

Wolfgang Amadeus Mozart, Σονάτα για πληκτροφόρο σε Σι-ύφεση-μείζονα, KV 333 / 315c (1783-1784): III. Allegretto grazioso

Η σύνθεση της Σονάτας για πληκτροφόρο σε Σι-ύφεση-μείζονα, KV 333 / 315c, τοποθετείτο παλαιότερα κατ' εκτίμησιν στα τέλη της δεκαετίας του 1770· ωστόσο, νεώτερες έρευνες έχουν αποδείξει τεκμηριωμένα πως το έργο αυτό γράφηκε από τον Mozart πιθανότατα κατά τα τέλη του 1783 (ειδάλλως μέχρι τις αρχές του 1784, το αργότερο) και ότι δεν απέχει πολύ χρονικά από την πρώτη του έκδοση που πραγματοποιήθηκε το καλοκαίρι του 1784 στην Βιέννη. Το συμπέρασμα αυτό επικυρώνεται και από τις σαφείς και σημαίνουσες παραπομπές του τρίτου ειδικά μέρους της παρούσας σονάτας στο είδος του κοντσέρτου, οι οποίες εν προκειμένω προαναγγέλλουν την εντατική ενασχόληση του συνθέτη με αυτό από τους πρώτους κιόλας μήνες του 1784, που εν τέλει απέφερε και τα μεγαλύτερα αριστουργήματά του στο εν λόγω είδος – ήτοι τα κοντσέρτα για πληκτροφόρο KV 449, 450, 451, 453, 456, 459, 466, 467, 482, 488, 491 και 503 – μέχρι το τέλος του 1786.

Το Allegretto grazioso είναι γραμμένο σε μορφή σονάτας-ρόντο. Η έκθεση εκτείνεται στα μ. 1-40, η εμβόλιμη ροντοειδής επαναφορά του κυρίου θέματος στα μ. 41-56 προηγείται της επεξεργασίας που καλύπτει τα μ. 57-111, ενώ η επανέκθεση ακολουθεί στα μ. 112-171 αλλά προεκτείνεται απρόσμενα και στα μ. 172-198, όπου μία καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα παρεμβάλλεται πριν από την coda των μ. 199-224.

Το κύριο θέμα διατυπώνεται στα μ. 1-8 σε χαμηλό επίπεδο δυναμικής εντάσεως και έχοντας λεπτή υφή, ενώ η δομή του είναι αυτή μίας τυπικής περιόδου, αποτελούμενης από δύο τετράμετρες φράσεις που καταλήγουν σε μία μισή και μία τέλεια πτώση στην Σι-ύφεση-μείζονα. Αντίθετα, η επανάληψη ολόκληρης της περιόδου που ακολουθεί στα μ. 9-16 ενισχύεται δυναμικά, ενώ παράλληλα καθίσταται λίγο πυκνότερη και ως προς την γραφή της, παραπέμποντας έτσι σε εκτέλεση από πλήρη ορχήστρα και άρα, συνολικά, στην διπλή εκφορά του αρχικού θέματος με την εισαγωγική αντιπαράθεση solo – tutti που χαρακτηρίζει πολλά ανάλογα τελικά μέρη κοντσέρτων της εποχής αυτής. Το επόμενο τμήμα της εκθέσεως είναι μία οκτάμετρη μετατροπική πρόταση, η οποία έρχεται ως μετάβαση να οδηγήσει σταδιακά από την αρχική τονικότητα σε αυτήν της δεσπόζουσας, όπου και καταλήγει με μία μισή πτώση. Επιπλέον, η μετάβαση αυτή, ενώ ξεκινά από χαμηλή δυναμική ένταση στο πρώτο σκέλος της (κατά την διπλή παρουσίαση της βασικής ιδέας στα μ. 17-20 από άρση), αποκτά στο δεύτερο (συνέχιση και πτώση στα μ. 21-24 από άρση) όλο τον δυναμισμό και την ρυθμική ενεργητικότητα που συνάδει με την λειτουργία της στα ευρύτερα αυτά συμφραζόμενα. Ακολούθως, το πλάγιο θέμα διατηρεί τα χαρακτηριστικά αυτά και μάλιστα λαμβάνει ως αφητηριακό σημείο την δεσπόζουσα της Φα-μείζονος, στην οποίαν οδήγησε η μετάβαση. Και αυτή η νέα φράση δομείται ως πρόταση: η δίμετρη βασική ιδέα (μ. 25-26 από άρση) επαναλαμβάνεται επουσιωδώς παραλλαγμένη (στα μ. 27-28, πάντοτε από άρση προς θέση) και η ενεργητικότερη συνέχιση συγχωνεύεται με την πτωτική διαδικασία στα μ. 29-32a οδηγώντας όμως σε μία ατελή πτώση, η οποία λειτουργεί ως αφορμή για την επαναδιατύπωση όλου αυτού του δεύτερου σκέλους της προτάσεως στα μ. 32-36a, που διευρύνεται πλέον κατά ένα μέτρο προκειμένου να υλοποιήσει την τέλεια πτώση στην Φα-μείζονα με σαφή αναφορά στην χαρακτηριστική εντυπωσιακή χειρονομία που αποπερατώνει στερεοτυπικά την σολιστική έκθεση μιας μορφής σονάτας κοντσέρτου! Σε αυτό το σημείο εισάγεται σε επικάλυψη ένα συνδυαστικό πέρασμα (μ. 36-40), το οποίο μετατρέπει την προηγούμενη τονική σε ενεργή δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος για να διευκολύνει την επικείμενη επαναφορά του κυρίου θέματος στην έναρξη της επόμενης ενότητας.

