία είναι αρκετά παρηλλαγμένη και εκφέρεται από την υψηλότερη φωνή με λιτή συγχορδιακή συνοδεία, ακολουθούμενη από μία συναπτή – και πολύ πιο πιστή προς την αρχική – παράθεση του ίδιου θέματος στην σολ-ελάσσονα από την χαμηλότερη φωνή στα μ. 70-72a, η οποία μάλιστα από κοινού με την δίφωνη συνοδεία της (που εδώ έχει μεταφερθεί στις υψηλότερες φωνές) παραπέμπει ευθέως στα μ. 62-64a. Ακολουθεί ένα επεισόδιο στα μ. 72-75a που αναπτύσσει την κεφαλή του δεύτερου θέματος πρώτα αλυσιδωτά σε μία φωνή και έπειτα μιμητικά σε τρεις φωνές ενόσω στρέφεται προσωρινά προς την ρε-ελάσσονα προκειμένου να συμπορευθεί με μία από τις φράσεις του χορικού μέλους που παρατίθεται παράλληλα στα ποδόπληκτρα,

όμως και η επόμενη (παρηλλαγμένη) παράθεση του δεύτερου θέματος από την δεύτερη φωνή επανέρχεται κατόπιν στην σολ-ελάσσονα στα μ. 75-77a, ως εφελτήριο για μία αρμονική πορεία κατά πέμπτες που θα οδηγήσει το επόμενο επεισόδιο, στα μ. 77-80a, διαμέσου της ντο-ελάσσονος στην φα-ελάσσονα κι ενώ οι θεματικές φιγούρες δεκάτων-έκτων αναπτύσσονται αδιάλειπτα μεταξύ των φωνών σε ομοφωνικότερα ή αντιστικτικότερα συμφραζόμενα, κατά περίπτωση (και εν μέρει πάλι σε συνδυασμό με το χορικό μέλος).

Στο σημείο αυτό της μέγιστης απομάκρυνσης από την αρχική τονικότητα, η παρούσα ενότητα προβαίνει στον συνδυασμό των δύο θεμάτων: το πρώτο (που είναι και διπλάσιο σε έκταση) επανεισάγεται από την υψηλότερη φωνή στα μ. 80-84a ενώ το δεύτερο από την χαμηλότερη, η οποία και εξυφαίνεται ελεύθερα από το μ. 82 κ.εξ. προκειμένου να συνοδεύσει με περαιτέρω φιγούρες δεκάτων-έκτων το δεύτερο σκέλος του πρώτου θέματος κατά την τελική του τροπή από την φα-ελάσσονα προς την ρε-ελάσσονα. Χάρη στο συνδυαστικό πέρασμα του μ. 84 και στην αρμονική του πορεία κατά πέμπτες προς την κατεύθυνση των διέσεων, η επόμενη παράθεση των δύο θεμάτων πραγματοποιείται πλέον στην – πολύ στενά συγγενική προς την αρχική – μι-ελάσσονα, με το πρώτο θέμα να εκφέρεται στα μ. 85-89a από την χαμηλότερη φωνή και το δεύτερο από την μεσαία εκ των τριών ενεργών φωνών. Η λα-ελάσσων αποκαθίσταται προσωρινά στο επεισόδιο των μ. 89-92a, το οποίο αναπτύσσει συνδυαστικά το μοτιβικό υλικό αμφοτέρων των θεμάτων, μέχρις ότου το πρώτο σκέλος του πρώτου θέματος κάνει την εμφάνισή του στο αριστερό χέρι στα μ. 92b-94a επί της υποδεσπόζουσας: εντούτοις, αυτή η απόπειρα θεματικής παράθεσης απομένει ατελέσφορη, αφ' ενός διότι δεν συνδυάζεται με το δεύτερο θέμα όπως τις δύο προηγούμενες φορές (εδώ το δεξί χέρι συνοδεύει απλώς με ελεύθερα περάσματα δεκάτων-έκτων) και αφ' ετέρου – και πρωτίστως – επειδή η ακόλουθη έναρξη του δεύτερου μορφώματος του πρώτου θέματος από το δεξί χέρι στο μ. 94b αποσυντίθεται και αναπτύσσεται ελεύθερα στα μ. 95-96 σε ό,τι αναδρομικώς φαίνεται να αποτελεί την τελική φάση ενός εκτενούς (οκτάμετρου) επεισοδίου που καταγίνεται ποικιλοτρόπως με το σύνολο του μοτιβικού αποθέματος και των δύο θεμάτων. Απεναντίας, η παράθεση αμφοτέρων που ξεκινά στα μ. 97-99a στην λα-ελάσσονα, με το πρώτο θέμα στην υψηλότερη φωνή και το δεύτερο στην τρίτη, επιτυγχάνει να ολοκληρωθεί και να προεκταθεί περαιτέρω στα μ. 99-101a και 101-103a, παρά την αναπάντεχη μεταφορά του δεύτερου μορφώματος του πρώτου θέματος στα ποδόπληκτρα και την σημαντική ανάσχεση της αντιστικτικής υφής στα μανουάλια με παράγωγα του δεύτερου θέματος. Πρόκειται ουσιαστικά για την τελική παράθεση του συνδυασμού των δύο θεμάτων, λίγο προτού η φούγκα εξαυλωθεί σε ένα ομοφωνικό πέρασμα επί της δεσπόζουσας της λα-ελάσσονος, όπου η κεφαλή του πρώτου θέματος απομονώνεται και επεκτείνεται πρώτα με στιβαρές συγχορδίες στα μανουάλια (στα μ. 103-107a) κι έπειτα στα ποδόπληκτρα (στα μ. 107-112), διαμορφώνοντας εν κατακλείδι μία μονοφωνική αψιδωτή πορεία σε όλη σχεδόν την διαθέσιμη έκτασή τους.

Συνοψίζοντας, η διπλή αυτή φούγκα υποδιαιρείται σε δύο ενότητες: στην πρώτη από αυτές παρουσιάζεται μονάχα το πρώτο θέμα και μάλιστα με ελάχιστη τονική περιπλάνηση, ενώ στην δεύτερη εισάγεται το δεύτερο θέμα και στρέφεται προοδευτικά προς πιο μακρινά τονικά κέντρα, μέχρις ότου ο συνδυασμός των δύο θεμάτων αντιστρέψει αυτήν την πορεία, οδηγώντας γρήγορα πίσω στην αρχική τονικότητα. Αν όμως σε επίπεδο τονικού σχεδιασμού επιτυγχάνεται η επιστροφή στο αφετηριακό σημείο, τούτο δεν ισχύει όσον αφορά τον ρυθμό, την χρονική αγωγή και την δυναμική, καθώς με την έλευση της δεύτερης ενότητας της φούγκας εδραιώνεται μία κινητικότερη ροή δεκάτων-έκτων έναντι των προηγούμενων ογδόων και επιπλέον δίνεται η εκτελεστική οδηγία για την βαθμιαία επιτάχυνση της χρονικής αγωγής εκ παραλλήλου με την σταδιακή ενίσχυση και του δυναμικού επιπέδου (με την χρήση ολοένα και περισσότερων συστοιχιών αυλών και ηχηρότερων ρετζίστρων). Σε τί όμως εδράζεται και πού αποβλέπει όλη αυτή η εξόχως δραματική κλιμάκωση;