Η εμβόλιμη επαναφορά του κυρίου θέματος στην αρχική τονικότητα είναι πλήρης (στα μ. 41-48) και μάλιστα εμπεριέχει και την οιονεί ορχηστρική επανάληψή του (στα μ. 49-56), δίχως καμμία μεταβολή σε σχέση με την έναρξη της εκθέσεως. Συνεπώς, η δεύτερη θεματική ανακύκληση αρχίζει πιστά προς την πρώτη (της εκθέσεως), ως εάν επρόκειτο για μία απόπειρα

επανάληψης της προηγούμενης ενότητας· αυτή η πρακτική είναι συνήθης σε πολλές ανάλογες περιπτώσεις μορφής σονάτας-ρόντο και συμβάλλει στην αφομοίωση αυτής της ροντοειδούς επαναφοράς του κυρίου θέματος στην κυρίαρχη μορφή της σονάτας – συγκεκριμένα, ανάμεσα στις ενότητες της εκθέσεως και της επεξεργασίας.

Πολύ φυσιολογικά, η επεξεργασία ανοίγει με το επόμενο θεματικό στοιχείο της εκθέσεως, που δεν είναι άλλο από την μετάβαση: το πρώτο σκέλος της διατηρείται ακόμη απaráλλακτο στα μ. 57-60 (από άρση), όμως το δεύτερο ανανεώνει εκ βάθρων τα περιεχόμενά του και στρέφεται προς μία μισή πτώση στην σολ-ελάσσονα στα μ. 61-64 (η προηγούμενη τονική νοούμενη πλέον ως III και εν συνεχεία $vii_{[5]}^6 - V^{[7]}$, VI – $V_3^{6\#}/V$ [– $vii^{6\#}/V$], V). Έτσι, το υλικό της μεταβάσεως αξιοποιείται εδώ ευδοκίμως για την διαμόρφωση ενός τμήματος προετοιμασίας του πυρήνα της επεξεργασίας. Εντούτοις, ο προσδοκώμενος αυτός πυρήνας δεν κάνει απευθείας την εμφάνισή του· απεναντίας, ο Mozart παρεμβάλλει στο σημείο αυτό δύο νέα θέματα, ένα πρώτο στην τονικότητα της σχετικής ελάσσονος, η οποία έχει ήδη προετοιμασθεί, και ένα δεύτερο στην τονικότητα της υποδεσπόζουσας, μία τρίτη χαμηλότερα. Το θέμα στην σολ-ελάσσονα (μ. 65-72 από άρση) είναι μία τυπική πρόταση, της οποίας μάλιστα η βασική ιδέα εμπεριέχει ένα μοτίβο που προέρχεται από το κύριο θέμα (πρβλ. το μ. 5)· η πτωτική κατάληξη αυτής της φράσεως είναι ίδια με την αμέσως προηγούμενη, στα μ. 63-64, αλλά τώρα ακολουθείται από ένα επικαλυπτόμενο με αυτήν τετράμετρο συνδετικό πέρασμα προς την επόμενη τονικότητα της Μι-ύφεση-μείζονος (μ. 72-75: V της σολ-ελάσσονος, iii/V , V^6 και V^7 της Μι-ύφεση-μείζονος). Έτσι, στα μ. 76-90 κάνει την εμφάνισή του το δεύτερο νέο θέμα της επεξεργασίας, το οποίο επίσης ακολουθεί τις προδιαγραφές μιας προτάσεως: βασική ιδέα και παράλλαγμα επί της τονικής και επί της δεσπόζουσας αντίστοιχα (στα μ. 76-77 και 78-79), συνέχιση με ολοένα και πυκνότερο αρμονικό ρυθμό καθώς και αποσπασματοποίηση μετά το μέσον της (στα μ. 80-81 / 82-83 και 84-87), και τελική προετοιμασία για μία τέλεια πτώση (στο μ. 88), η οποία όμως αναβάλλεται και εν συνεχεία ματαιώνεται οριστικά, αφού αρχικά αποφεύγεται δια της επαναλήψεως των μ. 87-88 στα μ. 89-90 (ουσιαστικά πρόκειται για ένα αναπάντεχο πισωγύρισμα) και έπειτα αποκόπτεται τελείως η αναμενόμενη κατάληξη της στην τονική! Σημειωτέον ακόμη ότι το θέμα αυτό εν πρώτοις δεν παραπέμπει άμεσα σε κάποιο από τα προηγούμενα μοτιβικά στοιχεία, όμως στην εξέλιξή του ανατρέχει κι αυτό απαραγνώριστα σε ένα μοτίβο από το εσωτερικό του κυρίου θέματος (πρβλ. τα μ. 84 κ.εξ. με το μ. 3). Επομένως, και τα δύο νέα θέματα που εμπεριέχονται στην επεξεργασία σχετίζονται μοτιβικώς προς το κύριο θέμα, δίχως όμως να παραπέμπουν ευθέως σε αυτό.