Απάντηση στο παραπάνω ερώτημα έρχεται να δώσει το χορικό μέλος που συνυπάρχει με την φούγκα, εξελισσόμενο παράλληλα προς αυτήν αλλά – όλως περιέργως – χωρίς να αλληλεπιδρά μαζί της ή να τίθεται στο επίκεντρο της αντιστικτικής πλοκής (όπως συμβαίνει, φέρ' ειπείν, σε ένα χορικό πρελούδιο ή σε κάθε άλλη ανάλογη επεξεργασία λειτουργικού μέλους γενικότερα). Το χορικό αυτό αποτελείται από επτά μελωδικές φράσεις οργανωμένες σε δομή Bar: οι δύο πρώτες επαναλαμβάνονται (με διαφορετικό κείμενο), προτού παρουσιασθούν οι τρεις τελευταίες. Ενόσω η τετράφωνη φούγκα αναπτύσσεται αποκλειστικά στα μανουάλια, οι φράσεις του χορικού παρατίθενται ως *cantus firmus* από τα ποδόπληκτρα στα μ. 40-43a και 45-48a (οι δύο πρώτες), στα μ. 51-58a και 68-71a (οι δύο ταυτόσημες επόμενες) και στα μ. 73-77a, 78-81a και 91-99a (οι τρεις τελευταίες). Είναι αξιοπαρατήρητο το γεγονός ότι η παρουσία τους παραμένει σχεδόν πάντοτε ασυγχρόνιστη προς την εξέλιξη της φούγκας: η πρώτη φράση του χορικού εισάγεται λίγο πριν το πέρας της εκθέσεως στην πρώτη ενότητα και ολοκληρώνεται στο μέσον της επόμενης θεματικής παράθεσης· η δεύτερη φράση, ομοίως, ξεκινά και καταλήγει σε σημεία όπου το πρώτο θέμα της φούγκας δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί ή έχει ήδη επανεισαχθεί· η έναρξη της τρίτης φράσεως του χορικού λαμβάνει χώραν κατά την διάρκεια ενός συνδετικού περάσματος μεταξύ δύο θεματικών παραθέσεων, ενώ ο τελικός της φθόγγος παρατείνεται *τεχνηέντως* επί μακρόν προκειμένου να συμπίσει με το κλείσιμο της πρώτης ενότητας (υπονομεύοντας την ίδια στιγμή την ισχύ της δομικής πτώσεως που πραγματοποιείται στο σημείο αυτό)· η τέταρτη φράση εμφανίζεται κατά την διάρκεια μίας ομάδος δύο παραθέσεων του δεύτερου θέματος, με τις οποίες δεν συγχρονίζεται απόλυτα· η πέμπτη φράση αρχίζει να παρατίθεται στην πορεία ενός επεισοδίου και – κατ' εξαίρεσιν – ο τελικός της φθόγγος συμπίπτει απολύτως με την ακόλουθη εκφορά του δεύτερου θέματος στην φούγκα· η έκτη φράση ξεκινά επίσης εν τω μέσω ενός επεισοδίου και ολοκληρώνεται κατά την πρώτη εμφάνιση του αντιστικτικού συνδυασμού των δύο θεμάτων· τέλος, η έβδομη φράση παρουσιάζεται ομοίως στο εσωτερικό ενός επεισοδίου και ο τελικός της φθόγγος παρατείνεται σε έξι ολόκληρα μέτρα (!) μέχρις ότου το πρώτο θέμα κατά την τελική του παράθεση περάσει από τα μανουάλια στα ποδόπληκτρα. Ας προστεθεί επίσης ότι και η κατανομή των επτά φράσεων στις δύο ενότητες της φούγκας (τρεις στην πρώτη και τέσσερες στην δεύτερη) παραμένει ασύμβατη προς την ίδια την – κατ' ουσίαν διμερή – δομή του χορικού μέλους (2x2 + 3 φράσεις). Συνεπώς, η φούγκα και η χορική μελωδία βρίσκονται από αμιγώς μουσικής πλευράς σε μία ουδέτερη, ούτως ειπείν, και εν πολλοίς ανεξάρτητη σχέση μεταξύ τους: δεν ανταλλάσσουν θεματικό υλικό ούτε διαμορφώνουν κάποια δομική συνάφεια η μία προς την άλλη.