Απεναντίας, η άμεση αναφορά στο κύριο θέμα επιφυλάσσεται για το επόμενο τμήμα της επεξεργασίας, στα μ. 91 κ.εξ., το οποίο, παρά την σχετικά περιορισμένη του έκταση, είναι ο πυρήνας εκείνος που αναμενόταν να παρουσιασθεί αμέσως μετά το μ. 64. Η αποκοπή της αμέσως προηγούμενης πτώσεως στην Μι-ύφεση-μείζονα οδηγεί σε μία αναδιατύπωση της αρχικής φράσεως του κυρίου θέματος στο περιβάλλον της ντο-ελάσσονος (στα μ. 91-94), η οποία κατόπιν αλυσιδοποιείται έναν τόνο χαμηλότερα, στην ομώνυμη σι-ύφεση-ελάσσονα (μ. 95-98), που παραμένει εφ' εξής η τονικότητα αναφοράς και κατά την επακόλουθη διαδικασία αποσπασματοποίησης στα μ. 99-103a ($V_3^4/VI - VI$, $V_3^4/iv - iv$, $i_4^6 - vii_5^{6\#}/V$, $vii_5^{6\#}/V$ [– $vii^{6\#}/V$] και V) μέχρι την ακροτελεύτια μισή πτώση, η οποία εν συνεχεία προεκτείνεται στα μ. 103-106 και 107-111, παραπέμποντας εμμέσως από ένα σημείο και έπειτα στο συνδετικό πέρασμα από το τέλος της εκθέσεως, προτού τελικά το ανακαλέσει απερίφραστα και δη στην πλήρη του έκταση!

Συμπερασματικώς, η τονική οργάνωση της παρούσας επεξεργασίας έχει επί της ουσίας βασισθεί σε μία συνηθισμένη αλληλουχία κατιουσών τριτών: I – vi – IV – ii, που ακολουθείται με συνέπεια μέχρις ότου επανέλθει στο προσκήνιο το αρχικό τονικό κέντρο αλλά στον αντίθετο πλέον τρόπο, προκειμένου να οδηγήσει στην τελική μισή πτώση που θα προετοιμάσει την επανέκθεση. Από δομικής πλευράς, τώρα, τα μ. 65-90 παρεμβάλλονται ανάμεσα σε ένα τμήμα προετοιμασίας για τον πυρήνα της επεξεργασίας και σε αυτόν τον

πυρήνα, ο οποίος ωστόσο είναι σχετικά σύντομος και εκδηλώνεται με πολύ μεγάλη καθυστέρηση... Η παρουσία των δύο νέων θεμάτων, στην σολ-ελάσσονα και την Μι-ύφεση-μείζονα, αποτελεί εν προκειμένω ένα στοιχείο που θα πρέπει μάλλον να ερμηνευθεί ως ένα ακόμη κατάλοιπο της μορφής του ρόντο που αφομοιώνεται στην επικρατούσα μορφή της σονάτας: πρόκειται δηλαδή για δύο θέματα στις τονικότητες της σχετικής και της υποδεσπόζουσας, τα οποία θα μπορούσαν κάλλιστα να συγκροτούν το διπλό κεντρικό (δεύτερο) επεισόδιο μίας μορφής ρόντο-σονάτας, εφ' όσον όμως τουλάχιστον το ένα εκ των δύο παρουσιαζόταν σε ολοκληρωμένη (τριμερή ή διμερή) δομή και δεν απέμεναν αμφοτέρα ημιτελή (διαθέτοντας από ένα μόλις δομικό τμήμα το καθένα και απομένοντας δίχως ισχυρή πτωτική απόληξη) και άρα κατάλληλα προσαρμοσμένα πλέον ώστε να ενσωματωθούν σε μία – ασυνήθιστα εκτεταμένη – ενότητα επεξεργασίας (με 55 μέτρα έναντι 40 της εκθέσεως· εάν βέβαια αφήναμε στην άκρη τα δύο “εμβόλιμα” νέα θέματα, τότε θα απέμεναν εδώ 29 μέτρα και η ενότητα της επεξεργασίας θα ήταν λίγο μικρότερη της εκθέσεως, ως είθισται).

Η επανέκθεση δεν μεταβάλλει ουσιαστικά τα περιεχόμενα της εκθέσεως, όμως έχει την τάση να διογκώσει τα περισσότερα από τα τμήματά της. Το κύριο θέμα επανέρχεται χωρίς μεταβολές στα μ. 112-119 και 120-127, όμως η μετάβαση διευρύνεται εντυπωσιακά μετά το πρώτο σκέλος της, το οποίο επίσης επανεκτίθεται υπό την αρχική του μορφή στα μ. 128-131· η βασική της ιδέα αναδιατυπώνεται μία ακόμη φορά και επεκτείνεται τώρα σε ένα τρίμετρο (στα μ. 132-134 με άρση: $V_3^6/IV - iv_4^6/ii$, $V_3^6/ii [- V^6/ii]$, ii) που αλυσιδοποιείται έναν τόνο χαμηλότερα (στα μ. 135-137 κατά τον ίδιο τρόπο: $ii - ii^{02}$, $V_3^6 [- V^6]$, I), προτού το υλικό της πρότυπης συνέχισης (πρβλ. τα μ. 21-22) αναπτυχθεί σε ακόμη μεγαλύτερη έκταση στα μ. 138-144a από άρση προς θέση (ii_5^6 , V_3^4/IV , IV^6 , V_3^6/IV , IV , $ii^6 - V_3^6/V$ και V) διαμορφώνοντας πλέον την πτωτική διαδικασία προς την δεσπόζουσα της Σι-ύφεση-μείζονος, η οποία όμως προεκτείνεται πολύ ενεργητικά και στα μ. 144-148 αξιοποιώντας το εναπομείναν θεματικό περιεχόμενο των μ. 23-24 της εκθέσεως. Ως αποτέλεσμα όλων των παραπάνω έντονα αναπτυξιακών διαδικασιών, η αρχικά οκτάμετρη μετάβαση εκτείνεται πλέον σε 21 ολόκερα μέτρα στην επανέκθεση! Αντίθετα, το πλάγιο θέμα ελάχιστα διαφέρει κατά την ακόλουθη μεταφορά του στην κύρια τονικότητα στα μ. 149-164a (με έναρξη και πάλι από άρση)· η διεύρυνση εδώ οφείλεται στην επέκταση του μ. 34 σε ένα πεντάμετρο δεξιοτεχνικό πέρασμα (τα μ. 158-162) πριν από την τελική πτώση, κατά τις επιταγές του είδους του κοντσέρτου που θέλουν ενίοτε ακόμη πιο εντυπωσιακή την κατάληξη της τελευταίας σολιστικής ενότητας σε σχέση με το ανάλογο σημείο της σολιστικής εκθέσεως. Έπειτα, το υλικό του συνδετικού περάσματος αναδιατυπώνεται με την σειρά του στα μ. 164-167 προεκτείνοντας σταθερά την τονική, όμως στην συνέχεια (στα μ. 168-171) επεκτείνεται και αυτό περαιτέρω, μετατρέπόμενο συγχρόνως σε ένα ορμητικό – οιονεί ορχηστρικό – πέρασμα προετοιμασίας για μία σολιστική καντέντσα, όπως ακριβώς συμβαίνει στα κοντσέρτα.