Γιατί λοιπόν ο Mendelssohn ενσωμάτωσε τούτο το χορικό σε αυτήν την φούγκα αλλά και στο συγκεκριμένο έργο γενικότερα; Προφανώς, όχι τόσο για να το αξιοποιήσει ως μουσικό υλικό προς επεξεργασία όσο κυρίως ένεκα του νοηματικού του περιεχομένου και της δυνατότητός του να προσφέρει ένα κλειδί για την ερμηνεία και την κατανόηση του ευρύτερου έργου. Το συγκεκριμένο χορικό είναι ένα από τα γνωστότερα της λουθηρανικής παράδοσης: “Aus tiefer Not schrei ich zu dir”. Πρόκειται για ελεύθερη απόδοση του Ψαλμού 130: «Από βαθιά οδύνη κραύγασα προς σε, / Κύριε Θεέ, εισάκουσε το κάλεσμά μου· / το φιλεύσπλαχνο αυτί σου τείνει προς εμέ / και άνοιξέ το στην παράκλησή μου! / Διότι έτσι και θελήσεις να εξετάσεις / τί αμαρτίες και αδικίες έχουν γίνει, / ποιός μπορεί τότε, Κύριε, να απομείνει ενώπιόν σου;». Η (διακριτική) παρουσία της μελωδίας του χορικού επιτρέπει την μεταβίβαση του λεκτικού της νοήματος στην ίδια την φούγκα. Το πρώτο θέμα ανοίγει ακριβώς με την κραυγή του πιστού, που μένει αιωρούμενη επί του προσαγωγέα και επαναλαμβάνεται με ακόμη μεγαλύτερη ρυθμική έμφαση, ενώ και το δεύτερο σκέλος του ιδίου αυτού θέματος αποτυπώνει την αγωνία του πιστού να εισακουσθεί από τον Θεό, ευρισκόμενος σε μια κατάσταση οδυνηρή και αδιέξοδη (εξ ου τα σκληρά μελωδικά διαστήματα τριημιτονίου και η αλυσιδωτή περιπλάνηση δίχως προδιαγεγραμμένο στόχο). Αντίστοιχη ερμηνεία προτείνεται και για το δεύτερο θέμα, του οποίου η ακατάπαυστη και ακόμη πιο ενεργητική ρυθμική κίνηση

επιτείνει το αίσθημα της αγωνίας και το οδηγεί προοδευτικά σε μια δραματική αποτύπωση του δέους μπροστά στον Κριτή, έτσι όπως η φούγκα εξελίσσεται μέχρι την τρομακτική κλιμάκωσή της και τις εναγώνιες τελικές παρακλήσεις επί τη βάση της κεφαλής του πρώτου θέματος. Με λίγα λόγια, το κείμενο του χορικού, το οποίο υποδηλώνεται δια της παράλληλης παρουσίας της πασίγνωστης μελωδίας του, παρέχει την αναγκαία προγραμματική εξήγηση του θεματικού περιεχομένου και της συνολικής πορείας αυτής της φούγκας που εξελίσσεται με τόση σφοδρότητα μέχρι την οριστική της διάλυση.

Το προγραμματικό-εξωμουσικό υπόβαθρο που ο Mendelssohn ενσταλάζει στην φούγκα επεκτείνεται όμως και σε ολόκληρο το πρώτο μέρος της σονάτας. Η φούγκα περιβάλλεται από δύο παρεμφερείς ενότητες στην Λα-μείζονα, σε ομοφωνικό και άκρως επιβλητικό ύφος, που εκτελούνται με την μέγιστη ηχηρότητα. Αν και η παρουσία τους παραπέμπει ίσως στην οργάνωση του μέρους αυτού κατά τις μορφολογικές προδιαγραφές μιας γαλλικής Εισαγωγής ή, έστω, μιας προλογικής και επιλογικής πλαισίωσης της κεντρικής φούγκας (αντίστοιχης, π.χ., της συνολικής δομής της περίφημης *Τοκκάτας σε ρε-ελάσσονα για όργανο*, BWV 565, του J. S. Bach), ο ρόλος τους είναι πρωτίστως συμβολικός και αναπαραστατικός υπό το πρίσμα του ευρύτερου ερμηνευτικού συγκειμένου: ο πιστός δεν κραυγάζει στο κενό· επικαλείται τον Θεό, η πανταχού αιώνια, άχρονη παρουσία του οποίου δηλώνεται τόσο πριν όσο και μετά την παράκλησή του με τις δύο αυτές ενότητες που επιχειρούν να αποτυπώσουν το άμετρο θεϊκό μεγαλείο!