Εδώ λοιπόν ο Mozart κάνει κάτι μοναδικό μεταξύ των σονατών του για πληκτροφόρο: παρεμβάλλει πριν από την coda μία πλήρως καταγεγραμμένη σολιστική καντέντσα, δηλαδή αποτυπώνει γραπτώς στην παρτιτούρα ότι ο ίδιος θα μπορούσε απλώς να αυτοσχεδιάσει σε μίαν εκτέλεση του έργου του! Η καντέντσα αυτή ανοίγει και – σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό – κλείνει με απλά περάσματα δεξιοτεχνίας (βλ. το μ. 172 με άρση, το οποίο κατ' ουσίαν διαμορφώνει μία ευρύτερη άρση για το μ. 173, καθώς και το ελεύθερο “μέτρο” 198), όμως στο εσωτερικό της πρωτίστως ανατρέχει καλειδοσκοπικά σε ποικίλες θεματικές ιδέες και μορφώματα του μέρους αυτού και τα αναπτύσσει τελείως ελεύθερα, όπως σε ένα “καπρίτσιο” (αυτός ήταν και ο όρος που χρησιμοποιείτο κατά προτίμηση την εποχή του Mozart για την σολιστική καντέντσα ενός κοντσέρτου) ή μια “φαντασία”: η βασική ιδέα του κυρίου θέματος – στην κύρια τονικότητα αλλά και στην ομώνυμη ελάσσονα – στα μ. 173-176 συνδέεται τώρα απευθείας με μια θολή ανάμνηση των πτωτικών μέτρων 62-63 στα μ. 177-178, ενώ η ακόλουθη παράθεση του συνδετικού περάσματος των μ. 36-40 στα μ. 179-183 επεκτείνεται με την παρηλλαγμένη επανάληψη των δύο τελευταίων μέτρων στα μ. 184-185 και οδηγείται

σε περαιτέρω ανάπτυξη του ίδιου αυτού υλικού με σκόρπιες αλλά και έμμεσες παράλληλες αναδρομές στα μ. 105-106 όσον αφορά τα μ. 186-188, στα μ. 132-133a / 135-136a σε συνάρτηση με τα αλυσιδωτά μ. 189-192 και ίσως ακόμη στα μ. 138-142 για τον σχεδιασμό των μ. 193-197.

Όταν η αναπάντεχη αυτή καντέντσα φθάσει πια στο τέλος της, η μορφή του τελικού αυτού μέρους της σονάτας μπορεί να αποπερατωθεί φυσιολογικά με την προσθήκη μίας coda, η οποία ξεκινά ανακαλώντας τυπικά το κύριο θέμα· ωστόσο, ενώ η πρώτη φράση της περιόδου (στα μ. 199-202) παραπέμπει εμφανώς στην εναρκτήρια “σολιστική” διατύπωση του θέματος, η δεύτερη εισάγεται με την χαρακτηριστικά ηχηρή και διογκωμένη “ορχηστρική” υφή του στα μ. 203-205 και εν συνεχεία επεκτείνεται ολοένα και πιο δεξιοτεχνικά – με αφορμή δύο διαδοχικές αποφυγές πτώσεως – στα μ. 206-208 και 209-213, μέχρις ότου μπορέσει να ολοκληρωθεί σε εξόχως λαμπερό ύφος. Ακολουθεί και μία δεύτερη καταληκτική ιδέα, παράγωγη του κυρίου θέματος και πολύ ήπιου χαρακτήρος, η οποία ξεδιπλώνεται επάνω από έναν ισοκράτη επί της τονικής στα μ. 214-217 και 218-221 σε επανάληψη, ενώ ο λεπτός πτωτικός της απόηχος στα μ. 222 και 223 (από άρση προς θέση) επισφραγίζεται δυναμικά και με πλήρη ηχητικό όγκο κατά την ακροτελεύτια αναδιατύπωσή του στο μ. 224 (ομοίως με άρση).

29 Μαΐου 2024
Ιωάννης Φούλιας