Η εισαγωγική ενότητα ανοίγει με ένα οκτάμετρο πρώτο τμήμα σε υβριδική δομή πρώτου τύπου, καθώς η αρχική φράση καταλήγει σε μισή πτώση στην Λα-μείζονα (στο μ. 4) και η δεύτερη ξεκινά με μία συνέχιση (τύπου προτάσεως) που αναπτύσσοντας με πυκνές μιμήσεις το επικεφαλής μοτίβο οδηγείται σε ατελή πτώση στην Μι-μείζονα (στο μ. 8). Το δεύτερο τμήμα επιστρέφει κατόπιν στην κύρια τονικότητα με μια χαρακτηριστική αντιπαράθεση μονοφωνικής και απαντητικής ψαλμωδίας από έναν χορό, η οποία παραπέμπει έκδηλα (και συμβολικά) στην εκκλησιαστική μουσική πράξη· εν προκειμένω, η αρχική μελωδική φράση των μ. 9-10 από άρση αλυσιδοποιείται στην VI και την II στα μ. 11-12 και 13-14 από άρση, αντίστοιχα, προτού η παρούσα φράση ολοκληρωθεί στα μ. 15-18 από άρση κατά τρόπον ανάλογο – τόσο από μοτιβικής όσο και από δομικής πλευράς – των μ. 5-8, αν και η ατελής πτωτική της κατάληξη στην Λα-μείζονα δίνει εν συνεχεία την αφορμή για την επέκταση του τμήματος αυτού με μία επιπρόσθετη φράση που φθάνει σε τέλεια πτώση στα μ. 18b-20 και προεκτείνεται καταληκτικά με νέες αναδρομές στο επικεφαλής μοτίβο στα μ. 20b-24a, οι οποίες, έτσι όπως στοιβάζονται ανελλισσότερες η μία μετά την άλλη, δίνουν την εντύπωση χορών αγγέλων που υμνούν τον Δημιουργό στον ουράνιο θόλο.

Στα τελευταία μέτρα της φούγκας, η αγωνιώδης παράκληση μοιάζει πια να ανέρχεται μέχρι τον ουρανό (μ. 109-111a) και από εκεί κατέρχεται – με αναφορά στο επικεφαλής μοτίβο του μέρους αλλά και στην κλίμακα της Λα-μείζονος πλέον – η θεία χάρις (μ. 111-112)· έτσι, η μουσική αποτύπωση του θεϊκού μεγαλείου επανέρχεται στο κλείσιμο του μέρους αυτού, όπου η διμερής δομή της εισαγωγικής ενότητας συνοψίζεται επιλογικά σε ένα μονάχα τμήμα. Η φράση των μ. 1-4 επαναδιατυπώνεται ολόκληρη στα μ. 113-116, η απαντητική ψαλμωδία των μ. 9-10 και 11-12 / 13-14 από άρση μοιάζει στα μ. 117-119a και 119b-121a να μετατρέπεται σε αντιφωνική μεταξύ δύο χορών (επιπλέον, η μακρινή II αντικαθίσταται τώρα από την οικεία ii σε μια περιεκτικότερη αρμονική εξέλιξη που αποκαθιστά και αμεσότερα το περιβάλλον της Λα-μείζονος) και τα μ. 15-20 από άρση και 20b-24a επανεμφανίζονται με ελάχιστες και αμελητέες διαφορές στα μ. 121b-127a και 131-135, αντίστοιχα. Υπάρχει όμως και μία εμβόλιμη προσθήκη: στα μ. 127b-129a και 129b-131a σε επανάληψη, στην κραυγή του πιστού (το επικεφαλής μόρφωμα του πρώτου θέματος της φούγκας) αποκρίνεται άμεσα η θεία χάρις (το επικεφαλής μοτίβο της εισαγωγικής και καταληκτικής ενότητας). Για τον Mendelssohn και κάθε βαθιά θρησκευόμενο άνθρωπο, η οδυνηρή επίκληση είναι *βέβαιο* πως θα εισακουσθεί από τον Θεό και ότι ο πιστός θα λυτρωθεί! Ίσως μάλιστα γι' αυτό η ακόλουθη καταληκτική

προέκταση παρουσιάζεται ακόμη πιο εμπλουτισμένη σε σχέση με την αρχική της μορφή στην εισαγωγική ενότητα, αφού εδώ οι κατερχόμενες φιγούρες ογδών στο δεξί χέρι συνδυάζονται και με ανερχόμενες αντίστοιχες στο αριστερό, σαν ύμνους που απευθύνονται παράλληλα προς τον ουρανό: «Πᾶσα πνοὴ αἰνεσάτω τὸν Κύριον· ἄλληλούια»!

Καίτοι μη απαραίτητο, θα ήθελα να προτείνω την επέκταση του απόκρυφου προγράμματος του έργου αυτού και στο σύντομο δεύτερο και τελικό του μέρος. Ο χαρακτήρας αυτού του *Andante tranquillo* υποδηλώνει μία προσευχή, η οποία, σε συνάρτηση με τις διαπιστώσεις που μόλις προηγήθηκαν, εκφέρεται πλέον δίχως αγωνία και φόβο, με την γαλήνια βεβαιότητα της απόκρισης της θείας χάριτος σε όποιον ευλαβώς την καλεί. Από μορφολογικής επόψεως, αυτό το κομμάτι χαρακτήρος εκτείνεται σε μία μόνον ενότητα, δηλαδή είναι γραμμένο σε μορφή μενουέττου (τρίτου δομικού τύπου) χωρίς *trio*. Το πρώτο τμήμα (στα μ. 1-8 από άρση) αποτελείται από δύο φράσεις στην Λα-μείζονα με κοινή αφετηρία (βασική ιδέα) και καταλήξεις σε τέλεια και μισή πτώση, αντίστοιχα (συνεπώς, δεν πρόκειται για μία περίοδο). Ακολουθεί ένα μεσαίο αντιθετικό τμήμα (στα μ. 9-16 από άρση), το οποίο συγκροτείται ως οκτάμετρη πρόταση που σταδιακά στρέφεται προς την τονικότητα της δεσπόζουσας, αρθρώνοντας εν τέλει και μία τέλεια πτώση σε αυτήν. Το τμήμα της επαναφοράς ανοίγει έπειτα με την αρχική φράση επουσιωδώς παρηλλαγμένη (πρβλ. τα μ. 17-20 από άρση με τα μ. 1-4 από άρση) και αποπερατώνεται προσηκόντως με μία διευρυμένη παραλλαγή της (η βασική ιδέα επαναδιατυπώνεται από την υποδεσπόζουσα στα μ. 21-22 από άρση, το μοτίβο ογδών του μ. 3 από άρση αναπτύσσεται με πυκνή μιμητική υφή στα επιπρόσθετα μ. 23-24 από άρση και τα μ. 25-26 από άρση είναι αντίστοιχα των μ. 3-4 / 19-20 από άρση). Τέλος, από το πανταχού παρόν επικεφαλής μοτίβο (ας υπομνησθεί εδώ αναδρομικά η εμφάνισή του ακόμη και κατά την πτωτική ολοκλήρωση του μεσαίου δομικού τμήματος, σε μεταφορά στην Μι-μείζονα) παράγονται επιπλέον τόσο μία καταληκτική φράση σε υβριδική δομή τέταρτου τύπου (στα μ. 27-34 από άρση) όσο και μία εξάμετρη προέκτασή της που κλείνει με μια χαρακτηριστική ανάσχεση της ρυθμικομελωδικής ροής επάνω από τον ισοκράτη επί της τονικής τούτη την απλή – αλλά και ιδιαίτερα αντιπροσωπευτική για την εποχή της – σύνθεση.

29 Νοεμβρίου 2025
Ιωάννης Φούλιας